

énonciation  
marqueurs discursifs  
Paul Bourget  
Amina Saïd  
Virginie Despentes  
Bernard Weber  
Tierno Monénembo  
ceci dit  
votre son  
Hervé Le Corre  
alors  
cela dit  
déjà  
Pierre  
analyse du discours  
Mohamed Mbougar Sarr  
Omer Marchal  
contre-argumentation  
Restaut simplement  
Santiago Amigorena

nº 23

(primavera / printemps 2023)

<https://www.ull.es/revistas/index.php/cedille>

*Cédille, revista de estudios franceses* es una publicación electrónica de libre acceso que edita la Asociación de Francesistas de la Universidad Española con la colaboración de la Universidad de La Laguna.

*Cédille* da la bienvenida a cualquier propuesta original –ya sea en forma de monografía, artículo, entrevista, nota de lectura o nota necrológica– relacionada con los distintos ámbitos que abarcan los estudios franceses y francófonos (lengua y lingüística, literaturas, traducción, estudios comparados, metodología y didáctica, aspectos culturales relacionados con la lengua y/o la literatura francesas, etc.). Los artículos de investigación recibidos serán sometidos al arbitraje científico de al menos dos especialistas en la materia (evaluación anónima por pares) y su aceptación o rechazo se comunicará oportunamente a los autores. El Consejo Editorial se reserva el derecho de desestimar aquellos trabajos que no se ajusten al ámbito de la revista, que no alcancen la calidad mínima requerida o que no hayan sido redactados conforme a las normas de edición que se detallan en su web. Todas las propuestas se enviarán a través de la plataforma OJS: <https://www.ull.es/revistas/index.php/cedille/about/submissions>.

URL: <https://www.ull.es/revistas/index.php/cedille>

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.cedille>

Contacto: [revista.cedille@gmail.com](mailto:revista.cedille@gmail.com) || [cedille@ull.es](mailto:cedille@ull.es)

Dirección postal:

José M. Oliver Frade

Facultad de Humanidades (sección de Filología)

Universidad de La Laguna

Apartado 456

C.P. 38200 San Cristóbal de La Laguna

Santa Cruz de Tenerife (España)

© Asociación de Francesistas de la Universidad Española.

© Los originales publicados en *Cédille, revista de estudios franceses* son propiedad de sus respectivos autores, quienes conceden a la revista el derecho de primera publicación de los textos y su alojamiento en otros portales web con el fin de garantizar su preservación y una mayor difusión. Se permite el uso para fines docentes e investigadores de los artículos, datos e informaciones contenidos en la misma. Se exige, sin embargo, permiso de los autores o del editor para publicarlos en cualquier otro soporte, así como para utilizarlos, distribuirlos o incluirlos en otros contextos accesibles a terceras personas. En todo caso, es necesario citar la procedencia en cualquier reproducción parcial o total.

## CONSEJO EDITORIAL

### Director

José M. Oliver Frade (Universidad de La Laguna)

### Consejo de Redacción

Esther Bautista Naranjo (Universidad de Castilla-La Mancha), Maria Dolors Cañada Pujols (Universitat Pompeu Fabra), Lourdes Carriedo López (Universidad Complutense de Madrid), Tomás Gonzalo Santos (Universidad de Salamanca), María José Hernández Guerrero (Universidad de Málaga), Juan Jiménez Salcedo (Université de Mons), M<sup>a</sup> Àngels Llorca Tonda (Universidad de Alicante), Vicente E. Montes Nogales (Universidad de Oviedo), Françoise Olmo Cazeville (Universitat Politècnica de València), Pedro Pardo Jiménez (Universidad de Cádiz), Ana Belén Soto Cano (Universidad Autónoma de Madrid) y Jesús Vázquez Molina (Universidad de Oviedo).

### Comité científico asesor

Maria Hermínia Amado Laurel (Universidade de Aveiro. POR), Susana Artal (Universidad de Buenos Aires. ARG), Alma Bolón (Universidad de la República. UY), Maria de Jesus Cabral (Universidade de Coimbra. POR), Philippe Caron (Université de Poitiers. FR), Bernard Cerquiglini (Université Paris VII-Diderot. FR), Inmaculada Díaz Narbona (Universidad de Cádiz. ES), Dominique Faria (Universidade dos Açores. POR), José María Fernández Cardo (Universidad de Oviedo. ES), Francisco Lafarga Maduell (Universitat de Barcelona. ES), Victorien Lavou (Université de Perpignan Via Domitia. FR), Brigitte Leguen (Universidad Nacional de Educación a Distancia. ES), Yves-Charles Morin (Université de Montréal. CAN), François Moureau (Sorbonne Université. FR), Martine Reid (Université de Lille. FR), Àngels Santa Bañeres (Universitat de Lleida. ES), Marta Segarra (Conseil National de la Recherche Scientifique. FR), M<sup>a</sup> Ángeles Sirvent Ramos (Universidad de Alicante. ES), André Thibault (Sorbonne Université. FR), Alfonso de Toro (Universität Leipzig. AL), Bertrand Westphal (Université de Limoges. FR), Alicia Yllera Fernández (Universidad Nacional de Educación a Distancia. ES).

## ÍNDICE SUMMARY

<b>José M. Oliver</b> Presentación del nº 23 de <i>Çédille</i> Presentation of <i>Çédille</i> , 23	7
<b>MONOGRAFÍA 16</b>	
<b>Camino Álvarez Castro, Emma Álvarez-Prendes &amp; Jesús Vázquez Molina (eds.)</b> <i>Autour de l'énonciation : réflexions sur les marqueurs discursifs en synchronie et en diachronie</i> On the Subject of Enunciation: Reflections on Discourse Markers, both Synchronously and Diachronically	
<b>Jesús Vázquez Molina, Emma Álvarez-Prendes &amp; Camino Álvarez-Castro</b> <b>Des mots du discours aux marqueurs discursifs : quelques pistes de réflexion</b> From <i>Discourse Words</i> to <i>Discourse Markers</i> : Food for Thought	19
<b>Jean-Claude Anscombe</b> <i>Quand même : le couteau suisse</i> <i>Quand même</i> : The Swiss Army Knife of Markers	29
<b>María Luisa Donaire Fernández</b> <i>Déjà : le temps mis en question</i> <i>Déjà</i> : Time into Question	53
<b>Sandrine Deloor</b> Commutation n'est pas raison : étude de <i>simplement</i> et réflexions sur la commutation en sémantique Commutation is Odious: A Study of <i>Simplement</i> and Some Reflections on Semantic Commutation	73
<b>Didier Tejedor de Felipe</b> <i>Autour de j'aimerais dire : de l'approche polyphonique à l'ethos</i> <i>About J'aimerais dire</i> : From the Polyphonic Approach to the Ethos	91

<b>João Ribeiro Teixeira</b>	107
Valeurs temporelles et non-temporelles de <i>alors</i> et de <i>entonces</i> : la question de la délimitation de l'objet d'étude	
Temporal and Non-Temporal Values of <i>Alors</i> and <i>Entonces</i> : the Question of the Delimitation of the Study Object	
<b>Silvia Palma</b>	123
<i>En même temps</i> : comment tenter de concilier l'inconciliable	
<i>En même temps</i> : how to Try to Reconcile the Irreconcilable	
<b>Emma Álvarez-Prendes</b>	135
Les marqueurs <i>cela dit</i> et <i>ceci dit</i> en diachronie : analyse contrastive de leurs valeurs	
The Markers <i>cela dit</i> and <i>ceci dit</i> in Diachrony: A Contrastive Analysis of their Values	
<b>Sonia Gómez-Jordana Ferary &amp; Marta Saiz-Sánchez</b>	155
Étude diachronique de la locution <i>voyons voir</i> (XVI <sup>e</sup> -XXI <sup>e</sup> siècles)	
Diachronic Study of the Verbal Phrase <i>voyons voir</i> (16th-21st Centuries)	
<b>Danut-Grigore Gavris</b>	183
Évolution et emploi de la forme <i>fin</i> en français contemporain. À l'interface de la grammaticalisation et de la pragmatification	
Evolution and Use of the Particle <i>fin</i> in Contemporary French: at the Boundary of Grammaticalisation and Pragmaticalisation	
<b>Pierre Vermander</b>	195
Essai d'une description conversationnelle de <i>Oh</i> en moyen français	
Towards a Conversational Description of <i>Oh</i> in Middle French	
<b>VARIA</b>	
<b>Ariadna Álvarez Gavela &amp; Mauro Greco</b>	223
Écrire sans voix: une approximation en clé derridienne aux « confes- sions » de Santiago Amigorena	
Voiceless Writing: A Derridean Approach to Santiago Amigorena's "confessions"	
<b>Víctor Bermúdez</b>	245
Somatisations du paysage émotionnel : esthétique cognitive chez Amina Saïd	
Somatisation of the Emotional Landscape: Cognitive Aesthetics in Amina Saïd's Works	
<b>Bernard De Meyer</b>	271
Le vertige burlesque de Véronique Bangoura : la parenté dans <i>Saha- rienne indigo</i> de Tierno Monénembo	
Véronique Bangoura's Burlesque Vertigo: Kinship in <i>Saharienne indigo</i> by Tierno Monénembo	



<b>Anastasiia Lepetiukha &amp; Olena Skorobohatova</b>	285
Réccurrence et réccursivité dans le roman <i>L'Empire des anges</i> de Bernard Werber	
Reccurrence and Recursiveness in the Novel <i>L'Empire des anges</i> by Bernard Werber	
<b>Azucena Macho Vargas</b>	301
<i>L'homme aux lèvres de saphir</i> d'Hervé Le Corre: un exemple de l'évolution générique du polar	
<i>L'homme aux lèvres de saphir</i> by Hervé Le Corre: an Example of the Thriller's Genre Evolution	
<b>David Marín Hernández</b>	315
<i>La plus secrète mémoire des hommes</i> : la consolidación de la <i>littérature-</i> <i>monde</i> en el campo literario francés	
<i>La plus secrète mémoire des hommes</i> : the Affirmation of the <i>littérature-monde</i> in the French Literary Field	
<b>Pilar Pinto Buzón &amp; Irene Atalaya Fernández</b>	351
Traduire l'univers romancier de Virginie Despentès dans une perspective féministe. Un cas d'étude : <i>Les Chiennes savantes</i>	
Translating Virginie Despentès' Novelistic Universe from a Feminist Perspective. A case study: <i>Les Chiennes savantes</i>	
<b>Antonia Sánchez Villanueva</b>	371
<i>Mais Monsieur le Président...</i> La question contre-argumentative comme acte de réfutation dans les interviews du 14 juillet	
<i>But Mr. President...</i> the Question as a Refutation Act in the 14th of July Interviews	
<b>Fabrice Schurmans</b>	395
L'oubli de la complexité et la mémoire de l'essence : représentations des ethnies Hutu et Tutsi après les indépendances	
Forgetting Difficulties and Remembering the Essential: Representations of Hutu and Tutsi Ethnicities after Independence Processes	
<b>Adrián Valenzuela Castelletto</b>	417
L'influence de l'Italie dans la pensée critique de Paul Bourget : du dilettantisme à la psychologie systématique	
The Influence of Italy on Paul Bourget's Critical Thinking: from Dilettantism to Systematic Psychology	
<b>Marc Viémond</b>	437
<i>Les Principes</i> et l' <i>Abrégé</i> de Restaut dans l'histoire de l'enseignement du français aux étrangers au XVIII <sup>e</sup> siècle	
Restaut's <i>Principes</i> and <i>Abrégé</i> in the History of French Teaching to Foreigners in the 18th Century	

## NOTAS DE LECTURA

- Margarita Alfaro Amieiro** 463  
Estudio de la identidad y alteridad en la literatura y en las artes desde la perspectiva de la imagología  
The Study of Identity and Alterity in Literature and the Arts from the Standpoint of Imagology
- María Rosario Álvarez Rubio** 469  
El viaje francófono en la encrucijada ideológica del siglo XX  
The Francophone Journey at the Ideological Crossroads of the 20th Century
- Juan Antonio Cebrián Flores** 475  
Sade en prison : l'écriture ou la vie  
Sade in Prison: Writing or Living
- Esperanza Hernández Torres** 481  
De la historia de la literatura lesbiana en Francia  
About French Lesbian Literary History
- Adriana Lastičová** 485  
L'oubli injuste de Louise Dupin et de son *Ouvrage sur les femmes*  
The Unjust Neglect of Louise Dupin and her Work *Ouvrage sur les femmes*
- Erica Nagacevschi Josan** 489  
Los colores órficos de Sonia Delaunay  
Sonia Delaunay's Orphic Colours
- Dominique Ninanne** 495  
Perspectives romanesques sur les liens entre l'humain et la nature  
Novelistic Perspectives on the Human-Nature Nexus

## Presentación de *Çédille* nº 23

Con la puntualidad que nos caracteriza, damos a conocer a nuestras lectoras y lectores el número 23 de *Çédille*, que reúne un total de veintinueve contribuciones presentadas por algo más de una treintena de investigadores e investigadoras pertenecientes en su mayoría a universidades españolas, aunque también hay una representación de centros de Argentina, Francia, Portugal, Sudáfrica y Ucrania.

Este volumen, correspondiente a la primavera de 2023, se abre con la decimosexta entrega de la serie «MONOGRAFÍAS», que lleva por título *Autour de l'énonciation : réflexions sur les marqueurs discursifs en synchronie et en diachronie*, y cuya edición ha estado al cuidado de Camino Álvarez Castro, Emma Álvarez Prendes y Jesús Vázquez Molina. Como señalan estos profesores de la Universidad de Oviedo en la presentación del dossier, se reúne aquí una selección de diez artículos que se expusieron –en su versión inicial– en el *XIII<sup>e</sup> Congrès International de Linguistique Française* que, bajo el lema de *Autour de l'énonciation : des stratégies aux opérateurs*, se celebró en septiembre de 2021 con el fin de homenajear a María Luisa Donaire Fernández, catedrática de la Universidad de Oviedo, con motivo de su jubilación.

Cabe destacar la esmerada labor editorial y de coordinación llevada a cabo por los profesores Vázquez, Álvarez Prendes y Álvarez Castro, que en la introducción de la monografía (« *Des mots du discours aux marqueurs discursifs : quelques pistes de réflexion* ») ofrecen un sucinto –pero detallado– marco teórico y contextual acerca del tema que en ella se trata, a la vez que se presenta cada una de las diez contribuciones que la componen. Los trabajos seleccionados se desarrollan en torno a dos temas principales: los marcadores discursivos y la enunciación; y están organizados desde dos perspectivas. La primera es de carácter sincrónico y cuenta con las aportaciones de Jean-Claude Anscombe (sobre *quand même* en el francés actual), de María Luisa Donaire (acerca del adverbio *déjà*), de Didier Tejedor de Felipe (en torno a la expresión *j'aimerais dire*), de Sandrine Deloor (que estudia los diferentes usos de *simplement*), de João Ribeiro Texeira (sobre los valores de *alors* y *entonces*) y de Silvia Palma (que analiza el empleo de *en même temps* en los discursos del presidente Macron). Los otros cuatro estudios adoptan un enfoque diacrónico, como hacen Emma Álvarez-Prendes (sobre *cela dit* y *ceci dit* entre los siglos XV y XVIII), Sonia Gómez-Jordana y Marta Saiz-Sánchez (acerca de *voyons voir* desde el siglo XVI a la actualidad), Gavris Danut-Grigoire (que explica la evolución de la forma *fin*) y, finalmente, Pierre Vermander (en torno a la interjección «oh» en francés medio).

La sección «VARIA» contiene once artículos de distintas materias relacionadas con los estudios franceses que, como es habitual en *Çédille*, se presentan siguiendo el orden alfabético del apellido de sus autoras y autores. Así, en primer lugar, Ariadna Álvarez Gavela y Mauro Greco proponen un acercamiento a la obra literaria del escritor franco-argentino Santiago Amigorena desde una perspectiva derridiana. Seguidamente, Víctor Bermúdez analiza, desde la geopoética y la teoría cognitivo literaria, dos obras de la poetisa tunecina Amina Saïd. La última novela de Tierno Monénembo,



*Saharienne indigo* (2022), le sirve a Bernard De Meyer para ilustrar cómo el escritor hace que la memoria viva de las víctimas de la dictadura guineana se convierta al mismo tiempo en memoria literaria. A continuación, Anastasiia Lepetiukha y Olena Skorobohatova hacen un análisis estilístico a partir de los elementos recurrentes y recursivos en la novela fantástica de Bernard Werber *L'Empire des anges*. La quinta contribución de esta sección está firmada por Azucena Macho Vargas, quien muestra, a través de una novela de Hervé Le Corre, cómo se han ido sucediendo las etiquetas genéricas del llamado *polar*. La novela de Mohamed Mbougar Sarr premiada con el Goncourt de 2021 le sirve a David Marín Hernández para explicar aquellos aspectos que caracterizan una nueva narrativa francófona desterritorializada y transnacional. Por su parte, Pilar Pinto Buzón e Irene Atalaya Fernández se han servido de una novela de Virgine Despentes y de su versión española para reflexionar acerca de la relación entre literatura, traducción y recepción. Desde el análisis del discurso, Antonia Sánchez Villanueva examina los episodios de contraargumentación hallados en las entrevistas que, con motivo del 14 de julio, realizaron los presidentes Chirac y Hollande. La ideología africanista en una novela de Omer Marchal y, más en concreto, el devenir de las etnias del antiguo Congo belga, constituyen el tema principal del artículo de Fabrice Schurmans. En el décimo artículo de este bloque, Adrián Valenzuela Castelletto indaga en el influjo italiano que se observa en el escritor Paul Bourget. Finalmente, Marc Viémon se centra en las aportaciones de las gramáticas de Pierre Restaut a la historia de la enseñanza del francés en el extranjero durante el siglo XVIII.

Por último, la sección «NOTAS DE LECTURA» contiene siete reseñas de diferentes obras publicadas en los dos últimos años. En primer lugar, Margarita Alfaro Amieiro da cuenta del volumen colectivo que ha coordinado Esther Bautista Naranjo bajo el título de *Identidad y Alteridad en la literatura y en las artes. Nuevos estudios sobre Imagología* (2022), en el que se reúnen once artículos firmados por investigadores e investigadoras de distintas disciplinas filológicas y artísticas. La siguiente nota se debe a María Rosario Álvarez Rubio, quien se ocupa de describir el conjunto de artículos reunidos por Margarita Alfaro, Vassiliki Lalagianni y Ourania Polycandrioti en *Voyage et idéologie. Les politiques de la mobilité* (2022), obra en la que una docena de especialistas abordan una heterogénea y curiosa serie de testimonios de viajes por diversos territorios de influencia francesa (Mediterráneo oriental, Medio Oriente, África, Asia, Antillas, Guayana...) en el marco de los presupuestos ideológicos y políticos dominantes en el siglo XX. A continuación, Juan Antonio Cebrián Flores comenta el libro *Genèse de l'impur. L'écriture carcérale du Marquis de Sade (1777-1790)* (2021), en el que su autor, Marc Hersant, pone de relieve el papel desempeñado por la experiencia carcelaria en la conformación de la escritura sadiana. Por otra parte, una aproximación a la literatura lésbica en Francia es el trasunto del libro *Écrire à l'encre violette* (2022), obra colectiva dirigida por Aurore Turbiau que glosa aquí Esperanza Hernández Torres. La quinta nota de lectura está firmada por Adriana Lastičová, que reseña dos libros con los que Frédéric Marty se propone recuperar el destacado lugar que le corresponde a la ilustrada

francesa Louise Dupin; se trata de *Louise Dupin. Défendre l'égalité des sexes en 1750* (2021) y de la edición y prólogo de *Des Femmes. Discours préliminaire* (2022). Seguidamente, Erica Nagacevski Josan presenta la versión española que, del libro de la pintora Sonia Delaunay *Nous irons jusqu'au soleil*, han llevado a cabo Carmen Cortés Zaborras y Alexandra Bouteaux con el título de *Iremos al sol* (2021) y que cuenta con la colaboración de Maite Méndez Baiges en el estudio introductorio que abre esta edición. Finalmente, Dominique Ninanne se encarga de comentar las once contribuciones incluidas en el volumen monográfico publicado en la revista *Romanesques* bajo la dirección de Catherine Grall con el título de *L'humain devant et dans la nature* (2022).

En otro orden de cosas y, concretamente, en relación con la marcha de la revista, es preciso señalar que en la próxima asamblea de la Asociación de Francesistas de la Universidad Española, que se celebrará el 20 de abril en la Universidad de Murcia, se presentará y someterá a votación el reglamento de funcionamiento interno de *Çédille*, que ha sido elaborado por una comisión de la revista y la Junta directiva de la Asociación.

Por otra parte, cabe reseñar que el 11 de diciembre de 2022 causó baja temporal como miembro del Consejo de Redacción el Dr. Marc Viémon, a quien agradecemos vivamente el meticuloso trabajo que ha desarrollado durante todo el tiempo que ha estado con nosotros. Esperamos que, en breve, sus compromisos académicos y personales le permitan reintegrarse al equipo editorial de *Çédille*.

Por último, es de destacar también que el pasado 8 de febrero se formalizó, mediante la firma de la presidenta de la Asociación de Francesistas de la Universidad Española y de la rectora de la Universidad de La Laguna, un acuerdo de colaboración entre ambas instituciones con el fin de formalizar la relación que ambas mantienen desde el año 2005 para la edición de *Çédille*.

## **Presencia en bases de datos, repertorios bibliográficos y plataformas de calidad**

En lo que va de año, los principales sistemas de clasificación de publicaciones científicas todavía no han actualizado sus respectivos ránquines, por lo que no podemos dar nuevas noticias al respecto. En su momento, anunciaremos a través de la plataforma de la revista las novedades que se puedan producir.

Seguidamente, y como viene siendo habitual, ofrecemos un listado de los principales repositorios, bases de datos, repertorios y sistemas o plataformas de calidad en los que *Çédille* se encuentra inscrita, indexada, resumida o clasificada:

 1findr free edition

1findr

 abes

Agence Bibliographique de l'Enseignement Supérieur



*Agence Universitaire de la Francophonie*



*Archives de littérature du Moyen Âge*

**BITRA.**

*Bibliografía de Interpretación y Traducción*



*CAPES (Ministério da Educação do Brasil)*



*Carbus Plus+*



*Clasificación Integrada de Revistas Científicas*



*CiteFactor. Academic Scientific Journals*



*CNKI Scholar*



*Consortium of Online Public Access Catalogues*



*Crossref*



*Dialnet*



*Dialnet Métricas*



*DICE (CSIC)*



*Dimensions*



*Directory of Open Access Journal*



*Dulcinea*



*EBSCO*



*ESCI (Web of Science – Clarivate Analytics)*



*European Reference Index for the Humanities*



*EuroPub*



*Sello de Calidad*  
*Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología*



*Google Académico*



*IBZ Online (de Gruyter)*



*ICI World of Journals*



*Index Copernicus International*



*International Institute of Organized Research*



*Información y Documentación de la Ciencia en España*



*Infobase Index*



*In-Rech*



*Journal Base [CNRS]*



*Journal Citation Reports [Clarivate]*



*Journal Finder*



*Journal Metrics*



*Journal Scholar Metrics*



*Journal Table of Contents*



*Latindex*



*Literature Online*



*MIAR*



*Microsoft academic*



*Mir@bel*



*MLA Directory of Periodicals*



*Open Science Directory*



*ProQuest*



*Publons*



*Ranking of Excellence in Research for Australia*



*REDIB*



*Regesta Imperii*



*RESH*



*RETI*



*ROAD*



*Science Gate*



*Scientific Commons*



*SCImago Journal & Country Rank*



*Scopus*



*Serials Union Catalogue*



*Catalogue du Système Universitaire de Documentation*



*Ulrich's Periodicals Directory*



*WorldCat*



*Zeitschriftendatenbank*

## Panel de evaluadores

Prosiguiendo con nuestra costumbre de hacer pública periódicamente<sup>1</sup> la identidad de los expertos –ajenos al Consejo Editorial– que intervienen en el proceso de evaluación de los trabajos que nos son propuestos, presentamos seguidamente el panel de especialistas que han realizado esta labor a lo largo de todo el año 2022:

Lotfi Abouda (Université d'Orléans. FR), Sophie Albert (Sorbonne Université. FR), Margarita Alfaro Amieiro (Universidad Autónoma de Madrid. ESP), Florian Alix (Sorbonne Université. FR), Emma Álvarez Prendes (Universidad de Oviedo. ESP), María del Rosario Álvarez Rubio (Universidad de Oviedo. ESP), Dominique Ancelet-Netter (Institut Catholique de Paris. FR), Jean-Claude Anscombe (Centre national de la recherche scientifique. FR), Flavia Aragón Ronzano (Universidad de Cádiz. ESP), Belén Artuñedo Guillén (Universidad de Valladolid. ESP), Anne Aubry (Universidad Pablo de Olavide. ESP), Jacqueline Authier-Revuz (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. FR), Françoise Bacquelaîne (Universidade do Porto. POR), Flor Bango de la Campa (Universidad de Oviedo. ESP), André Bénit (Universidad Autónoma de Madrid. ESP), Louis-Patrick Bergot (Université de Strasbourg. FR), María Luisa Bernabé Gil (Universidad de Granada. ESP), Tatiana Blanco-Cordón (Universidad de Granada. ESP), Dominique Bonnet (Universidad de Huelva. ESP), Jesús Camarero

---

<sup>1</sup> Con el fin de preservar, en la medida de lo posible, la relación entre evaluadores y propuestas presentadas, *Çédille* no hace público el panel de expertos que ha participado en el proceso de evaluación de cada número en cuestión, sino que lo hace por periodos temporales. Pueden consultarse los listados de evaluadores que se han publicado anteriormente en los números 4 (abril de 2008), 6 (abril de 2010), 8 (abril de 2012), 11 (abril de 2015), 13 (abril de 2017), 14 (abril de 2018), 15 (abril de 2019), 16 (otoño de 2019), 17 (primavera de 2020), 18 (otoño de 2020), 19 (primavera de 2021), 20 (otoño de 2021), 21 (primavera de 2022) y 22 (otoño de 2022).

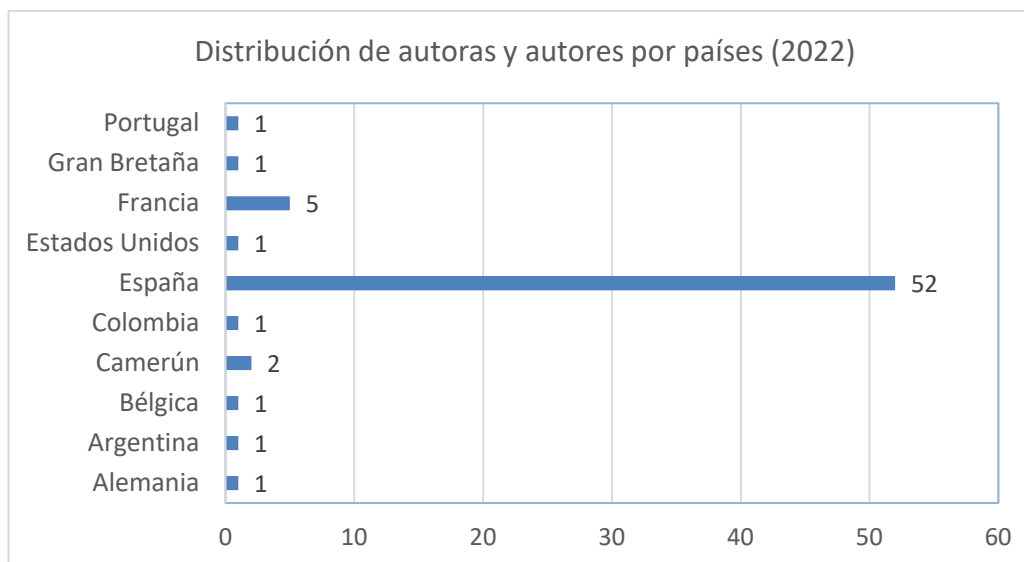
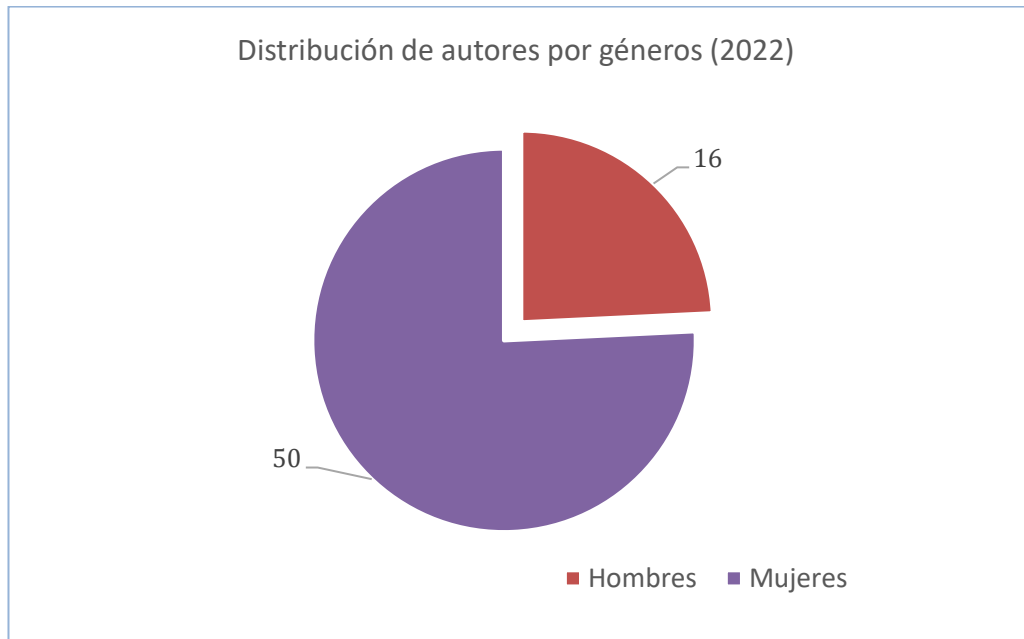


Arribas (Universidad del País Vasco. ESP), María Loreto Cantón Rodríguez (Universidad de Almería. ESP), Daniéla Capin (Université de Strasbourg. FR), María Isabel Corbí Sáez (Universitat d'Alacant. ESP), Carmen Cortés Zaborras (Universidad de Málaga. ESP), Adela Cortijo Talavera (Universitat de València. ESP), Elena Cuasante Fernández (Universidad de Cádiz. FR), Rosa de Diego Martínez (Universidad del País Vasco. ESP), Christina Dechamps (Universidade Nova de Lisboa. POR), Patrick Dendale (Universiteit Antwerpen. BE), Delphine Denis (Sorbonne Université. FR), Soledad Díaz Alarcón (Universidad de Córdoba. ESP), Cristian Díaz Rodríguez (Université de Strasbourg. FR), María Luisa Donaire Fernández (Universidad de Oviedo. ESP), Geneviève Dreyfus-Armand (Bibliothèque de documentation internationale contemporaine. FR), Anne-Simone Dufief (Université Angers. FR), Martin Enguene Enguene (Université de Yaoundé I. CAM), Benjamin Fagard (Centre national de la recherche scientifique. FR), Natalia Lorena Ferreri (Universidad Nacional de Córdoba. ARG), Marie Franco (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. FR), Aurélia Gaillard (Université Bordeaux Montaigne. FR), Francisca García Luque (Universidad de Cádiz. ESP), Romain Gillain (Instituto Politécnico de Leiria. POR), Julie Glikman (Université de Strasbourg. FR), Sonia Gómez-Jordana (Universidad Complutense de Madrid. ESP), Isabel Esther González Alarcón (Universidad de Almería. ESP), María Luisa Guerrero Alonso (Universidad Complutense de Madrid. ESP), Patrick Haillet (CY Cergy Paris Université. FR), Adelaida Hermoso Mellado-Damas (Universidad de Sevilla. ESP), M<sup>a</sup> Vicenta Hernández Álvarez (Universidad de Salamanca. ESP), Nieves Ibeas Vuelta (Universidad de Zaragoza. ESP), Gonzalo Iturregui Gallardo (Universitat Autònoma de Barcelona. ESP), Edurne Jorge Martínez (Universidad de Murcia. ESP), Ana Isabel Labra Cenitagoya (Universidad de Alcalá. ESP), Claire Laguian (Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis. FR), Michela Landi (Università degli Studi di Firenze. IT), Esther Laso y León (Universidad de Alcalá. ESP), Elena Llamas Pombo (Universidad de Salamanca. ESP), Montserrat López Díaz (Universidade de Santiago de Compostela. ESP), Montserrat López Mujica (Universidad de Alcalá. ESP), Laurence Malingret (Universidade de Santiago de Compostela. ESP), Myriam Mallart Brussosa (Universitat de Barcelona. ESP), Carmen Marimón Llorca (Universitat d'Alacant. ESP), Christiane Marqué-Pucheu (Sorbonne Université. FR), Patricia Martínez García (Universidad Autónoma de Madrid. ESP), Jordi Massó Castilla (Universidad Complutense de Madrid. ESP), Justin Olivier Mballa (Université de Yaoundé I, CAM), Pedro Salvador Méndez Robles (Universidad de Murcia. ESP), Elena Meseguer Paños (Universidad de Murcia. ESP), M<sup>a</sup> Carmen Molina Romero (Universidad de Granada. ESP), María Luisa Mora Millán (Universidad de Cádiz. ESP), Montserrat Morales Peco (Universidad de Castilla – La Mancha. ESP), Isabelle Moreels (Universidad de Extremadura. ESP), Maj-Britt Mosegaard Hansen (The University of Manchester. GB), Dominique Ninanne (Universidad de Oviedo. ESP), Aleksandra Nowakowska

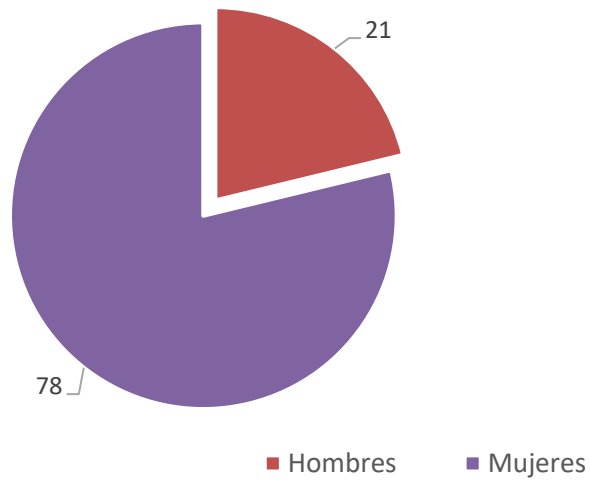
(Université Paul Valéry Montpellier 3. FR), Julia Ori (Universidad Complutense de Madrid. ESP), Maribel Peñalver Vicea (Universitat d'Alacant. ESP), Laura Pino Serrano (Universidade de Santiago de Compostela. ESP), Alicia Piquer Desvaux (Universitat de Barcelona. ESP), María Teresa Pisa Cañete (Universidad de Castilla – La Mancha. ESP), Anne-Marie Reboul (Universidad Complutense de Madrid. ESP), Maria Esclavitud Rey Pereira (Universidad Complutense de Madrid. ESP), Eva Robustillo Bayón (Universidad de Extremadura. ESP), Nuria Rodríguez Pedreira (Universidade de Santiago de Compostela. ESP), Laurence Rouanne (Universidad Complutense de Madrid. ESP), Hélène Rufat Perelló (Universitat Pompeu Fabra. ESP), Marta Saiz Sánchez (Universidad Complutense de Madrid. ESP), Candela Salgado Ivanich (Universidad de Salamanca. ESP), Elisabet Sánchez Tocino (Investigadora independiente. ESP), Sergi Sancho Fibla (Université Catholique de Louvain. BE), Ana Soler Pérez (Universidad de Zaragoza. ESP), Kamory Tangara (École Normale Supérieure de Bamako. MAL), Didier Tejedor de Felipe (Universidad Autónoma de Madrid. ESP), Hélène Vassiliadou (Université de Strasbourg. FR), Daniela Ventura (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. ES), Frederik Verbeke (Universidad del País Vasco. ESP), Javier Vicente Pérez (Universidad de Zaragoza. ESP), Jeļena Vladimirska (Latvijas Universitāte. LU) y Adamantía Zerva (Universidad de Sevilla. ESP).

## Estadísticas correspondientes al año 2022

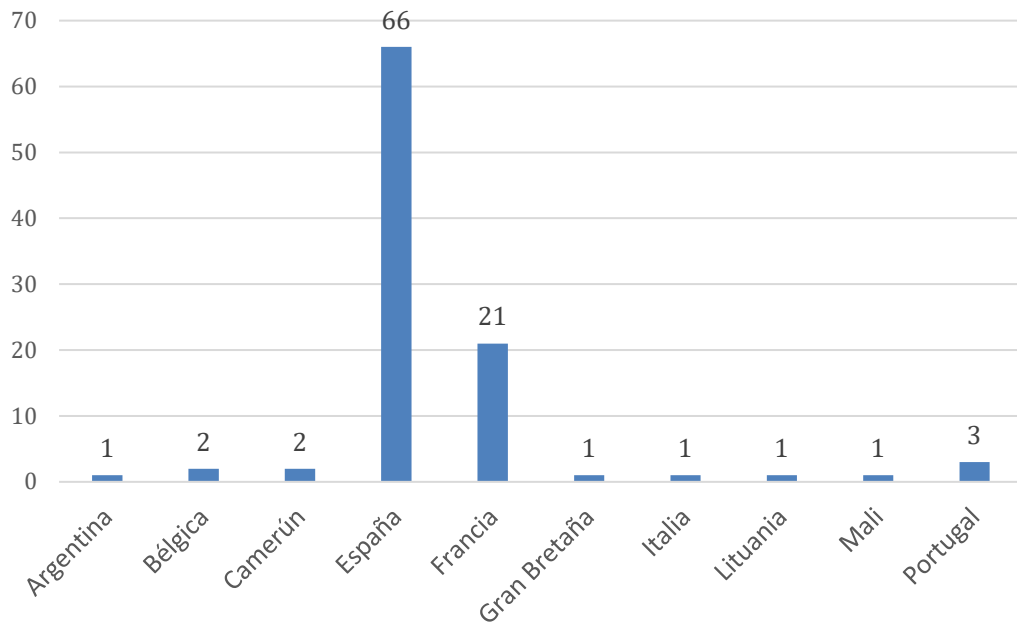
A continuación, se ofrecen varias gráficas correspondientes al proceso de edición de los dos números publicados en el año 2022 y que muestran la distribución de autores y de evaluadores por países, por géneros y, finalmente, por universidades y centros de investigación.



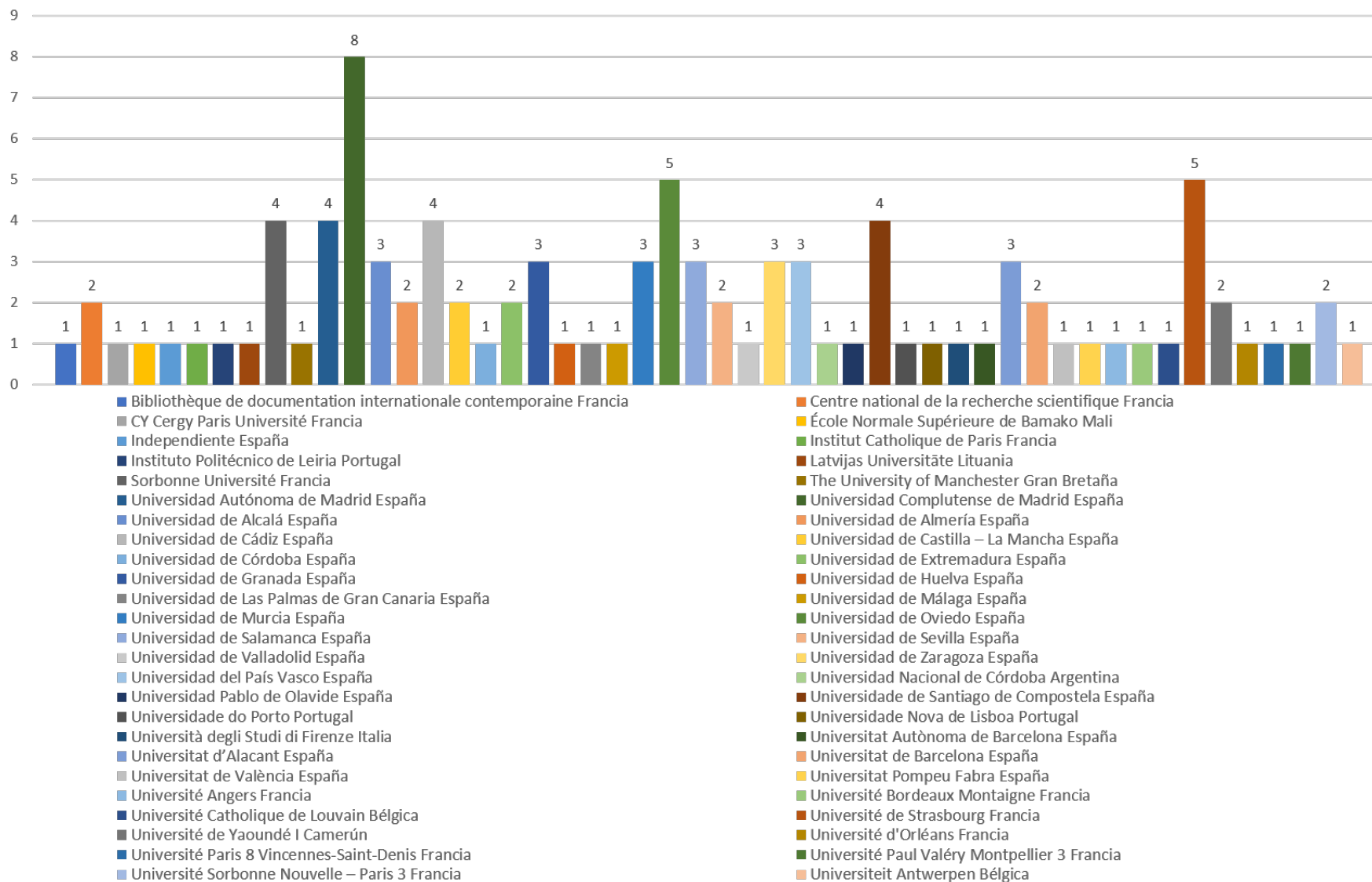
Distribución de evaluadores por géneros (2022)



Distribución de evaluadores por países (2022)



### Distribución de evaluadores por centros (año 2022)







**Des mots du discours aux marqueurs discursifs :  
quelques pistes de réflexion**

**Jesús VÁZQUEZ MOLINA**

*Universidad de Oviedo*

vazquezjesus@uniovi.es

<http://orcid.org/0000-0002-4548-1712>

**Emma ÁLVAREZ-PRENDES**

*Universidad de Oviedo*

alvarezemma@uniovi.es

<https://orcid.org/0000-0001-8444-1513>

**Camino ÁLVAREZ-CASTRO**

*Universidad de Oviedo*

caminoac@uniovi.es

<https://orcid.org/0000-0002-8625-2967>

Le présent recueil regroupe dix textes sélectionnés à l'issue du XIII<sup>e</sup> Congrès International de Linguistique Française (CILF) *Autour de l'énonciation : des stratégies aux opérateurs*, qui s'est tenu à l'Université d'Oviedo (Espagne) du 23 au 25 septembre 2021. Ce colloque international a voulu rendre hommage à María Luisa Donaire, professeure à l'Université d'Oviedo, pour ses apports scientifiques et son rôle dans l'enseignement de la langue et de la linguistique françaises, ainsi que dans l'encadrement de jeunes chercheurs, autant d'axes qui ont jalonné une brillante carrière. Cette rencontre scientifique a réuni des chercheurs du monde linguistique, dans un cadre de réflexion commune sur des aspects sémantico-pragmatiques de la langue en général et de la langue française en particulier, autour du concept de l'énonciation, une des thématiques de prédilection dans les recherches de la professeure María Luisa Donaire.

Les questions relatives à l'énonciation constituent le cadre général d'une grande variété de recherches linguistiques depuis que Benveniste, dans l'article fondateur « L'appareil formel de l'énonciation » en 1970, a mis en lumière le mécanisme de la production et a défini l'énonciation comme la mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation. Le concept d'énonciation s'est étendu dans de multiples directions et les avancées théoriques se développent depuis plusieurs décennies, démontrant la vivacité de la question énonciative au sein du monde de la recherche. Dans ce contexte, l'intérêt pour les marqueurs discursifs refait constamment surface, ce qui porte à croire que le sujet est loin d'être clos. Les réflexions alimentées dans le

colloque autour de l'axe thématique « Connecteurs, marqueurs, opérateurs discursifs : leur rôle dans la stratégie discursive », en synchronie et en diachronie, en sont un témoignage significatif.

Les travaux sur les *mots du discours*, première dénomination octroyée par Ducrot *et al.* (1980) à l'ensemble de la catégorie rassemblée dans ce recueil, sont tellement abondants qu'il devient impossible de les inventorier, ni même dans le cadre de la langue française. Néanmoins, il faut préciser qu'une partie importante de ces travaux s'inscrivent dans des théories énonciatives dérivées de la sémantique argumentative mise en place par Anscombre et Ducrot à partir de l'ouvrage de 1983, *L'argumentation dans la langue*<sup>1</sup>. Chronologiquement, les premiers éléments étudiés parmi ceux faisant partie de ce vaste ensemble discursif ont été les *connecteurs argumentatifs*, qui ont pour fonction sémantique de relier deux ou plusieurs énoncés, en assignant à chacun un rôle particulier dans une stratégie argumentative unique (Ducrot, 1983). Face à ceux-ci, les *opérateurs argumentatifs* agissent dans la sphère d'un seul énoncé.

Parallèlement à ces premiers travaux, englobés dans une pragmatique dite *intégrée*, un autre courant francophone s'est occupé de la description de certaines unités apparentées. Il s'agit de l'école dite de Genève qui a centré ses recherches pragmatiques sur des mots faisant référence aux signes dépourvus de contenu qui ont la capacité d'organiser le discours oral. Ces mots seront appelés *marqueurs d'interactivité* (De Spengler, 1980), et, d'une manière plus générale, *marqueurs de structuration de la conversation* (Auchlin, 1981 ; Roulet *et al.*, 1985). C'est à partir de cette idée de *marquage* que l'on observe la naissance du terme *marqueur*, dont la destinée s'est révélée plus productive, en élargissant son champ d'application au-delà des limites du cadre strictement conversationnel.

En effet, dans la jungle terminologique qui caractérise les études des *mots du discours*, plusieurs dénominations se sont succédé, mais, sans aucun doute, ce sont les termes *connecteur* et *marqueur* ceux qui ont connu le plus grand succès en français<sup>2</sup>. Parfois employés comme synonymes, ils désignent habituellement des entités relativement différenciées : un accord plus ou moins généralisé existe sur la plus grande portée du terme *marqueur* pour désigner un mot ou une expression qui est utilisé pour signaler un certain sens ou une certaine intention dans un discours, aussi bien oral qu'écrit. Ce caractère général explique en partie sa réussite face à *connecteur*, dont le sens semble restreindre quelque peu le champ d'étude, le limitant aux éléments dont le rôle prépondérant – quoique non unique – est celui de relier deux segments phrastiques<sup>3</sup>. Mais en dépit d'une distinction qui n'est qu'apparente, l'on peut remarquer que, à côté des

<sup>1</sup> À la même époque, on constate également l'intérêt pour les *connecteurs* de la part de linguistes issus d'autres courants linguistiques. Voir, par exemple, Van Dijk (1979) et Berrendonner (1983).

<sup>2</sup> La terminologie est néanmoins foisonnante : voir Dostie (2004 : 40-43), Fraser (2009 : 294), Bazzanella (2014 : 35-36) et Vázquez Molina (2019 : 684-689).

<sup>3</sup> Sur l'histoire de la dénomination *marqueur*, voir Anscombre (2011) et Vázquez Molina (2019).

travaux prenant position pour l'une ou l'autre dénomination – connexion ou marquage – nombreux sont ceux qui refusent d'entrer dans un débat terminologique stérile, à défaut de définitions scientifiques convaincantes<sup>4</sup>.

Une autre problématique, souvent évoquée dans les travaux sur les connecteurs et les marqueurs discursifs, consiste à délimiter la portée de la catégorie analysée. En effet, à l'origine constituée d'adverbes, de conjonctions et de locutions diverses, elle est devenue une classe d'éléments dont les limites sont nécessairement floues, en faisant disparaître l'ancienne distinction *mot plein / mot vide*. On ne serait donc pas en présence d'une nouvelle catégorie grammaticale, mais d'une *catégorie discursive*<sup>5</sup>.

L'insuffisance des définitions proposées et de critères scientifiques pour la délimitation des sous-catégories a conduit certains auteurs à mettre en place une dénomination basée sur des propriétés communes à l'ensemble visé, en mettant au premier plan la notion d'*opération* pour atteindre les structures langagières profondes de la langue<sup>6</sup>. Ces opérations, qui mettent en jeu des ressources linguistiques dont les structures argumentatives et polyphoniques, sont à la base de la notion d'*opérateur discursif*, notion employée notamment par le groupe de recherche OPÉRAS et qui a donné lieu à plusieurs publications spécifiques (Anscombe, Donaire & Haillet, 2013, 2018).

En définitive, il est certain que l'intérêt pour ces *mots du discours* n'a pas cessé de croître, ce que révèle le nombre important des numéros thématiques de revues, d'ouvrages collectifs et de monographies spécifiques traitant le sujet sous des approches sémantiques et pragmatiques en général. Nous ne citerons ici que quelques travaux représentatifs ressortant au cadre linguistique francophone.

Parmi les multiples optiques au regard desquelles l'on a examiné l'ensemble en question, citons celles qui mettent en valeur les phénomènes d'hétérogénéité énonciative, particulièrement les théories de la polyphonie et du dialogisme : Anscombe (2006) Anscombe *et al.* (2012), Anscombe (2013), Nølke (1993), Nølke, Fløttum & Noren (2004), Bres & Mellet (2009). Parallèlement, de nombreuses problématiques sémantiques et discursives ont croisé le monde des marqueurs, telles l'atténuation (Haillet, 2004), la subjectivité (Hancil, 2011), l'intensification (Anscombe & Tamba, 2013), la modalité et l'évidentialité (Barbet & de Saussure, 2012 ; Flaux & Lagae, 2014 ; Anscombe *et al.*, 2014).

On a pu également observer l'emploi d'approches contrastives, qui connaissent depuis les années 2000 un développement constant : Drescher & Franck Job (2006), Rodríguez Somolinos (2011), Borreguero Zuloaga & Gómez-Jordana (2015). Ces

<sup>4</sup> Voir, spécifiquement, les pertinentes réflexions à ce sujet contenues dans Anscombe (2018 : 39-43).

<sup>5</sup> Voir, à ce propos, Anscombe, Rodríguez Somolinos & Gómez-Jordana (2012 : 7-12). Pour une vision tout à fait différente, où les marqueurs discursifs sont considérés comme une classe d'unités de la langue, voir Paillard (2021 : 17-20).

<sup>6</sup> Ainsi tout métalangage formel opère nécessairement au niveau de cette *structure profonde* (voir Anscombe, 2011)

études peuvent inclure la perspective diachronique, qui a particulièrement enrichi les analyses (Rodríguez Somolinos, 2006 ; Anscombre, 2014), souvent en combinaison avec des approches portant sur la grammaticalisation et la pragmaticalisation de ces éléments : Dostie (2004), Dostie & Pusch (2007), Charolles & Lamiroy (2007), Fagard, Prévost, Combettes & Bertrand (2008), Combettes, Guillot, Prévost, Oppermann-Marsaux & Rodríguez Somolinos (2010), Combettes (2011), etc.<sup>7</sup>

Par ailleurs, l'établissement des sous-classes discursives et des inventaires dans l'ensemble de la catégorie des marqueurs discursifs est à la base des travaux sur les marqueurs de glose (Steuckard & Niklas Salminen, 2005), d'attitude énonciative (Anscombre, 2009), et sur les marqueurs en *voir* (Anscombre, 2016) ou en *dire* (Gómez-Jordana & Anscombre, 2015 ; Rouanne & Anscombre, 2016 ; Anscombre & Rouanne, 2020).

En somme, le panorama présenté, extrêmement diversifié, ne reflète que partiellement les domaines où connecteurs, marqueurs, ou particules discursives jouent différents rôles sémantiques et interagissent dans des stratégies discursives diverses, tant à l'oral qu'à l'écrit.

C'est dans ce cadre que nous présentons un ensemble de travaux à la croisée des deux voies susmentionnées : les marqueurs de discours et l'énonciation. Gageons que les travaux sélectionnés dans ce volume contribueront à apporter des pistes de réflexion sur les nombreux défis théoriques touchant à cette catégorie si difficile à cerner et à définir.

Ainsi, Jean-Claude Anscombre s'intéresse au marqueur *quand même* en français contemporain, ce qui l'amène, dans un premier temps, à recenser et à caractériser par des propriétés linguistiques repérables ses différents emplois. Adoptant l'approche de la sémantique instructionnelle, il se pose la question de savoir si la grande diversité de ces emplois peut être réduite à une seule structure profonde (*i.e.* une représentation abstraite du comportement de *quand même* comportant des variables à instancier dans un contexte donné et permettant des prédictions sur de futurs exemples). En parallèle, l'auteur définit un modèle général de la concession faisant intervenir la polyphonie. Il propose enfin une description unitaire de *quand même* en tant que marqueur d'opposition, la concession ne restant qu'un des aspects de cette opposition.

Le travail de María Luisa Donaire se penche sur l'adverbe *déjà* et place au centre de son analyse la question de l'attitude du locuteur. Cette étude vise à déterminer si les différences fonctionnelles constatées dans la littérature permettent de déterminer l'existence de plusieurs entités sémantiques ayant des propriétés sémantico-pragmatiques et formelles spécifiques. La modélisation proposée se distingue d'autres propositions antérieures dans la mesure où elle fait appel à la polyphonie. L'analyse identifie ainsi trois

---

<sup>7</sup> Pour un aperçu sur les travaux sémantiques en diachronie voir Bango de la Campa & Vázquez Molina (2017).

entités sémantiques (*déjà*<sub>1</sub>, *déjà*<sub>2</sub> et *déjà*<sub>3</sub>), chacune présentant des propriétés linguistiques et une structure polyphonique particulière. Néanmoins, ces entités sémantiques partagent toutes un trait commun, celui de l'antériorité, et répondent à un traitement similaire de cette antériorité.

L'article de Didier Tejedor de Felipe est consacré à l'analyse d'un marqueur de discours formé sur le verbe « dire » – *j'aimerais dire* – dans le cadre de la polyphonie linguistique. Cette approche lui permet de distinguer deux valeurs sémantiques servant à mettre en place une même stratégie discursive d'atténuation. En effet, deux mécanismes différents permettent d'atténuer la valeur dudit marqueur : le premier correspond à une atténuation obtenue via une construction hypothétique, dans laquelle *j'aimerais dire* constitue l'apodose d'une protase implicite ; le second, à l'emploi d'un conditionnel d'atténuation. L'utilisation du conditionnel modal – conditionnel dit hypothétique et conditionnel d'atténuation – permet, par ailleurs, de projeter un certain *ethos* positif du locuteur.

Sandrine Deloor traite le sujet de la commutation en sémantique à travers l'étude de l'adverbe *simplement*. Son article a pour but de décrire les différents emplois de cet adverbe en français contemporain. Quatre emplois sont distingués sur la base de critères sémantiques et syntaxiques précis. La description sémantique proposée poursuit ainsi deux objectifs principaux : différencier *simplement* de ses synonymes (*seulement* et *mais*) et mettre en évidence les points communs entre les différents emplois de *simplement* afin de suggérer une modélisation unitaire de son fonctionnement sémantique. Tout au long de l'étude, une place particulière est accordée au critère de commutation : on se demande quelle est sa validité en sémantique et quels problèmes il est susceptible de poser.

Les valeurs temporelles et non-temporelles des adverbes *alors* (français) et *entonces* (espagnol) sont analysées dans l'article de João Ribeiro Teixeira. Les deux opérateurs ont en commun le fait de pouvoir recevoir des interprétations sémantiques assez divergentes selon le contexte où ils surgissent. Cette spécificité exige que l'auteur réfléchisse à des critères formels pour distinguer les valeurs en discours de *alors* et de *entonces*. Après avoir présenté les critères que l'on peut trouver dans des études antérieures, l'auteur propose une uniformisation de ces critères et une modélisation des emplois des deux opérateurs cités.

Silvia Palma évoque dans son travail le recours à la locution adverbiale *en même temps* au sein des allocutions d'Emmanuel Macron, pour qui *en même temps* est devenu un trait discursif distinctif. Dans un premier temps, l'auteure s'intéresse aux deux valeurs principales de la locution reconnues dans la littérature spécifique, à savoir celle de locution temporelle indiquant la simultanéité et celle, plus complexe, de marqueur discursif. Dans un deuxième temps, elle se penche sur la distribution de ces deux valeurs dans le discours de Macron. L'analyse montre une évolution significative de sa stratégie discursive à l'intérieur du deuxième sous-groupe : dans les premières étapes, il

s'efforce de dépasser l'opposition entre les éléments qu'il mentionne en proposant une synthèse, au sens hégélien. Plus tard, cet effort s'estompe progressivement, laissant place à un discours dans lequel le locuteur se borne à constater les oppositions en jeu.

Ces six premiers articles à visée synchronique sont complétés par quatre autres études à visée diachronique.

En ce sens, Emma Álvarez-Prendes examine l'émergence et l'évolution dans la diachronie du français des valeurs des locutions adverbiales *cela dit* et *ceci dit* – deux autres marqueurs discursifs formés sur le verbe *dire*. Tout d'abord, l'auteure retrace leur évolution dans l'histoire de la langue française depuis leur apparition – au XV<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles respectivement – jusqu'à nos jours. En outre, elle se propose de vérifier s'il existe un parallélisme quelconque entre les valeurs de ces deux marqueurs et celles des adverbes déictiques à la base, à savoir *ici* et *là*. Pour y arriver, elle passe en revue le système des adverbes déictiques du français et présente les changements que ces unités ont subis tout au long de l'histoire.

Sonia Gómez-Jordana et Marta Saiz-Sánchez s'intéressent à la locution *voyons voir* en diachronie et étudient en détail les différentes hypothèses de son origine. Le but de leur article est d'apporter une description diachronique de l'évolution de *voyons voir*. Pour cela, les auteures proposent initialement une analyse distributionnelle et sémantique de *voyons voir* depuis la première attestation relevée à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle jusqu'au XXI<sup>e</sup> siècle. Dans un deuxième temps, elles prêtent une attention toute particulière au terme *voir*, qui a souvent été compris comme un verbe de perception, alors qu'au Moyen-Âge ce même terme pouvait aussi correspondre à l'adverbe « vrai ». Enfin, les chercheuses explorent les différentes hypothèses émises sur l'origine de ce marqueur pour essayer d'en déterminer la genèse.

Gavris Danut-Grigoire aborde l'emploi de la forme *fin* en français contemporain et explique son évolution à l'aide des théories de la grammaticalisation et de la pragmatization. Cet article recense les principales valeurs pragmatiques de *pour lors* et propose d'en rendre compte à partir d'un schéma sémantique unique tout en mettant en évidence la progression de la chaîne de pragmatization. L'article amorce également une réflexion sur les analogies de fonctionnement avec le marqueur discursif *alors*, dont *pour lors* diffère notamment par sa capacité de focalisation et de marquage expressif, ce que l'auteur élucide par l'apport sémantique de la préposition *pour*.

Pour clore cette monographie, le travail de Pierre Vermander met en place une description conversationnelle de l'interjection *oh* en moyen français. L'objectif de cet article consiste à proposer un modèle d'analyse refusant certains présupposés liés à la classe interjective (émotivité, non-intentionnalité, etc.). En effet, d'après l'auteur, en utilisant les méthodes de l'analyse conversationnelle sur un large corpus de textes du moyen français, il est possible de construire une étude fondée sur des paramètres objectifs qui engloberaient l'ensemble de ces occurrences. On peut alors s'apercevoir que



les emplois de *oh* se répartissent entre des utilisations autonomes et des emplois répondant à un énoncé précédent, et que cette interjection peut être énoncée pour indiquer l'état du locuteur par rapport à la situation épistémique en cours.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ANSCOMBRE, Jean-Claude (2011) : « Los marcadores : historia de un concepto, problemas y perspectivas ». *Linred*, 9, 1-15. URL : [https://linred.web.uah.es/numero9\\_monografico1\\_Art1.html](https://linred.web.uah.es/numero9_monografico1_Art1.html)
- ANSCOMBRE, Jean-Claude (2013) : « Polyphonie et représentation sémantique des marqueurs de discours. Quelques problèmes ». *Revue de Sémantique et Pragmatique*, 33-34, 7-32.
- ANSCOMBRE, Jean-Claude (2016) : « Les marqueurs en *voir* : de la fonction d'appel à la fonction épilinguistique ». *Scolia*, 30, 15-32.
- ANSCOMBRE, Jean-Claude [éd.] (2006) : *Les objets de la polyphonie. Le français moderne*, 74 : 1.
- ANSCOMBRE, Jean-Claude [éd.] (2009) : *Les marqueurs d'attitude énonciative. Langue française*, 161.
- ANSCOMBRE, Jean-Claude & Oswald DUCROT (1983) : *L'argumentation dans la langue*. Liège, P. Mardaga.
- ANSCOMBRE, Jean-Claude & Laurence ROUANNE [éds.] (2020) : *Histoires de dire 2: Petit glossaire des marqueurs formés sur le verbe «dire»*. Berne et al., Peter Lang.
- ANSCOMBRE, Jean-Claude & Irène TAMBA [éds.] (2013) *L'intensification. Langue française*, 177.
- ANSCOMBRE, Jean-Claude ; María Luisa DONAIRE & Pierre Patrick HAILLET [éds.] (2013) : *Opérateurs discursifs du français*. Berne et al., Peter Lang.
- ANSCOMBRE, Jean-Claude ; María Luisa DONAIRE & Pierre Patrick HAILLET [éds.] (2018) : *Opérateurs discursifs du français 2*. Berne et al., Peter Lang.
- ANSCOMBRE, Jean-Claude ; Évelyne OPPERMAN-MARSAUX & Amalia RODRÍGUEZ SOMOLINOS [éds.] (2014) : *Médiativité, polyphonie et modalité en français*. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.
- ANSCOMBRE, Jean-Claude ; Amalia RODRÍGUEZ SOMOLINOS & Sonia GÓMEZ-JORDANA [dir.] (2012) : *Voix et marqueurs du discours : des connecteurs à l'argument d'autorité*. Lyon, ENS éditions,
- AUCHLIN, Antoine (1981) : « *Mais heu pis bon, ben alors voilà, quoi !* Marqueurs de structuration de la conversation et complétude ». *Cahiers de Linguistique française*, 2, 141-159.
- BANGO DE LA CAMPA, Flor & Jesús VÁZQUEZ-MOLINA (2017) : « Panorama de la sémantique diachronique française ». *Cahiers de Lexicologie*, 111, 57-76. DOI : 10.15122/isbn-978-2-406-07412-0.p.0057
- BARBET, Cécile & Louis de SAUSSURE [éd.] (2012) : *Modalité et évidentialité en français. Langue française*, 173.

- BAZZANELLA, Carla (2015) : « Segnali discorsivi a confronto, Dati e teoria, un percorso integrato » in Margarita Borreguero Zuloaga & Sonia Gomez-Jordana [éds.], *Les marqueurs de discours dans les langues romanes : une approche contrastive*. Paris, Lambert-Lucas, 35-46.
- BERRENDONNER, Alain (1983) : « Connecteurs pragmatiques et anaphore ». *Cahiers de linguistique française*, 5, 215-246.
- BORREGUERO ZULOAGA, Margarita & Sonia GOMEZ-JORDANA [éds.] (2015) : *Les marqueurs de discours dans les langues romanes : une approche contrastive*. Paris, Lambert-Lucas.
- BRES, Jacques & Sylvie MELLET [éd.] 2009 : *Dialogisme et marqueurs grammaticaux. Langue française*, 163.
- CHAROLLES, Michel & Béatrice LAMIROY (2007) : « Du lexique à la grammaire : seulement, simplement, uniquement ». *Cahiers de Lexicologie*, 90, 93-116.
- COMBETTES Bernard (2011) : « Processus de grammaticalisation et domaine énonciatif ». *Cahiers de Praxématique*, 56, 35-52.
- COMBETTES, Bernard ; Céline GUILLOT ; Sophie PRÉVOST ; Evelyne OPPERMAN-MARSAUX & Amalia RODRÍGUEZ SOMOLINOS [éds.] (2010) : *Le changement en français. Études de linguistique diachronique*. Berne et al., Peter Lang.
- DE SPENGLER, Nina (1980) : « Première approche des marqueurs d'interactivité ». *Cahiers de Linguistique française*, 2, 128-148.
- DOSTIE, Gáetane (2004) : *Pragmaticalisation et marqueurs discursifs*. Bruxelles, De Boeck Ducleot.
- DOSTIE, Gáetane & Claus D. PUSCH [éds.] (2007) : *Les marqueurs discursifs. Sens et variations. Langue française*, 154.
- DRESCHER, Martina & Barbara FRANK-JOB [éds.] (2006) : *Les marqueurs discursifs dans les langues romanes. Approches théoriques et méthodologiques*. Francfort, Peter Lang.
- DUCROT, Oswald (1983) : « Opérateurs argumentatifs et visée argumentative » *Cahiers de Linguistique française*, 5, 7-36.
- DUCROT, Oswald et al. (1980) : *Les mots du discours*. Paris, Minuit.
- FAGARD Benjamin ; Sophie PRÉVOST ; Bernard COMBETTES & Olivier BERTRAND [éds.] (2008) : *Évolutions en français*. Berne, Peter Lang.
- FLAUX, Nelly & Véronique LAGAE [éd.] (2014) : *Syntaxe et sémantique des marqueurs modaux. Langages*, 193.
- FRASER, Bruce (2009) : « An Account of Discourse Markers ». *International Review of Pragmatics*, 1, 293-320.
- GÓMEZ-JORDANA, Sonia & Jean-Claude ANSCOMBRE [éds.] (2015) : *Dire et ses marqueurs. Langue française*, 186.
- HAILLET, Pierre Patrick [éd.] (2004) : *Procédés de modalisation : l'atténuation. Langue française*, 142.
- HANCIL, Sylvie [dir.] (2011) : *Marqueurs discursifs et subjectivité*. Monts, Publications des universités de Rouen et du Havre.

- NØLKE, Henning (1993) : *Le regard du locuteur*. Paris, Kimé.
- NØLKE, Henning ; Kjersti FLØTTUM & Coco NOREN (2004) : *ScaPoLine. La théorie scandinave de la polyphonie linguistique*. Paris, Kimé.
- PAILLARD, Denis (2021) : *Grammaire discursive du français. Étude des marqueurs discursifs en -ment*. Bruxelles *et al.*, Peter Lang.
- RODRÍGUEZ SOMOLINOS, Amalia (2006) : « Voire, modalisation de vérité et renforcement de l’assertion (XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles) ». *Langue française*, 149, 61-76.
- RODRÍGUEZ SOMOLINOS, Amalia [éd.] (2011) : *Les marqueurs de discours : approches contrastives*. *Langages*, 184.
- ROUANNE Laurence & Jean-Claude ANSCOMBRE [éds.] (2016) : *Histoires de dire 1 : Petit glossaire des marqueurs formés sur le verbe « dire »*. Berne *et al.*, Peter Lang.
- ROULET, Eddy *et al.* (1985) : *L’articulation du discours en français contemporain*. Berne, Peter Lang.
- STEUCKARDT, Agnès & Aïno NIKLAS-SALMINEN [dir.] (2005) : *Les marqueurs de glose*. Marseille, Presses Universitaires de Provence.
- VAN DIJK, Teun (1979) : « Pragmatic connectives », *Journal of Pragmatics*, 3, 447-456.
- VÁZQUEZ-MOLINA, Jesús (2019) : « Connecteurs, marqueurs, opérateurs... La notion d’opérateur discursif », *in* Flavie Fouchard *et al.* [coord.] *La recherche en études françaises : un éventail de possibilités*. Séville, Editorial Universidad de Sevilla, 683-691.

## ***Quand même* : le couteau suisse**

**Jean-Claude ANSCOMBRE**

*Centre Jean Pruvost (CNRS-LT2D)*

*CY Cergy Paris Université*

jean-claude.anscombre@orange.fr

<https://orcid.org/0000-0002-4132-4453>

### **Resumen**

Este trabajo se propone estudiar el marcador discursivo *quand même*, de uso muy frecuente en el francés contemporáneo. Una primera parte establece una lista, basada en ejemplos procedentes de corpus, de los varios empleos del marcador. La segunda parte caracteriza estos usos por propiedades identificables como la parentetización, la prosodia, etc. Las tercera y cuarta partes presentan un modelo general de la concesión dentro del marco teórico de la semántica instruccional y proponen una descripción unitaria de *quand même* en tanto que marcador de oposición, siendo la concesión un caso particular de oposición. Finalmente, la última parte examina varios problemas específicos en torno a la estrategia polifónica desplegada por el marcador.

**Palabras clave:** marcador discursivo, concesión, polifonía, semántica instruccional.

### **Résumé**

Le but de ce travail est l'étude du marqueur de discours *quand même*, très utilisé en français contemporain. Un premier volet recense les différents emplois de ce marqueur, à partir d'exemples tirés de corpus. Le second volet caractérise ces emplois par des propriétés repérables, comme la mise en incise, la prosodie, etc. Les troisième et quatrième volets définissent un modèle général de la concession dans le cadre d'une sémantique instructionnelle, et proposent une description unitaire de *QM* en tant que marqueur d'opposition, la concession n'étant qu'un aspect de l'opposition. Un dernier volet enfin examine différents problèmes touchant en particulier au jeu polyphonique introduit par *QM*.

**Mots-clés :** marqueur de discours, concession, polyphonie, sémantique instructionnelle.

### **Abstract**

This work aims at providing an analysis of the French marker *quand même*, a very common one in contemporary French. The first part of the study is devoted to an inventory of the different uses of the marker, based upon examples taken from several corpora. The

---

\* Artículo recibido el 1/06/2022, aceptado el 23/12/2022.

second part intends to characterise each use by means of detectable properties such as the possibility of parentheticals, prosody, etc. The third and fourth parts provide a general model for concession within the framework of instructional semantics and offers a unitary description of *QM* as a marker of opposition, being the concession one type of opposition among others. The last part focus on specific problems such as the multiple voiced strategy due to *QM*.

**Keywords:** discourse marker, concession, polyphony, instructional semantics.

### Avant-propos : un état des lieux

Cette étude se propose la tâche difficile de caractériser le fonctionnement du marqueur discursif *quand même* dans ses différents emplois, et de tenter de résoudre la question d'une possible description théorique unique. Ce qui fascine dans *quand même*, c'est la grande diversité des emplois, tant en mode monologal qu'en mode dialogal, qui rend sa traduction souvent difficile. Certains de ces emplois ont déjà fait l'objet d'études, mais jamais exhaustives. La plupart des grammaires ne retiennent qu'un usage concessif de *quand même* analogue à *pourtant* ou *cependant* (Wartburg & Zumthor, 1958 : 357 ; Grevisse, 1980 : 516 ; Riegel *et al.*, 1996 : 620<sup>1</sup>), les autres valeurs étant ignorées ou rejetées dans la langue familière : « ... Dans la langue familière, *quand même* s'emploie au sens de *il faut l'avouer, à vrai dire, on en conviendra* : *Une nuit de réflexion c'est quand même trop peu ...* » (Grevisse, *idem*). La valeur concessive est parfois réduite au seul emploi archaisant *quand même* + conditionnel au sens de 'même si', donné comme synonyme de *quand bien même*, ainsi Sandfeld (1977 : 378 ss.), Togeby (1982, vol. I : 525), ce dernier parlant de « proposition concessive réduite dans l'adverbe *quand même* », à propos d'usages contemporains comme *Tu es en train de me lâcher salement ... Eh bien, je t'aime quand même*. Dans tous ces ouvrages, quels que soient par ailleurs leurs mérites, les usages actuels sont totalement ignorés : il est vrai que leurs exemples sont tirés d'œuvres littéraires rarement contemporaines ... Sur ce point de la valeur concessive, on trouvera quelques remarques dans Moeschler & Spengler (1981), Morel (1996), Sini (1997), Mellet & Rugia (2010) et Novakowska & Luxardo (2020). Ces travaux ne font pas la part belle aux autres usages contemporains, dont les absolus, nous le verrons. Nous présenterons tout d'abord un relevé des différents emplois de *quand même* obtenu par le biais de corpus oraux et écrits.

### 1. Les différents emplois de *quand même* : étude descriptive

Nous utiliserons désormais la graphie commode *QM* pour désigner la forme *quand même*. Nous tenons à préciser que les étiquettes que nous utiliserons pour

---

<sup>1</sup> On trouve dans ce passage que « ... *quand même, malgré tout* mettent en relation des faits liés causalement... », affirmation discutable au vu de certains exemples. Sans parler de la difficulté à définir la notion de cause.

distinguer les emplois n'ont qu'une simple fonction de repérage, et ne représentent en rien une analyse, ni même un début d'analyse. Il s'agit essentiellement de présenter ces emplois, et de tenter d'en établir les éventuelles caractéristiques linguistiques discriminantes, à savoir syntaxiques, sémantiques, pragmatiques, voire prosodiques. Dans une seconde étape, théorique cette fois, nous proposerons pour chaque type d'emploi une analyse linguistique destinée à faire ressortir la possibilité d'une structure profonde, i.e. d'une représentation abstraite explicative du comportement de *QM* dans les exemples cités, et permettant des prédictions sur de futurs exemples. Un dernier point sera de tenter de répondre à la question qui se pose systématiquement avec la plupart des marqueurs discursifs : les différents emplois répertoriés peuvent-ils tous être ramenés ou non à une même structure profonde ?

Nous avons utilisé plusieurs corpus<sup>2</sup>. Nous tenons à préciser que nous nous opposons sur ce point à la thèse qui voit la langue écrite et la langue parlée comme deux langues différentes, en partie au moins. Cette thèse de vue repose sur deux confusions : a) celle entre données empiriques et corpus. Le corpus est ce que le linguiste retient pour son étude des données empiriques, au nom d'une série d'hypothèses la plupart du temps implicites, en particulier le caractère pertinent des données retenues pour l'analyse, leur homogénéité et leur caractère exhaustif. Sans compter les éventuels biais introduits par la transcription de données orales. Le corpus est donc un construit ; b) celle entre forme et sens. En particulier, une même fonction sémantico-pragmatique peut être représentée de plusieurs façons, sauf à faire l'hypothèse « à la Guillaume » d'une correspondance bi-univoque entre forme et sens. Enfin, si l'on admet que les productions d'un locuteur sont spontanées, il s'agit alors d'exemples inventés, et un exemple inventé en vaut bien un autre. Il faut d'ailleurs distinguer ces exemples inventés des exemples « de manipulation », qui servent à découvrir certaines propriétés par le biais de combinaisons impossibles.

La prise en compte de ces corpus nous a permis de distinguer de façon distributionnelle les cas qui suivent.

### 1.1. *QM* connecteur

#### a) Le *QM* suivi d'un conditionnel hypothétique :

Il s'agit d'un usage aujourd'hui largement archaisant<sup>3</sup>, dans lequel il a été remplacé par *quand bien même*, de sens identique à 'même si', dont voici un exemple :

- (1) Votre banque n'a pas l'obligation de vous laisser jouir de vos moyens de paiements indéfiniment si elle constate des irrégularités importantes sur votre compte.

<sup>2</sup> Principalement *Frantext* et *SketchEngine-frTenTen17* (désormais *SE*), plus divers relevés dans des romans, journaux et ouvrages, ainsi que des exemples inventés.

<sup>3</sup> Notons que les notions d'emplois archaisants ou émergents ne sont pas des observables, et sont le résultat de choix théoriques. En particulier, la thèse d'une possible description en pure synchronie.

D'ailleurs, *quand bien même* vous seul en disposeriez, votre chéquier et carte bleue appartiennent à votre établissement bancaire (SE).

Ce *quand même* suivi d'un conditionnel hypothétique apparaît parfois dans certains textes contemporains :

(2) On songe aux pages de Kant qui établissent l'irréductibilité de la perception de l'espace à un concept de l'entendement par l'existence de la droite et de la gauche. *Quand même* il n'existerait au monde qu'une main, il faudrait nécessairement que ce fût une main droite ou une main gauche, et l'entendement avec ses seuls concepts ne comprendra jamais cela. (Michel Tournier, *Le Vent Paraclet*, Gallimard, 1977 : 181)

Il s'agit toujours d'usages cultes, rares après 1950. On notera également une sorte d'usage absolu de ce *quand même*, très souvent dialogal, archaisant aujourd'hui :

(3) Et puis elle court après moi et ensuite elle courra après d'autres. Le Vieux disait : « *Et quand même ?* Une fois que tu auras l'argent, tu te moqueras pas mal de la femme » (Charles-Louis Philippe, *Le Père Perdrix*, Gallimard, 1902 : 224).

Usage paraphrasable par « et quand même ce serait ? », « et alors ? » en français contemporain. Nous reviendrons sur cet usage<sup>4</sup>. L'étude diachronique complète reste à faire.

#### b) Le *QM* connecteur concessif :

L'exemple suivant peut être considéré comme prototypique :

(4) Ce siège permet l'éjection du pilote à vitesse et altitude nulles. Il aura *quand même* fallu attendre sept ans pour que cette élémentaire sécurité des pilotes de voltige soit prise en compte (SE).

Il s'agit du seul usage répertorié dans la plupart des études consacrées à *QM*, peut-être parce qu'il se présente très généralement sous une forme *standard* de la concession, à savoir *X* [marqueur de concession] *Y*, comme *pourtant*, *cependant*, et *néanmoins* entre autres :

(5) La boule dans la gorge qui m'étouffait a disparu. Je m'aperçois que je n'ai pas toussé depuis le départ. *Pourtant* qu'est-ce qu'elle m'a embarrassée cette bronchite qui m'empêchait de dormir. (Dorothée Letessier, *Le voyage à Paimpol*, Seuil, 1980 : 16)

(6) Même si cette reprise est inégale selon les secteurs, le marché de l'emploi des cadres paraît *néanmoins* en plein redémarrage (SE).

(7) Vous êtes toujours libres de répondre à ces questions, *cependant*, les services que nous offrons dépendent de votre réponse (SE).

<sup>3</sup>FRANTEXT n'en fournit que de rares exemples pour la période de 1950 à nos jours. SE fournit plusieurs cas de *quand même ce serait le cas* en incise.



### 1.2. *QM* dans une phrase commentaire sur un événement ou une situation

Bien que ces emplois apparaissent à l'écrit, ils sont cependant caractéristiques de la langue parlée. *QM* y introduit toujours une réaction à une situation verbalisée ou non, d'où son emploi fréquent sur le mode dialogal :

(8) On tondait les femmes mais pas les hommes ... C'est *quand même* quelque chose ! C'étaient des nanas qui avaient certes profité de l'occupation et couché avec des Allemands, mais de là à les humilier de la sorte... (Alice Dupuy, *Journal d'une lycéenne sous l'Occupation : Toulouse 1943-1956*, Le Pas d'Oiseau, 2013 : 129).

(9) un très grand film, mais n°1 de tous les temps ! Faut revoir comment noter un film. C'est exagéré *quand même*, il est pas génial (*SE*).

(10) vous en faites pas, ça se terminera entre bons compères, comme celle de Quatorze, tu me donnes Varsovie je te donne Ouagadougou [...]. Et, dit quelqu'un, suppose *quand même* qu'ils arrivent ici, les Russkoffs, qu'est-ce qu'on devient, nous là-dedans ? (François Cavanna, *Les Russkoffs*, Belfond, 1979 : 176).

(11) On peut en rapprocher l'épithète de W.C. Fields, sans doute inscrite quelque part vers Los Angeles : « On est *quand même* mieux ici qu'à Philadelphie » (Gérard Genette, *Bardadrac*, Seuil, 2006 : 217).

### 1.3. *QM* seul dans des exclamatives (emplois absolus)

Caractéristiques de la langue orale, ces emplois sont parfois absents de l'écrit ou rares, comme par exemple le *QM* « d'étonnement admiratif » ci-après.

#### a) Le *QM* de réprobation :

(12) Repentance et Algérie. *Ah quand même* c'est un peu fort. Décidément les Algériens ne seront jamais satisfaits (*SE*).

(13) La fille me demande : « Véra ? Tu ne me reconnais pas ? Tu te souviens de Jumbo ? » Elle tire sur sa queue de cheval et pose la main sur celle du récitant. Je sais : Astrid ! « *Ah quand même* ! Dis donc, tu n'as pas changé » (Catherine Barreau, *La conscription de mort*, Weyrich Editions, 2020 : 310).

#### b) Le *QM* d'étonnement admiratif :

(14) A : - Combien ça peut gagner, un linguiste ?

B : - Jusqu'à trois mille euros par mois.

A : - Ah, *quand même* !

#### c) Le *QM* de réponse négative :

(15) A : - Elle se défonceait ? [...];

B – Non ... Non. Une petite ligne de temps en temps. Mais elle ne se droguait pas ;

A : - Comme Chet Baker, quoi ;

B : - *Quand même* pas ... (Caryl Férey, *Mapuche*, Gallimard, 2012 : 74).

## 2. Les différents emplois de *quand même* : les propriétés

Nous retiendrons les propriétés suivantes : 1. Les positions possibles de *QM*

dans la phrase où il apparaît, en particulier la position frontale (éventuellement en incise) ; 2. La combinaison avec *et* et avec *mais* ; 3. La possibilité de substitution par d'autres marqueurs de concession comme *néanmoins*, *pourtant*, *cependant* ; 4. L'intonation (montante ou descendante) ; 5. Les indications de degré ; 6. L'expression d'une attitude du locuteur (très généralement à travers une exclamation plus ou moins marquée). Enfin, étant donné le caractère très archaïsant de *QM* suivi d'un conditionnel hypothétique, nous le laisserons pour l'instant de côté. Il sera évoqué lors de l'étude de l'évolution diachronique.

### 2.1. Le *QM* connecteur concessif

Le *QM* connecteur concessif est le seul qui soit habituellement présent dans les grammaires scolaires ou pas. Dans les travaux linguistiques qui lui concèdent une place, il est fréquemment traité de *quand même argumentatif*, et c'est le seul usage à être qualifié ainsi. Outre l'exemple déjà cité :

(4) Ce siège permet l'éjection du pilote à vitesse et altitude nulles. Il aura *quand même* fallu attendre sept ans pour que cette élémentaire sécurité des pilotes de voltige soit prise en compte (*SE*).

On trouve des exemples comme :

(16) Chapeau s'éveilla de bonne heure. Le téléphone en fut la cause. Au bout du fil, c'était Olga. Elle lui apprit qu'on était le 14 juillet, qu'elle était *quand même* au bureau, qu'il avait reçu un paquet et qu'il fallait qu'il rappelle la brigade de gendarmerie d'Ecouen (Jean Vautrin, *Billy-ze-Kick*, Mazarine, 1974 : 135).

Différentes propriétés le distinguent d'autres emplois de *quand même* :

1. D'une part, il ne peut figurer que difficilement en position frontale, contrairement à d'autres marqueurs de concession :

(16a) Elle lui apprit qu'on était le 14 juillet, que (?*quand même* + *pourtant* + *cependant*) elle était au bureau.

Quand cette opération est possible, il s'agit d'un autre *quand même* :

(4a) (A :- ) Ce siège permet l'éjection du pilote à vitesse et altitude nulles.

(B :-) *Quand même*, (*dire qu'*) il aura fallu attendre sept ans pour que cette élémentaire sécurité.

On imagine l'exemple (4a) dans un dialogue, où B proteste auprès de A à propos du temps qu'il a fallu pour adopter le dispositif envisagé. Cet emploi semble comparable au *quand même* de réprobation que nous examinerons plus loin. 2. Ce *quand même* supporte la combinaison avec *mais*, et plus ou moins bien avec *et* selon les contextes. 3. Il est substituable par *néanmoins*, *pourtant*, *cependant*, comme on pourra le vérifier. 4. L'intonation ne semble pas pertinente (au contraire d'autres cas). 5. Si des exemples comme (4) comportent effectivement des indications de degré, la généralité de cette indication reste à prouver, point qui sera examiné plus loin. 6. Si ce *QM argumentatif* peut effectivement faire l'objet d'un accent d'intensité – qui semble relié à des

indications de degré comme dans (4), la généralité du phénomène reste également à démontrer.

## 2.2. Le *QM* dans une phrase commentaire sur un événement ou une situation

Extrêmement courant à l'oral, il commente un événement ou une situation, soit en monologue, soit en dialogue, et a souvent un statut proche de l'exclamation. En voici quelques exemples supplémentaires :

(17) Et oui, Hervé Tullet vient dans son livre pour nous parler. C'est-y pas formidable, ça ? Pour une fois qu'un auteur s'adresse à nous, c' est *quand même quelque chose !* (SE).

(18) Considères-tu ces Championnats d'Europe comme une simple étape vers les Mondiaux ? C'est une étape à franchir. Mais, un titre européen, c' est *quand même quelque chose !* (SE).

(19) Vous vous rappelez qu'Ulysse est décrit par Dante comme s'envolant de chez Circé jusqu'à un naufrage en pleine mer en vue du Paradis terrestre... Du coup, tout le retour à Ithaque est éliminé, la question père-fils, la question Pénélope, le massacre légitime des prétendants, le rôle déterminant d'Athéna. Que Dante ait eu des reproches sanglants à faire à Gemma, sa femme, bien, mais là, *quand même*, il pousse le bouchon trop loin. (Philippe Sollers, *Le cœur absolu*, Gallimard, 1987 : 125).

(20) A : - T'inquiète pas, tu verras, tout va bien marcher. B : - *Quand même*, suppose qu'il y ait un pépin ?

(21) Ouf ! On est *quand même* mieux à l'ombre.

Les principales propriétés de ce *QM* commentaire sont les suivantes : 1. Il admet la position frontale en incise et apparaît d'ailleurs souvent dans cette position. C'est un commentaire sur une situation qui peut être verbalisée (comme dans (17), (18), (19), (20)) ou non (ainsi (21)). 2. Il n'est pas combinable avec *et*, mais l'est avec *mais* (cf. (18), (19), (20))<sup>5</sup>. 3. Son remplacement par d'autres marqueurs de concession comme *néanmoins*, *pourtant*, *cependant*, n'est pas toujours naturelle, et semble modifier le sens. 4. Il a nécessairement une intonation montante (↑). 5. Il est fréquemment accompagné d'indications de haut degré : *c'est quelque chose*, *ça n'est pas rien*, *faut pas exagérer*, etc. Il semble d'ailleurs proche d'une exclamation, ce qu'on peut voir sur l'accent d'insistance qu'il porte fréquemment : *c'est quand même quelque chose ; quand même, ça n'est pas rien ; quand même, faut pas exagérer*, etc. 6. Outre son rôle éventuellement argumentatif qui sera examiné plus loin, ce *QM* commentaire porte une attitude du locuteur, qu'on pourrait qualifier de « refus de voir la situation comme normale et y voir un excès ». Ainsi (18), pourrait être grossièrement glosé par « un titre européen n'est pas une simple étape à franchir, je ne suis absolument pas d'accord, c'est beaucoup ». On remarquera que le *QM* de commentaire est fréquemment accompagné

<sup>5</sup> Sauf apparemment avec des exemples de type (21).

de demandes d'acquiescement : *Hein ?*, *non ?*, *tu ne trouves pas ?*, *tu ne crois pas ?*, etc. Ainsi :

(20a) A : - T'inquiète pas, tu verras, tout va bien marcher. B : - *Quand même*, suppose qu'il y ait un pépin, *hein ?*

(21a) Ouf ! On est *quand même* mieux ici, *non ?* / On est *quand même* mieux à l'ombre, *tu ne trouves pas ?*

En anticipant sur la suite, il semble qu'une caractéristique sémantico-pragmatique de ce *QM* de commentaire soit qu'il exprime l'attitude de quelqu'un qui pense ou croit qu'une norme a été ou peut avoir été transgressée<sup>6</sup>.

### 2.3. Le *QM* en emploi absolu

Très courant, en particulier à l'oral, ces emplois se caractérisent par l'absence fréquente de cotexte à gauche, voire à droite, et par leur fréquence d'apparition dans les séquences dialogales. Il est rarement signalé dans les études sur *quand même* : ainsi, s'il est nommément mentionné dans Moeschler & De Spengler (1981) et Veland (1998), il est absent en tant qu'emploi absolu de Morel (1996), Sini (1997) et peu présent dans Mellet & Ruggia (2010), entre autres. Il est rare à l'écrit, et semble très généralement manifester une réaction à une situation. Les trois types différents que nous avons signalés en 1. peuvent être distingués sur la base des critères repérables ci-après.

#### 2.3.1. Le *QM* de réprobation

Il est usuel dans un contexte dialogal pour marquer un désaccord. Supposons par exemple que A ait promis à B de le rejoindre dans un endroit convenu à l'heure *t*. A se présente avec un grand retard, et en le voyant, B s'exclame : *Ah, quand même*, [*t'en as mis, du temps / te voilà*] ! En voici un exemple attesté :

(22) Il est magnifique et le soir lorsque éclairé par la pleine lune il se reflète dans la Garonne, c'est d'une poésie... Je ne pus finir ma phrase elle me coupa la parole : - Sous le pont Mirabeau coule la Seine... - Tu connais ce poème ? - Ah quand même ! [Certes nous ne sommes pas très cultivés, nous autres ours du fin fond des montagnes Slovéniens. Mais tout de même Apollinaire !] (*SE*)

Ses caractéristiques sont les suivantes: 1. Il admet la position frontale en incise et apparaît d'ailleurs souvent dans cette position, parfois précédé d'un *Ah* ; 2. Il n'est généralement pas combinable avec *et* ni avec *mais* ; 3. Il n'est pas substituable par des marqueurs comme *néanmoins*, *pourtant*, *cependant*, mais l'est par *Dis donc* et parfois *Enfin*<sup>7</sup> ; 4. Il présente une intonation normalement montante (↑), avec possibilité d'une

<sup>6</sup> Une idée semblable est exprimée dans Veland (1998).

<sup>7</sup> Ce qui le distingue définitivement du *QM* d'étonnement admiratif, qui n'est jamais substituable par *Enfin*.

pause entre *Ah* et *QM* ; 5. Le cotexte droit comporte souvent des indications de degré (ainsi (22)) ; 6. Son côté exclamatif est lié à une attitude du locuteur.

### 2.3.2. Le *QM* d'étonnement admiratif

Il semble récent, et sert à manifester une surprise teintée d'admiration devant la révélation d'un état de choses positif qu'on n'espérait pas, comme dans l'exemple suivant, entendu dans un échange entre collègues :

- (23) A : - Combien ça peut gagner, un linguiste ?  
 B : - Jusqu'à trois mille euros par mois.  
 A : - Ah, *quand même* !

Ou encore :

- (24) alors qu'il dormait paisiblement dans son wagon-lit, une main fureteuse lui a piqué son portefeuille avec tout son argent, ses cartes de crédit, son passeport, etc. Il a déposé plainte mais il se retrouve sans un sou et sans papiers, le consulat lui ayant juste permis de téléphoner à son patron en vacances en Espagne, et qui est en train de remonter de Marbella au volant de sa Roll's (*Ah, quand même !*) pour le récupérer au péage de Carcassonne. (Nicole de Buron, *Chéri, tu m'écoutes ? : alors répète ce que je viens de dire*, Plon, 1998 : 119)

On le reconnaît aux traits suivants : 1. Il peut apparaître seul en position frontale, ou précédé de *Ah* (*oui*) ; la variante *Ah oui* est totalement impossible dans le cas du *QM* de réprobation ; 2. Il n'est généralement pas combinable avec *et* ni avec *mais* ; 3. Il n'est pas substituable par des marqueurs comme *néanmoins*, *pourtant*, *cependant*, mais l'est par *aaah ouais/Ben dis donc/Pas mal* ; 4. L'intonation de *QM* est typiquement montante (↑), sans possibilité de pause entre *Ah* et *QM* ; 5. Le cotexte peut comporter des indications de degré : cotexte gauche explicite de ce point de vue dans le cas de (23), cotexte gauche également dans celui de (24), si on considère la mention de la *Roll's* comme une telle indication ; 6. Enfin, son côté exclamatif suppose une attitude du locuteur.

### 2.3.3. Le *QM* de réponse négative

Il apparaît dans l'exemple suivant :

- (15) A : - Elle se défonçait ? [...] ;  
 B : - Non ... Non. Une petite ligne de temps en temps. Mais elle ne se droguait pas.  
 A : - Comme Chet Baker, quoi.  
 B : - *Quand même* pas ... (Caryl Férey, *Mapuche*, Gallimard, 2012 : 74).

Principales caractéristiques : 1. Il est souvent situé en position frontale, même si cette position n'est pas obligatoire ; 2. Il n'est généralement pas combinable avec *et* ni avec *mais* ; 3. Il n'est substituable par aucun des marqueurs concessifs usuels : *pourtant*, *néanmoins*, *cependant*, mais l'est par des expressions comme *je n'irai pas jusque là / pas à ce point là* ; 4. Il ne semble pas avoir d'intonation spécialement marquée ; 5. Les

propriétés mentionnées en 3. le rapprochent du fonctionnement argumentatif de *même* seul.

### 3. La concession : quelques points théoriques

#### 3.1. Le cadre de la sémantique instructionnelle

Nous rappelons brièvement que notre approche en sémantique est, depuis Anscombre (1973)<sup>8</sup>, celle d'une *sémantique instructionnelle*. L'interprétation sémantique des énoncés et/ou des discours envisagés se fait non directement sur la structure de surface, mais à partir d'une structure abstraite, souvent dénommée *structure profonde*, comportant des variables à instancier dans le contexte envisagé. Dans une telle sémantique, il n'y a pas de *sens littéral* analogue à celui des dictionnaires, mais un invariant abstrait, composé en particulier d'indications, les *instructions*. C'est dans le cadre d'un tel 'modèle' qu'Anscombre & Ducrot (1977) décrivent le *mais* français correspondant à l'espagnol *pero* et à l'allemand *aber* à l'aide d'une structure profonde que nous noterons MAIS ( $p, q, r$ )<sup>9</sup>, porteuse de l'instruction 'chercher dans le cotexte et le contexte de *mais* des éléments (représentés par)  $p, q$  et  $r$ , et tels que  $q$  soit pour la conclusion  $\sim r$  plus fort que  $p$  pour  $r$ . Bien entendu, étant donné une structure de surface  $X_1, X_2, \dots, X_n$  *mais*  $Y_1, Y_2, \dots, Y_m$ , les  $p, q, r$ , etc., ne correspondent pas nécessairement à des  $X_i$  ou  $Y_j$ , et peuvent donc n'être représentés par aucun segment 'matériel' de la structure de surface. Une sémantique instructionnelle n'est donc pas une simple identification des facteurs en jeu, mais implique une reconstruction de certains de ces facteurs. Par exemple - ce ne sont pas les seuls, les savoirs communs évoqués lors de la parole : ils ont le même statut théorique (i.e. la même représentation théorique) en structure profonde qu'ils soient explicites ou non en surface.

Sur la base de cette conception, Anscombre & Ducrot (1979 : 47 ss.), comparant *mais* et *quand même*, introduisent la distinction entre *opposition directe* (ou encore *triangulaire* selon Moeschler & Spengler, 1981) lorsque  $q = \sim r$ ; et *opposition indirecte* quand  $q \neq \sim r$ . Cette distinction est importante dans l'étude de *QM*, car nous verrons plus avant que *QM* peut en fait servir une opposition directe.

#### 3.2. Un modèle général de la concession ?

A partir de ces éléments de base, Anscombre (1983) propose un modèle général de la concession, faisant intervenir à la fois la sémantique instructionnelle et la polyphonie. L'idée de base est que toutes les manifestations concessives reposent, à l'instar de *mais*, sur un schéma unique à quatre variables  $p, q, r$  et  $r'$ , complété par un ensemble de cinq acteurs : ce que nous avons appelé la *stratégie concessive*. Les différents

<sup>8</sup> On trouvera un exposé plus détaillé dans Anscombre (2012).

<sup>9</sup> Cette graphie présente sur la graphie originale [ $r : p$  mais  $q$ ] l'avantage de ne pas faire intervenir un *mais* dont on ne sait pas s'il appartient à la langue ou à la métalangue.

marqueurs de concession se distinguent par la distribution des rôles à ces cinq acteurs<sup>10</sup>. Nous utiliserons ce modèle, en conservant la version de la polyphonie qui est utilisée, sans donc la remplacer par la polyphonie des *points de vue* (ou *pdv*) telle qu'elle est exposée dans Anscombe (1990)<sup>11</sup>. Ces *pdv* ont remplacé la notion d'*énonciateur*, par trop problématique. Ils peuvent être comparés à des angles de visée ayant chacun une source, par rapport à laquelle le locuteur positionne les divers acteurs convoqués par l'énoncé – selon l'analyse menée par le linguiste, bien évidemment<sup>12</sup>. Notre but étant de tester ce modèle sur le cas particulier de *QM* et non de procéder à des aménagements techniques, ce point est ici sans incidence.

Nous poserons donc comme hypothèse que la structure profonde de *QM* fait intervenir quatre variables  $p$ ,  $q$ ,  $r$  et  $r'$ , correspondant à une structure de surface  $X_1, X_2... X_n$  *QM*  $Y_1, Y_2... Y_m$ , les  $X_i$  et les  $Y_j$  pouvant ne pas être présents en surface. L'identification des variables  $p$ ,  $q$ ,  $r$  et  $r'$  est donc – nous insistons sur ce point – une reconstruction de tels  $X_i$  et  $Y_j$ . C'est ce qui nous permettra de fournir une même description pour le *QM* concessif – dont les  $X_i$  et  $Y_j$  sont souvent explicites – et le *QM* en emploi absolu – qui présente fréquemment une absence des  $X_i$  et/ou des  $Y_j$ . Par ailleurs, les quatre variables  $p$ ,  $q$ ,  $r$  et  $r'$  entretiennent les relations suivantes : a)  $p$  est argument pour  $r$ ,  $q$  est argument pour  $r'$  ;  $r'$  s'oppose à  $r$ . Normalement, le locuteur  $L$  de *QM* prend en charge  $r'$  et non  $r$  : il voit  $q$  comme meilleur argument pour  $r'$  que  $p$  pour  $r$ . Les cas où  $r' = -p$  correspondent à l'opposition directe (ou, encore *triangulaire*).

Nous nous proposons dans ce qui suit de tester ce 'modèle' à l'aide de *QM*, ce qui reviendra à répondre aux deux questions suivantes : a) Quels sont les emplois de *QM* parmi ceux listés plus haut qui correspondent à la notion de stratégie concessive ? ; b) Tous les emplois peuvent-ils être expliqués par la même structure profonde ?

#### 4. *QM* et stratégie concessive : analyses

##### 4.3. Le *QM* concessif

Rappelons qu'il s'agit de cas comme :

(4) Ce siège permet l'éjection du pilote à vitesse et altitude nulles. Il aura *quand même* fallu attendre sept ans pour que cette élémentaire sécurité des pilotes de voltige soit prise en compte. (*SE*)

(16) Chapeau s'éveilla de bonne heure. Le téléphone en fut la cause. Au bout du fil, c'était Olga. Elle lui apprit qu'on était le 14 juillet, qu'elle était *quand même* au bureau,

<sup>10</sup> Cf. *supra* 5.2.

<sup>11</sup> Cette version des *pdv* est à distinguer d'autres versions, dont celle de la Scapoline exposée dans Nølke (2008), même si elle en est proche sur certains points. Nos *pdv* ne sont en particulier pas des jugements, et leur structure de base est plus proche de la médiativité que de la polyphonie à la Ducrot.

<sup>12</sup> Pour plus de détails, se reporter à Donaire (2011) et Anscombe (2013).



qu'il avait reçu un paquet et qu'il fallait qu'il rappelle la brigade de gendarmerie d'Écouen (Jean Vautrin, *Billy-ze-Kick*, Mazarine, 1974 : 135).

Comme on peut le constater, ce type de *QM* concessif exhibe des  $X_i$  et des  $Y_j$  non vides, ce qui facilite la reconstruction. Examinons tout d'abord le cas de (4). On a  $X =$  ce siège permet l'éjection du pilote à vitesse et altitude nulles, et  $Y =$  Il aura fallu attendre sept ans pour que cette élémentaire sécurité des pilotes de voltige soit prise en compte. Toute la question de l'identification de  $p$  et de  $q$  tourne autour de ce qui oppose en fait  $X$  et  $Y$ . Il nous semble que la clé de l'affaire se trouve dans l'expression *cette élémentaire sécurité* ; en effet, à la notion de « sécurité élémentaire » est attachée – entre autres choses – la phrase stéréotypique  $S =$  *Les sécurités élémentaires sont des mesures prioritaires*<sup>13</sup>. Or dans le cadre de la *Théorie des stéréotypes*, une phrase générique non analytique<sup>14</sup> de type *Les  $x$  ont la propriété  $y$*  est le garant d'une argumentation qui voit dans le fait d'être un  $x$  un argument pour être un  $y$ <sup>15</sup>. De telles phrases ont en effet un comportement typique des relations argumentatives. Supposons par exemple la phrase *Les chats chassent les souris* : il s'agit d'une phrase générique typifiante *a priori* : elle énonce une généralité atemporelle, mais admet des exceptions. Il est possible de l'admettre et de dire sans contradiction *Mon chat ne chasse pas les souris*. On peut également dire *Cet animal ne chasse pas les souris, mais c'est quand même un chat*, possibilité qui montre que la phrase générique n'est pas de nature logique<sup>16</sup>. Nous proposerons donc de voir (4) comme équivalent à :

(4a) Ce siège permet l'éjection du pilote à vitesse et altitude nulles. Il s'agit là d'une sécurité élémentaire. Il aura *quand même* fallu attendre sept ans pour qu'elle soit prise en compte.

Glose qui consiste à prendre  $p =$  *Que ce siège permette l'éjection du pilote ... est une sécurité élémentaire*. Nous identifierons  $p$  à  $X$ . On en déduit, moyennant  $S$ ,  $r =$  *Que ce siège permette permet l'éjection du pilote ... est une mesure prioritaire*. Passons maintenant à  $Y$ , que nous identifierons à  $q$ , et que nous gloserons de façon simplifiée par : *La prise en compte du fait que ce siège ... a attendu sept ans*. Nous admettrons l'existence d'une seconde phrase stéréotypique, à savoir *Si l'on retarde la prise en compte d'une mesure de sécurité, c'est qu'elle n'est pas prioritaire*<sup>17</sup>. D'où l'on tire  $r' =$  *Que ce siège permette l'éjection du pilote ... n'était pas une mesure prioritaire*, qui s'oppose donc à  $r$ . Par ailleurs, si le locuteur  $L$  peut être vu comme prenant en charge  $r$ , il n'est pas celui qui

<sup>13</sup> Il s'agit d'une phrase faisant partie du stéréotype du terme *sécurité élémentaire*.

<sup>14</sup> Il s'agit donc de phrases génériques typifiantes *a priori* et typifiantes locales. Cf. Anscombe (2017) pour les définitions et justifications.

<sup>15</sup> Ce point est étudié en détail dans Anscombe (2001).

<sup>16</sup> Rappelons en effet que si on a  $p \Rightarrow q$ , la logique pure ne permet pas de dire  *$\neg q$  mais  $p$* .

<sup>17</sup> Nous simplifions. Il faut en fait passer par *Une mesure de sécurité prioritaire n'attend pas*, qui donne par contraposition le résultat cherché.

prend en charge  $r'$ . Il s'en plaint au contraire, et l'on peut même imaginer un accent d'intensité sur *quand même* signalant qu'il ne partage effectivement pas ce point de vue, refus qu'il pourrait d'ailleurs commenter par *Ce n'est pas rien, C'est tout de même un peu fort, Que font les responsables*, etc.

On voit sur cet exemple combien la reconstruction peut être complexe, et faire intervenir des éléments non explicites, en particulier des phrases stéréotypiques, convoquées par les éléments lexicaux présents.

Passons maintenant au cas de (16). Le segment concerné est le discours indirect libre *Elle lui apprit qu'on était le 14 juillet, qu'elle était quand même au bureau*. Tout se ramène donc à l'analyse de *Olga apprit à Chapeau qu'on était le 14 juillet, qu'elle était quand même au bureau*. Le ressort du mécanisme est le recours quasi explicite à la phrase stéréotypique  $S = \text{On ne va pas au bureau le 14 juillet}$ <sup>18</sup>. Sur la base de  $X = \text{Olga apprit à Chapeau qu'on était le 14 juillet}$ , on peut penser à prendre  $p = \text{on était le 14 juillet}$ , ce qui permet, à partir de  $S$ , de tirer la conclusion  $r = \text{Olga n'était pas au bureau ce jour-là}$ . De  $Y = \text{Olga était au bureau ce jour-là}$ , on peut envisager  $q = Y$ , qui s'oppose directement à  $r$ . Il s'agit donc d'un cas d'opposition directe entre  $r$  et  $q = -r$ . Plus délicate est l'attribution des rôles discursifs : qui tire ou non les conclusions ? En fait, le contexte nous met sur la piste d'une interprétation qui nous paraît vraisemblable. Le segment étudié appartient en effet à un discours plus vaste : il représente le contenu d'un coup de téléphone d'Olga à Chapeau, qui réveille ce dernier d'une part, et lui rappelle ses obligations d'autre part. Une interprétation qui nous paraît vraisemblable serait celle d'une stratégie de culpabilisation de la part d'Olga à l'endroit de Chapeau. Olga apprend à Chapeau qu'on est le 14 juillet pour lui faire tirer la conclusion inévitable que personne ne devant travailler ce jour-là, Olga ne devrait pas travailler. Mais Olga est au bureau, donc Chapeau ne peut qu'en tirer la conclusion qu'Olga travaille alors qu'elle ne le devrait pas. Pire : lui-même ne fait rien alors qu'il a visiblement des obligations – il doit aller chercher un paquet, ce qui revient à faire implicitement remarquer à Chapeau que « il y en a qui travaillent quand d'autres ne font rien ». Notons que ce type d'exemples n'exhibe pas d'accent d'insistance sur *quand même*, ce qui permet dans un premier temps de conclure que l'accent d'insistance est possible dans certains cas (comme (4)) avec le *QM* concessif, mais n'est pas nécessaire à son fonctionnement. On note enfin que l'un des deux *QM* concessifs présentés ci-dessus marque une opposition directe, et que le *QM concessif* n'est donc pas toujours triangulaire (comme dans le cas de (16)), même s'il s'agit d'un emploi fréquent, surtout à l'oral.

#### 4.2. Le *QM* dans une phrase commentaire sur un événement ou une situation

Nous étudierons les exemples suivants, déjà mentionnés plus haut :

<sup>18</sup> Il s'agit d'une phrase dite *habituelle fréquentative*. Cf. Anscombe (2017) pour un panorama des différents types de généricité, Kleiber (1987) pour une étude centrée sur les phrases habituelles.

(10) vous en faites pas, ça se terminera entre bons compères, comme celle de Quatorze, tu me donnes Varsovie je te donne Ouagadougou [...]. Et, dit quelqu'un, suppose *quand même* qu'ils arrivent ici, les Russkoffs, qu'est-ce qu'on devient, nous là-dedans ? (François Cavanna, *Les Russkoffs*, Belfond, 1979 : 147).

(18) Considères-tu ces Championnats d'Europe comme une simple étape vers les Mondiaux ? C'est une étape à franchir. Mais, un titre européen, *c'est quand même quelque chose !* (SE).

(21) *Ouf ! On est quand même mieux à l'ombre.*

Nous commencerons par (10), en ayant présent à l'esprit que notre propos est de tester l'hypothèse exposée plus haut d'un modèle unique pour tous les types d'emplois répertoriés dans ce texte. On note tout d'abord que le *QM* de (10) est explicitement dialogal, et peut se représenter sous la forme simplifiée suivante :

(10a) A : - Vous en faites pas, ce conflit se terminera par un accord.

B : - Suppose *quand même* qu'ils arrivent ici, les Ruskoffs, qu'est-ce qu'on devient, nous là-dedans ?

L'intervention de A consiste à rassurer son interlocuteur B : *vous en faites pas*, au nom d'une opinion dont il fait un argument *p*, à savoir *ce conflit se terminera par un accord*, pour une conclusion *r* du type de *il n'y a pas de danger*, et qui justifie que A dise *ne vous en faites pas*. Contrairement à ce que suggère A, B « s'en fait », en imaginant que 'les Ruskoffs arrivent ici', ce qui est un argument *q* pour une conclusion *r' = il y a du danger*<sup>19</sup>, qui est de type  $\neg r$ . Une remarque supplémentaire : le fait que *q* fasse l'objet d'une supposition contraire à l'opinion de A montre que B imagine une situation anormale. On retrouve ainsi le fait déjà signalé qu'avec ce type de *QM*, une norme n'est pas respectée, ou encore, qu'une frontière est franchie. C'est ce caractère anormal de *q* et donc de *r'* qui justifie l'interro-rhétorique *qu'est-ce qu'on devient, nous là-dedans ?* interprétable comme marquant un haut degré de préoccupation.

Dans (10), nous avons affaire à un *QM* dialogal. Avec (18), c'est cette fois un cas de *QM* dialogique que nous devons analyser : il n'y a en effet pas d'interaction effective entre deux interlocuteurs (comme dans un dialogue), mais une interaction représentée<sup>20</sup>. Cette interaction oppose deux personnages. Il y a un seul locuteur *L* du tout, mais il met en scène deux opposants *A* et *B*, à propos de l'appréciation de  $p = Il y a un titre européen en jeu$ , qu'on peut déduire de  $X = Considères-tu ... les Mondiaux ?$ , et qui figure explicitement dans  $Y = un titre européen, c'est quelque chose !$  *L* met en scène un *A* qui de *p* tire la conclusion  $r = un titre européen n'est qu'une étape$ , et un *B*, auquel il s'identifie, et qui tire de ce même *p* (qui joue le rôle de *q* dans le schéma général) la conclusion  $r' = un titre européen, c'est important$ . On note que de façon claire, le fonctionnement de ce dernier *QM* repose non sur une opposition d'arguments, mais

<sup>19</sup> Le texte est de 1979, et renvoie donc à la période de la « guerre froide ».

<sup>20</sup> Pour ces distinctions, voir Bres (2005) et Charaudeau & Maingueneau (2002), s.v. *dialogisme*.

sur une opposition de ce qu'on pourrait appeler 'appréciations divergentes de la même situation', ce qui implique d'entrée un découpage dialogal ou à tout le moins dialogique. Par ailleurs, l'opposition entre les deux points de vue repose, de nouveau, sur le franchissement ou non d'une limite. *A* estime que les Championnats d'Europe n'est qu'une étape sur un parcours balisé par avance, classique, traditionnel, attendu : alors que *B* le voit comme l'accès à une autre dimension : *C'est quelque chose !*, ou, si l'on préfère, *ce n'est pas rien*. On note également que d'une certaine façon, (10) présente une structure proche, i.e. une opposition entre les évaluations d'une même situation 'il y a un conflit avec les Russes' par deux interlocuteurs différents, avec le franchissement d'une limite comme point de divergence : *les Ruskoffs arriveront jusqu'ici (ou pas)*. Ce *QM* semble donc typiquement le *QM* du débat réel ou supposé entre deux tenants d'opinions contraires.

Dernier exemple, celui de (21), qui ne présente pas de cotexte gauche, et peut d'ailleurs exister sans un tel cotexte. L'indication d'une évaluation de la situation  $S_2 = \text{être à l'ombre}$  suggère une autre situation, à savoir  $S_1 = \text{être au soleil}$ , avec les deux caractéristiques suivantes : a) les deux situations ne sont en soi ni bonnes, ni mauvaises ; b) la présence du comparatif de supériorité *mieux* fait de  $S_2$  un argument de bien-être, et *ipso facto* de  $S_1$  un argument d'inconfort, en accord avec le comportement argumentatif général des comparatifs<sup>21</sup>. La réaction du locuteur – *Ouf!* – confirme cette analyse d'une part, et d'autre part, que le locuteur se présente comme ayant expérimenté les deux situations  $S_1$  et  $S_2$ . Il se trouvait au soleil – ce que certains pourraient voir comme quelque chose de tout à fait « normal ». Mais non, l'ombre c'est mieux, ce qui indique que l'exposition solaire avait franchi une limite. Deux dernières remarques : a) l'emploi de *mieux* renvoie à l'expression d'un degré ; b) et enfin, la présence de l'exclamative *Ouf!* confirme la dimension 'attitude' de ce *QM*.

De façon sommaire, le schéma général de ce *QM* de commentaire serait encore de la forme *p QM q*, avec : (i) *p* décrit ou renvoie à une situation *S* ; (ii) le fait de se trouver dans cette situation *S* a pu être vu par certains comme un argument pour '*S est normale*' ; (iii) le locuteur pense que *S* n'est pas normale au vu de la situation actuelle *S'*, qui lui paraît plus conforme à la norme ; (iv) l'attitude du locuteur quant à cette prise de position est une tentative d'obtenir l'accord de l'interlocuteur, contre *S* et en faveur de *S'*. Cette dimension énonciative – une opposition à une situation *S* – s'accompagne d'une certaine autonomie de *QM*, en particulier par rapport aux possibilités d'incise, dont la frontale. Enfin, dans le cas de *QM* en général, l'intonation descendante semble être très généralement liée à une opposition à *p*.

### 4.3. Le *QM* en emploi absolu

#### 4.3.1. Le *QM* de réprobation

Rappelons brièvement qu'il s'agit du *QM* qu'on trouve dans :

<sup>21</sup> Cf. sur ce point Anscombre (1975) et Anscombre & Ducrot (1983, III).

(22) Il est magnifique et le soir lorsque éclairé par la pleine lune il se reflète dans la Garonne, c'est d'une poésie... Je ne pus finir ma phrase elle me coupa la parole : - Sous le pont Mirabeau coule la Seine... - Tu connais ce poème ? - Ah *quand même* ! [Certes nous ne sommes pas très cultivés, nous autres ours du fin fond des montagnes Slovéniens. Mais tout de même Apollinaire !] (SE)

Dans cet exemple assez caractéristique du style oral, l'opposition dialogale fonctionne sur deux niveaux : à un premier niveau, *Ah quand même* ! marque l'opposition du second locuteur à la question du premier locuteur, dans la mesure où cette question est un argument pour  $r = tu\ ne\ connais\ pas\ ce\ poème$ . Le second locuteur, après avoir exprimé son opposition, en explicite les raisons. Il expose un premier argument  $p = nous\ ne\ sommes\ pas\ très\ cultivés$ , qui va dans le sens de  $r$ , mais il ne tire pas  $r$ , au nom de  $q = (nous\ connaissons)\ tout\ de\ même\ Apollinaire$ , argument cette fois pour  $r' = je\ connais\ ce\ poème$ . On note la présence d'indications de degré – *nous ne sommes pas très cultivés* – qui, combinées à *certes*, signifient quelque chose comme *je n'irai pas jusque-là*. On peut résumer cette stratégie en disant qu'elle consiste en une opposition montrée, que le second locuteur explicite par une stratégie concessive expliquée s'appuyant sur *tout de même*, un quasi-synonyme de *quand même*<sup>22</sup>, qui aurait d'ailleurs aussi bien être employé en son lieu et place. Enfin, cet exemple présente de façon séparée ce qui apparaît comme les deux fonctions principales de *quand même* : l'opposition *montrée* – quelque chose comme *N'exagérons pas !*, avec un statut proche de l'exclamative ; et l'opposition *expliquée*, par le biais d'une stratégie concessive complète. Nous reviendrons sur ce point.

#### 4.3.2. Le QM d'étonnement admiratif

Nous raisonnerons sur l'exemple (mentionné plus haut) :

(23) A : - Combien ça peut gagner, un linguiste ?

B : - Jusqu'à trois mille euros par mois.

A : - *Ah, quand même* !

On notera que sur cet exemple de QM, la graphie introduit un biais, puisque la virgule suivant *Ah* est censée représenter une pause, alors que la caractéristique de ce QM est qu'il est généralement articulé sans pause après *Ah*. Pour rattacher cet exemple à la structure générale que nous avons postulée, on pourrait choisir  $r = un\ linguiste\ ne\ gagne\ pas\ beaucoup$ , choix reposant sur le fait que la formulation *combien ça peut gagner ...* est un argument pour *ça gagne peu*. On prendra  $q = un\ linguiste\ gagne\ trois\ mille\ euros\ par\ mois$ , et  $r' = un\ linguiste\ gagne\ beaucoup$ , qui est opposé à  $r : r' = \sim r$ . Par ailleurs, la réponse de B fait intervenir explicitement une gradation – comme dans le cas précédent – indiquée dans ce cas précis par *jusqu'à*. Cette gradation va dans le sens de gagner

<sup>22</sup> Sur le problème de la synonymie ou non de *quand même* et *tout de même*, cf. Veland (1998). Sur la synonymie de *tout de même* et *néanmoins*, cf. Lenepveu (2007).

beaucoup et, d'une certaine façon, prend le contrepied de A : tu pensais qu'un linguiste gagnait peu. Eh bien, apprends qu'un linguiste peut gagner jusqu'à trois mille euros par mois.

#### 4.3.3. Le *QM* de réponse négative

Il apparaît dans l'exemple suivant déjà mentionné *supra* :

(15) A : - Elle se défonceait ? [...];

B : - Non ... Non. Une petite ligne de temps en temps. Mais elle ne se droguait pas.

A : - Comme Chet Baker, quoi.

B : - *Quand même pas* ... (Caryl Férey, *Mapuche*, Gallimard, 2012 : 74).

Un premier problème est celui de choisir entre voir dans la réplique finale de B un *QM* dans un énoncé négatif, ou bien un éventuel marqueur *quand même pas*, dont il faudrait préciser le fonctionnement. Si l'on admet que la réplique de B vaut pour *Quand même pas comme Chet Baker*, on remarque la possibilité de séparer *quand même* de *pas* dans ce type d'exemples : *Pas comme Chet Baker, quand même*. Il s'agit donc pour l'instant de *QM + pas*. Ce qui permet de relier ce *quand même pas* à des indications de degré : *Elle prenant une petite ligne de temps en temps, mais elle ne se droguait pas, du moins pas au point de Chet Baker*. En fait, ce qui intéresse ici est le lien qui peut être fait avec *même* dans les trois exemples étudiés dans ce paragraphe, en nous inspirant de remarques déjà anciennes d'Anscombre (1983 : 73 ss.) et d'Anscombre & Ducrot (1979 : 46 ss.). Nous avons en effet postulé derrière l'emploi de *QM* scalaire, une allusion à une gradation de type *même*. Ainsi dans (22), la réponse du second locuteur, paraphrasable par *nous ne sommes pas cultivés, mais pas au point d'ignorer l'existence d'Apollinaire* s'opposerait au premier locuteur en lui prêtant le discours fictif *vous n'êtes pas cultivés, vous ne connaissez même pas ce poème (d'Apollinaire)*. Dans (23), la réponse de B serait interprétable comme *un linguiste ça ne gagne pas beaucoup, mais pas au point d'être en dessous de trois mille euros*, qui met en scène un A disposé à énoncer que *un linguiste ça ne gagne pas beaucoup, ça gagne même pas trois mille euros*. Dans (15) enfin, le *quand même pas* de B devrait être compris comme signifiant *elle prenait une petite ligne de temps en temps, mais elle ne se droguait pas*, et s'opposant par là-même à un A crédité de l'opinion que *elle prenait une petite ligne de temps en temps, et même elle se droguait comme Chet Baker*<sup>23</sup>.

La question qui se pose alors est celle de savoir si l'intervention dans le fonctionnement du *QM* en emploi absolu d'une scalarité représentable par *même* est limitée à ce type de *QM* ou est en revanche présente dans les deux autres emplois, à savoir le *QM* concessif et le *QM* commentaire sur un événement ou une situation.

<sup>23</sup> Nous avons volontairement ignoré dans cet exemple la coloration ironique du commentaire de A sur Chet Baker, qui complique énormément la description.



## 5. Un modèle général pour *QM* ?

D'après les analyses présentées *supra*, et moyennant d'éventuels ajustements, le modèle général présenté dans ses grandes lignes en 3.2 semble pouvoir être conservé. Trois points restent cependant à examiner plus en détail. Le premier est l'extension à tous les cas de la présence d'indications de degré reposant sur un lien entre *même* et *quand même* pour le *QM concessif*, et pour le *QM* de commentaire. Le second point est le problème de l'intervention de la polyphonie dans ce modèle : qui prend en charge<sup>24</sup> quoi, et qui argumente à travers les différents *pdv*. Le dernier point enfin, est le problème d'une éventuelle attitude du locuteur liée à *QM*. Est-elle toujours présente, auquel cas *QM* serait fondamentalement un marqueur discursif ? Ou bien n'est-elle réservée qu'aux cas dialogaux et dialogiques, et il y aurait alors deux *QM* : un *QM<sub>1</sub>* sans indication d'attitude, qui correspondait au *QM concessif*, et serait un connecteur au sens usuel ; et un *QM<sub>2</sub>* d'attitude, marqueur discursif cette fois, représenté par le *QM* de commentaire et le *QM* en emploi absolu.

### 5.1. Y-a-t-il toujours indication de degré ?

#### 5.1.1. Le cas du *QM* de commentaire

Nous avons analysé l'exemple :

(10) vous en faites pas, ça se terminera entre bons compères, comme celle de Quatorze, tu me donnes Varsovie je te donne Ouagadougou [...]. Et, dit quelqu'un, suppose *quand même* qu'ils arrivent ici, les Russkoffs, qu'est-ce qu'on devient, nous là-dedans ? (François Cavanna, *Les Russkoffs*, Belfond, 1979 : 147).

en présentant B comme s'opposant à la normalité imaginée par A en imaginant cette fois une situation anormale : *les Russkoffs arrivent jusqu'ici*. Ce faisant, il s'oppose à un A qu'il campe comme défendant l'idée que *ça se terminera entre bons compères, les Russkoffs n'arriveront même pas jusqu'ici*, hypothèse d'autant plus plausible que A déclare, avant le passage cité ici que *ça m'étonnerait même qu'il [Staline] vienne jusqu'ici (là, je prends des risques !)*.

Nous avons proposé pour :

(18) Considères-tu ces Championnats d'Europe comme une simple étape vers les Mondiaux ? C'est une étape à franchir. Mais, un titre européen, *c'est quand même quelque chose ! (SE)*.

d'y voir une opposition dialogique. Le locuteur met en scène dans son intervention deux opposants A et B, dont l'un, A, estime que *il y a simple titre européen en jeu*, l'autre, B, s'y oppose en disant *c'est quelque chose*. En d'autres termes, B représente A comme défendant l'idée que *C'est un simple titre européen, et même ça n'est pas grand-chose*.

<sup>24</sup> Signalons que pour nous le problème de la *prise en charge* ne se situe pas au niveau de l'énoncé, mais au niveau des *pdv*. Le locuteur met en scène différents *pdv*, et en distribue les responsabilités à différents « acteurs ».



Notons d'ailleurs que *c'est quelque chose* est le contre-pied polémique de *ça n'est pas grand-chose*.

Dernier cas de cette rubrique, l'exemple :

(21) Ouf ! On est *quand même* mieux à l'ombre.

où la présence d'une gradation est indiquée par le comparatif *mieux*, dont l'auteur fait de l'exposition au soleil un indice d'inconfort, et de l'ombre un argument de confort. Le locuteur s'oppose à un discours virtuel du type de *on n'est pas bien au soleil, et même pas à l'ombre*, et dont l'auteur serait lui-même en tant qu'ex-locuteur. On notera que de ce point de vue, le *ouf!* exprime le soulagement du locuteur par rapport à sa situation en tant qu'ex-locuteur.

### 5.1.2. Le cas du *QM* concessif

Nous reprendrons pour ce dernier cas l'exemple :

(4) Ce siège permet l'éjection du pilote à vitesse et altitude nulles. Il aura *quand même* fallu attendre sept ans pour que cette élémentaire sécurité des pilotes de voltige soit prise en compte.

L'analyse que nous en avons proposée revient à attribuer au locuteur la position de quelqu'un qui dirait ou penserait *C'est une sécurité élémentaire et elle n'a même pas été prise en compte*, constat dont il s'étonne. Là encore, si l'on admet que la présence de *même* est l'indication d'un certain degré ; il y a degré, et de plus, qu'il y ait un degré de ce type n'est pas neutre dans le type d'opposition que manifeste *QM*. Le locuteur de *QM* s'étonne qu'on soit allé jusque-là.

Examinons le second cas de *QM* concessif :

(16) Chapeau s'éveilla de bonne heure. Le téléphone en fut la cause. Au bout du fil, c'était Olga. Elle lui apprit qu'on était le 14 juillet, qu'elle était *quand même* au bureau, qu'il avait reçu un paquet et qu'il fallait qu'il rappelle la brigade de gendarmerie d'Ecouen.

Nous avons constaté qu'il s'agissait d'un *QM* concessif triangulaire, la question qui se pose est de déterminer s'il y a ou non gradation, et comment se manifeste-t-elle. En fait, tout repose sur *Elle lui apprit qu'on était le 14 juillet* et son interprétation. Nous l'avons en effet articulée sur la phrase stéréotypique attachée à *14 juillet*, à savoir *S = On ne va pas au bureau le 14 juillet*. Cette phrase est en fait ambiguë : elle peut signifier « il est habituel de ne pas aller au bureau le 14 juillet », mais ce n'est pas le sens que lui donne Olga, du moins pas en combinaison avec *QM*. Ce qu'elle signifie à Chapeau, c'est qu'elle est au bureau alors qu'elle ne devrait pas y être. Elle se met elle-même en scène comme locuteur (virtuel) de *On est le 14 juillet, et je ne devrais même pas être au bureau*, en donnant donc à *S* un sens prescriptif, qui est marqué précisément par l'usage de *QM*.

On conclut de ce qui précède que *QM* implique toujours une implication de degré : l'emploi de *QM* manifeste le refus du locuteur d'accepter qu'une situation

donnée soit arrivée à un point qu'il estime excessif, *anormal* pour reprendre le terme de Veland (1998). On remarque donc que cet emploi de *QM* fonctionne comme un type de négation : de *même pas* pour *QM*, et de *même* pour *QM pas*. Ce comportement confirme – et après un (certain) délai de réflexion, l'hypothèse d'Anscombe (1973), qui expliquait *QM* comme la négation de *même pas*, et *QM pas* comme la négation de *même*<sup>25</sup>, sur la base d'exemples comme :

(25) A : - Ma petite fête a été ratée. Personne n'est venu.

B : - *Même pas* Max ?

A : - Si, *quand même*.

(26) A : - Ma petite fête a été très réussie. Tout le monde est venu.

B : - *Même* Max ?

A : - Non, *quand même pas*.

## 5.2. Problèmes de polyphonie et de prise en charge

Le modèle général de la concession proposé dans Anscombe (1983) faisait une large part à la polyphonie, puisqu'il ne comportait pas moins de cinq énonciateurs – nous dirions aujourd'hui cinq *pdvs* – assortis de spécifications concernant la façon dont *L* se positionne par rapport à ces énonciateurs *pdvs*. En particulier, *L* s'identifie dans ce modèle à un énonciateur qui s'oppose à l'argumentation de *p* vers *r*. De plus, et toujours dans ce modèle, rien n'est précisé sur la manière dont se manifeste cette opposition. Dans Anscombe & Ducrot (1979) en revanche, *QM* était rapproché de *mais* pour son fonctionnement, et *L* y était présenté comme tirant de *q* une conclusion *r'* supérieure à *r*. Nous voudrions examiner ces deux possibilités plus en détail, ce qui est en jeu étant de savoir si Anscombe & Ducrot (1979) représente un cas particulier ou non face à Anscombe (1983). Or si la structure postulée dans Anscombe & Ducrot (1979) semble souvent se réaliser, il n'en est pas toujours ainsi. Nous avons vu, dans l'analyse de l'exemple (4) – le cas du siège éjectable du pilote – que le locuteur *L* tire de *q* = *La prise en compte du fait que ce siège ... a attendu sept ans* la conclusion *r'* = *Que ce siège permette l'éjection du pilote ... n'était pas une mesure prioritaire*. En fait, *L* ne tire pas lui-même cette conclusion, puisqu'il pourrait s'en plaindre en prolongeant son discours par quelque chose comme *Que font les pouvoirs publics ?* ou *Apparemment, la vie humaine ne compte pas*, etc. Tout ce que *L* fait remarquer, c'est que toute personne admettant la factualité de *q* ne peut qu'en tirer *r'*, conclusion qui n'a pas son agrément. *L* ne présente pas à proprement parler un argument en faveur d'une conclusion *r'* supérieure à *r* : il affirme que la factualité de *q* ne peut que conduire à la conclusion *r'*, conclusion dont il ne revendique pas la responsabilité – puisqu'il s'en plaint. On voit

<sup>25</sup> Dans le cas du *QM triangulaire*, le modèle proposé devrait être affiné. Il ne s'applique pas aisément à un exemple comme *J'avais interdit à Max de venir, il est quand même venu*. Sauf à voir *J'avais interdit à Max de venir* comme étant en soi l'expression d'un haut degré : *Max ne devait pas venir, et même je le lui avais interdit*. Ce point serait à préciser. Il faudrait distinguer les cas dialogaux et/ou dialogiques des cas monologiques.

ainsi apparaître un mode d'opposition plus complexe que celui évoqué dans Anscombre & Ducrot (1979) : l'opposition à une conclusion dont on montre qu'elle n'engage pas la responsabilité du locuteur *L*. Peut-être même existe-t-il encore d'autres types d'opposition, que seule une étude approfondie d'exemples aussi variés que possible permettrait de mettre en évidence. Il en est de même pour l'exemple (21) (*Ouf! On est quand même mieux à l'ombre*). Il serait quelque peu artificiel d'y voir une argumentation complexe du type de celle décrite dans Anscombre & Ducrot (1979). Il nous semble plus convaincant d'y voir une opposition du locuteur qui, au nom de son soulagement quand il se trouve à l'ombre, s'oppose à un locuteur virtuel prônant la station au soleil. Nous ne renonçons pas pour autant au modèle Anscombre & Ducrot (1979) : nous voulons simplement n'en faire qu'un cas certes courant mais non pas général d'opposition, ce qui était peut-être l'idée sous-jacente à Anscombre (1983). De ce point de vue, le *QM* n'est pas fondamentalement concessif : il est tout d'abord un marqueur d'opposition, la concession, n'étant qu'une façon fréquente – mais non la seule – de marquer l'opposition. Et de façon générale avec *QM*, c'est cette opposition que *L* prend en charge, et non obligatoirement un jeu argumentatif complexe difficile à mettre en évidence, plus particulièrement avec les *QM* en emploi absolu.

## 5.2. Incise et attitude du locuteur

Le problème de l'attitude du locuteur liée à l'emploi d'un marqueur discursif présente deux aspects. L'un est celui de la définition de ce qu'est une attitude du locuteur. Le second est son éventuel lien avec la possibilité de mise en incise, car nombre de cas signalés comme « attitude » vont de pair avec une mise en incise effective ou à tout le moins possible. La notion d'attitude est fréquemment associée à celle de commentaire, et on parle à ce propos d'une fonction *métalinguistique*. Elle a lieu lorsqu'une partie du discours du locuteur est un commentaire sur une autre partie de ce discours. Ainsi le locuteur de par exemple *A mon avis, il fera beau demain*, assortit son affirmation de *il fera beau demain* d'un commentaire, *A mon avis*, qui concerne le bien-fondé de cette affirmation. Il s'agit là d'un commentaire métalinguistique, et donc bel et bien d'une attitude du locuteur. On aura noté que dans ce petit exemple, l'attitude est portée par une incise, frontale en l'occurrence, mais qui pourrait être aussi bien finale. Il n'en est pas toujours ainsi : certaines incises ne peuvent être que ou frontales, ou finales, ou encore médianes : sans entrer dans le détail, l'expression *voyons* a deux valeurs en français, l'une indiquant une sorte d'incertitude, l'autre le reproche. Or de façon très majoritaire, la première valeur admet essentiellement les deux positions frontale et finale, la seconde se cantonnant à la position finale : *Voyons, qu'est-ce que je vais faire à manger pour ce soir ? / Qu'est-ce que je vais faire à manger pour ce soir, voyons ?*, versus (-) *Voyons, reste tranquille ! / Reste tranquille, voyons !<sup>26</sup>*. Très souvent de plus, dans de tels cas de figure, les deux valeurs se distinguent également au niveau de l'intonation : montante

<sup>26</sup> Cf. Anscombre (2018 : 403 ss.) pour l'étude de ce marqueur.

ou descendante pour le *vojons* d'incertitude, exclusivement descendante pour le *vojons* de reproche, ce qui bien entendu, facilite son apparition en position finale. Il y a en effet un lien étroit entre le schéma prosodique des marqueurs et les possibilités d'incise, sujet qui n'a été que peu abordé<sup>27</sup>.

S'il est vrai que nombre de marqueurs discursifs n'existent que sous forme d'incise, la question se pose d'une possible généralisation. Il n'y aurait de marqueur discursif que sous forme d'incise, ou à la rigueur pouvant être mis en incise. Le cas de *QM* permet en la circonstance de poser quelques jalons, même s'il est clair qu'un plus long développement serait nécessaire. Si on examine en effet sous l'angle de l'incise et à gros traits les propriétés liées aux différentes valeurs mises en évidence, on constate que : a) le *QM* de concession est généralement situé en milieu d'énoncé, et ne semble pas montrer d'intonation particulière. Il peut être mis en incise, en général finale, à l'exclusion de la frontale. Il possède alors un accent prosodique habituellement descendant ; b) le *QM* dans une phrase commentaire est normalement en position frontale, avec une intonation montante ; c) le *QM* en emploi absolu admet l'incise frontale, a une intonation montante, sauf pour le *QM* de réponse négative, où l'intonation semble moins marquée. On voit ainsi apparaître le rôle central des possibilités d'incise (et donc d'intonation) dans le fonctionnement général de *QM*. On peut en tirer les conclusions provisoires suivantes : a) *QM* semble être fondamentalement un marqueur d'attitude, ce qui semble compatible avec le rôle général d'opposition que nous lui avons attribué plus haut ; b) si l'on en croit les quelques données diachroniques que nous avons relevées, c'est cette possibilité d'incise qui permet à *QM*, de par la mobilité qu'elle lui procure, d'acquiescer de nouvelles fonctions<sup>28</sup>.

## 6. Conclusions (provisoires)

On peut tirer de ce qui précède plusieurs conclusions :

a) Le recours à une sémantique de type instructionnel (« cherchez le *p*, le *q*, le *r*, etc. ») se révèle indispensable dans le cas d'un *QM* qui ne fonctionne pas comme une constante mettant en jeu des contenus dont la position et le rôle sont fixés par avance.

b) L'apparition du côté 'attitude énonciative' semble être liée à des possibilités de troncature donnant naissance à des emplois absolus, eux-mêmes liés à ou favorisant des emplois en incise frontale.

c) Bien qu'il soit avéré que les marqueurs discursifs polylexicaux présentent des phénomènes de figement aboutissant à une désémantisation partielle, certaines valeurs sémantiques peuvent se manifester pendant longtemps, ainsi pour le *même* de *quand même*. Très souvent, ce qui semble être un simple marqueur d'attitude conserve pendant longtemps certains traits connectifs. C'est ainsi que Donaire (2006) montre dans

<sup>27</sup> Cf. Gachet & Avanzi (2008).

<sup>28</sup> Faute de place, nous ne pouvons développer ce point, qui fait intervenir la diachronie de *QM*.

son étude de *franchement*, que ce qui semble être un simple marqueur d'attitude par rapport à un co-texte droit, renvoie en fait également à un co-texte gauche auquel il s'oppose.

d) La multiplicité des valeurs sémantiques d'un marqueur – ici *QM* – semble être liée à ses potentialités de mise en incise, elles-mêmes liées à des schémas prosodiques.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ANSCOMBRE, Jean-Claude (1973) : « Même le roi de France est sage ». *Communications*, 20, 40-82.
- ANSCOMBRE, Jean-Claude (1975) : « Il était une fois une princesse aussi belle que bonne I ». *Semantikos*, 1/1, 1-28.
- ANSCOMBRE, Jean-Claude (1983) : « Pour autant, pourtant (et comment) : à petites causes, grands effets ». *Cahiers de linguistique française*, 5, 37-85.
- ANSCOMBRE, Jean-Claude (1990) : « Thème, espaces discursifs et représentations événementielles », in Jean-Claude Anscombe & Gino Zaccaria (éds.), *Fonctionnalisme et pragmatique. À propos de la notion de thème*. Milan, Edizioni Unicopli, 43-150.
- ANSCOMBRE, Jean-Claude (2001) : « Le rôle du lexique dans la théorie des stéréotypes ». *Langages*, 142, 57-76.
- ANSCOMBRE, Jean-Claude (2012) : « Des topoï aux stéréotypes : sémantique et rhétorique », in *La rhétorique*, Paris, Éditions du CNRS (coll. *Les Essentiels d'Hermès*), 55-81.
- ANSCOMBRE, Jean-Claude (2013) : « Polyphonie et représentations sémantiques : notions de base », in J.-C. Anscombe ; M<sup>a</sup> Luisa Donaire & Pierre Haillet (éds.), *Opérateurs discursifs du français. Éléments de description sémantique et pragmatique*. Berne, Peter Lang, 11-32.
- ANSCOMBRE, Jean-Claude (2017) : « Génériques et généricité en français ». *Cahiers de lexicologie*, 2/111, 29-56.
- ANSCOMBRE, Jean-Claude (2018) : « Voyons », in J.-C. Anscombe ; M<sup>a</sup> Luisa Donaire & Pierre Patrick Haillet (éds.), *Opérateurs discursifs du français. Éléments de description sémantique et pragmatique 2*. Berne, Peter Lang, 403-418.
- ANSCOMBRE, Jean-Claude & Oswald DUCROT, (1977) : « Deux *mais* en français ? ». *Lingua*, 43, 23-40.
- ANSCOMBRE, Jean-Claude & Oswald DUCROT (1979) : « Lois logiques et lois argumentatives II ». *Le Français Moderne*, 47/1, 35-42.
- ANSCOMBRE, Jean-Claude & Oswald DUCROT (1983) : *L'argumentation dans la langue*. Bruxelles-Liège-Paris, Mardaga.
- BRES, Jacques (2005) : « Savoir de quoi on parle : dialogue, dialogal, dialogique ; dialogisme, polyphonie », in Jacques Bres ; Pierre Patrick Haillet ; Sylvie Mellet ; Henning Nølke & Laurence Rosier (dirs.), *Dialogisme et polyphonie, Actes du Colloque de Cerisy*. Bruxelles, De Boeck-Duculot, 47-73.

- CHARAUDEAU, Patrick & Dominique MAINGUENEAU [dirs.] (2002) : *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris, Seuil.
- DONAIRE, María Luisa (2006) : « Les dialogues intérieurs à la langue ». *Le Français moderne*, 74/1, 58-70.
- DONAIRE, María Luisa (2011) : « La (non-) prise en charge, une dynamique polyphonique. Le cas de la stratégie concessive », in Patrick Dendale & Danielle Coltier (dirs.), *La prise en charge énonciative. Études théoriques et empiriques*. Bruxelles, De Boeck-Duculot, 55-74.
- GACHET, Frédéric & Mathieu AVANZI (2008) : « La prosodie des parenthèses en français spontané ». *Verbum*, XXX/1, 53-84.
- GREVISSE, Maurice (1980) : *Le bon usage*. Paris-Gembloux, Duculot.
- KLEIBER, Georges (1987) : *Du côté de la référence verbale : les phrases habituelles*. Berne, Peter Lang.
- LENEPVEU, Véronique (2007) : « Toutefois et néanmoins : une synonymie partielle ». *Syntaxe et Sémantique*, 8, 91-106.
- MELLET, Sylvie & Simona RUGGIA (2010) : « Quand même, à la croisée des approches énonciatives », in Maria Iliescu ; Heidi Siller-Runggaldier & Paul Danler (éds.), *Actes du XXV<sup>e</sup> Congrès International de Linguistique et de Philologie Romane*. Berlin-New York, De Gruyter Mouton, I-VII, 5-199, 5-208.
- MOESCHLER, Jacques & Nina DE SPENGLER (1981) : « Quand même : de la concession à la réfutation ». *Cahiers de linguistique française*, 2, 93-112.
- MOREL, Marie-Annick (1996) : *La concession en français*. Paris, Ophrys (coll. *L'essentiel*).
- NØLKE, Henning (2008) : « La polyphonie de la Scapoline 2008 ». URL : [https://www.academia.edu/26261659/La\\_polyphonie\\_de\\_la\\_ScaPoLine\\_2008](https://www.academia.edu/26261659/La_polyphonie_de_la_ScaPoLine_2008).
- NOWAKOWSKA, Aleksandra & Giancarlo LUXARDO (2020) : « L'adverbe concessif *quand même* dans les témoignages de rescapés de camps : entre interdiscours, intradiscours et discours-réponse prêté à l'allocutaire », in *Congrès Mondial de Linguistique Française (CMLF 2020)*. URL : [https://www.shs-conferences.org/articles/shsconf/pdf/2020/06/shsconf\\_cmlf2020\\_01028.pdf](https://www.shs-conferences.org/articles/shsconf/pdf/2020/06/shsconf_cmlf2020_01028.pdf)
- RIEGEL, Martin & al. (1996) : *Grammaire méthodique du français*. Paris, PUF (coll. *Linguistique nouvelle*).
- SANFELD, Kristian (1977) : *Syntaxe du français contemporain : les propositions subordonnées*. Genève, Droz.
- SINI, Lorella (1997) : *Les connecteurs argumentatifs et contre-argumentatifs. Perspective contrastive français-italien*. Lille, Presses Universitaires de Lille.
- TOGEBY, Knud (1982) : *Grammaire française. I : Le Nom*. Copenhague, Akademisk Forlag.
- VELAND, Reidar (1998) : « Quand même et tout de même : concessivité, synonymie, évolution ». *Revue romane*, 33/2, 217-247.
- WARTBURG, Walter von & Paul ZUMTHOR (1958) : *Précis de syntaxe du français contemporain*. Berne, Ed. Francke.



## ***Déjà, le temps mis en question***

**María Luisa DONAIRE**

*Universidad de Oviedo*

donaire@uniovi.es

<https://orcid.org/0000-0002-9641-4421>

### **Resumen**

Los diccionarios y la literatura lingüística clasifican *déjà* como adverbio de tiempo, considerando que su significado está ligado a la «precocidad», pero reconocen además un uso interrogativo que manifestaría un olvido momentáneo, a lo que se añadiría otro empleo en que esta unidad léxica haría referencia a un «resultado parcial», entre otros. Aquí se propone describir los diversos valores de *déjà* como entidades semánticas de una misma unidad léxica, aplicando una óptica semántico-pragmática que tiene en cuenta la polifonía. Estas entidades semánticas tendrían un rasgo común, la anterioridad, y responderían a un tratamiento particular de esta anterioridad (temporal o enunciativa), permitiendo así caracterizar los diversos empleos de *déjà* a partir de propiedades lingüísticas específicas.

**Palabras clave:** *déjà*, marcador discursivo, anterioridad, polifonía.

### **Résumé**

Les dictionnaires et la littérature linguistique classent *déjà* parmi les adverbes de temps, sa signification étant liée à la notion de « précocité », mais reconnaissent aussi un usage interrogatif qui manifesterait un oubli momentané, auquel s'ajoute un emploi de cette unité lexicale faisant référence à un « résultat partiel », entre autres. C'est en appliquant une optique sémantico-pragmatique, faisant appel à la polyphonie, qu'on propose ici de décrire les diverses valeurs de *déjà* comme autant d'entités sémantiques d'une même unité lexicale. Ces entités sémantiques présenteraient un trait commun, l'antériorité, et répondraient à un traitement particulier de cette antériorité (temporelle ou énonciative), ce qui permettra de caractériser, à partir de propriétés linguistiques spécifiques, les divers emplois de *déjà*.

**Mots-clés :** *déjà*, marqueur discursif, antériorité, polyphonie.

### **Abstract**

Dictionaries and linguistic literature classify *déjà* as an adverb of time, considering that its meaning is linked to the notion of «precocity», but they also recognize an interrogative use that

---

\* Artículo recibido el 30/05/2022, aceptado el 29/11/2022.



appears to express a momentary forgetfulness, as well as another use, in which this lexical unit would refer to a «partial result», among others. Here it is proposed that the various values of *déjà* can be described as semantic entities of the same lexical unit, applying a semantic-pragmatic perspective that takes polyphony into account. These semantic entities have a common trait, anteriority, and respond to a particular treatment of this anteriority (temporal or enunciative), thus allowing the various uses of *déjà* to be characterized based on specific linguistic properties.

**Keywords:** déjà, discursive marker, anteriority, polyphony.

## 1. Introduction

La littérature linguistique concernant *déjà* est très abondante et même, d'après Apothéloz et Nowakowska (2013), d'une variété « extrêmement déconcertante » (cf., par exemple, Costăchescu, 2016). À tel point qu'on peut se demander s'il y a encore quelque chose à en dire. Bien entendu, si j'entreprends cette étude, c'est parce que j'entrevois une réponse affirmative et que je considère qu'il y a lieu d'apporter du nouveau<sup>1</sup>. Ceci, moyennant un changement de perspective fondé sur une optique sémantico-pragmatique et, en particulier, polyphonique<sup>2</sup>.

Mon objectif sera donc d'essayer de mettre un peu d'ordre dans les prétendues « valeurs » de *déjà*, qui n'ont pas le consensus des linguistes. Le nombre varie depuis les trois fonctionnements de base de Paillard (1992) et Noailly (2008) jusqu'à un maximum de neuf dans Hansen et Strudsholm (2008) et Apothéloz et Nowakowska (2013), en passant par sept chez Buchi (2007) et Costăchescu (2016), six pour Haßler (2016) et quatre pour Tahara (2006, 2007).

*Déjà* sera considéré ici en tant que « marqueur discursif » (donc à fonction sémantico-pragmatique), afin d'identifier les possibles différences fonctionnelles, plaçant au centre de l'analyse l'attitude du locuteur (*L*). Il s'agira, en définitive, de déterminer si les différences constatées dans la littérature linguistique permettent de déterminer l'existence de plusieurs entités sémantiques, présentant donc des propriétés sémantico-pragmatiques, ainsi que formelles, spécifiques.

L'observation des occurrences qui suivent permet de constater des différences significatives :

- (1) Elle n'a pas eu le temps de terminer sa phrase, les deux hommes ont *déjà* disparu. (P. Lemaître, *Alex*, Le livre de poche, 2011, p. 310)

<sup>1</sup> Je remercie Sandrine Deloor, qui a lu une version antérieure de ce texte, pour ses remarques et ses suggestions. Je tiens à remercier également les relecteurs anonymes de leurs commentaires très pertinents.

<sup>2</sup> C'est à la version « radicale » de la polyphonie que je ferai appel, dans les termes décrits par Anscombe (2013, 2018).

(2) Elle se tait, cherche des mots, elle en a *déjà* vu, des cadavres dans sa vie. (P. Lemaître, *Alex*, Le livre de poche, 2011, p. 309)

(3) après en Allemagne on voulait aller en bavière / *déjà* parce que c'est l'plus près quoi : et euh : (.) pis la bavière t'sais c'est rempli de : de gros allemands euh qui boivent de la bière et tout ça et c'est trop bien (*CLAPI*, 15j/5e6)

(4) pis après on me demandait de faire des lettres en allemand donc tu sais des lettres de correspondance alors *déjà que* j'arrivais pas écrire des longues lettres en français fallait en tout cas pas me demander d'écrire des longues lettres en allemand (*OFROM*, unifr14-mwb)

(5) Je ne me souviens plus du titre. Ah ! Si ! Dans mon jardin d'hiver ! –Ah oui ! C'est de qui *déjà* ? – Je ne sais plus. (*SE*, <http://blog.cormontreuil.fr/2010/12>)

Entre (1) et (2) la différence semble moins notable, mais dans les autres exemples *déjà* présente des propriétés particulières qui empêchent de le relier à une valeur unique : à commencer par la présence de *que* dans (4) ; l'interrogation dans (5) et l'absence de toute relation temporelle dans (3). Mais le temps concerné dans (1) et (2) ne se correspond non plus à une même dimension : dans (1) la disparition des deux hommes est mise en relation avec un autre événement, la phrase prononcée, tandis que dans (2) les cadavres vus sont mis en relation avec le moment actuel d'une vie.

Je n'irai pas jusqu'à affirmer avec Apothéloz et Nowakowska (2013) que *déjà* a une signification unique et que les diverses valeurs identifiées ne sont que des effets contextuels, mais je défendrai l'idée qu'il s'agit d'une seule entité lexicale qui recouvre plusieurs entités sémantico-pragmatiques (à mon avis trois). Je rallierais plutôt à l'idée de Hansen (2000 et 2002 : 25) pour qui *déjà*, de même que *encore* et *enfin*, est un cas de polysémie « that is a each constituting a single lexical item, with a number of separate, but related meanings ».

Les auteurs s'étant occupés de *déjà* distinguent, pour la grande majorité (à l'exception près de Paillard, 1992) entre des valeurs temporelles et des valeurs non-temporelles, parfois considérées comme « modales ». Tout en décrivant des usages temporels et des usages non temporels, Tahara (2006 : 102) reconnaît « un point commun à tous les usages de *déjà* : *déjà* exprime toujours un jugement du locuteur selon lequel une éventualité ou un oubli concernant une éventualité se produit avant une limite temporelle ou non-temporelle établie par ce dernier ». De même, pour Morency (2009 : 31)<sup>3</sup>, la « perspective du locuteur » est « peut-être l'élément commun » de tous les usages de *déjà*, marqueur de « subjectivisation ».

<sup>3</sup> Morency (2009 : 38) affirme : « (...) l'information apportée par *déjà* est extra-propositionnelle, elle est le reflet du point de vue du locuteur ».

De ma perspective, la distinction *déjà* temporel / *déjà* non temporel n'est pas pertinente<sup>4</sup>, car je pars de l'hypothèse que *déjà* est un marqueur discursif dans toutes ses occurrences : le temps, ou plus exactement la relation temporelle n'étant que l'un des éléments ayant une certaine fonction dans la stratégie discursive instruite par le marqueur. Quant à ce qui serait commun à toutes les occurrences du marqueur, mon hypothèse penche vers une certaine attitude du locuteur<sup>5</sup> à l'égard des points de vue convoqués par l'énoncé (*pdv*)<sup>6</sup>.

Mon étude concernera exclusivement le français contemporain (depuis 1980). On trouve des approches historiques dans Välikangas (1985), Buchi (2007), Hansen (2008, 2014) et Haßler (2016).

Par ailleurs, je n'aurai pas recours à des étiquettes comme « comparatif », « itératif », « mémoriel »,... qui apportent des connotations entraînant parfois une certaine confusion et dont la valeur explicative est au moins limitée. J'opterai pour l'emploi de chiffres pour distinguer les diverses entités, constituant ainsi une liste ouverte, soumise à évolution et permettant d'ajouter de nouvelles unités pouvant apparaître dans l'avenir de la langue. J'avertis que l'ordre de succession ne prétend pas être un ordre chronologique.

Il me reste à préciser que mon analyse s'appuie sur un nombre élevé d'occurrences<sup>7</sup> fournies par des bases de données écrites (*Frantext*), orales (*ESLO*, *CLAPI*, *OFROM*) et écrites proches de l'oral (*Sketch Engine*), ainsi que des dépouillements personnels de sources diverses (presse et littérature fondamentalement).

## 2. Une entité lexicale, trois entités sémantiques

Mon hypothèse est que l'entité lexicale *déjà* correspond à trois entités sémantiques, *déjà*<sub>1</sub>, *déjà*<sub>2</sub> et *déjà*<sub>3</sub>, dont deux, *déjà*<sub>1</sub> et *déjà*<sub>2</sub>, connaissent deux variantes. L'antériorité serait le trait commun aux trois entités, leur signification répondant à un traitement particulier de cette notion, vérifiée par des propriétés formelles et sémantico-pragmatiques spécifiques, et notamment une structure polyphonique distincte.

La notion d'antériorité est une notion relative, mettant en relation deux contenus sémantiques : A présenté comme antérieur à B. Cette relation peut être

<sup>4</sup> Apothéloz et Nowakowska (2011 : note 5) mettent en question aussi cette distinction, pour l'une des valeurs de *déjà* : « *Déjà* justificatif a souvent été décrit comme non-temporel, pour l'opposer à d'autres emplois. Mais on peut se demander si la temporalité n'est pas simplement déplacée ici au niveau de l'énonciation, comme en atteste la proximité sémantique entre *déjà* justificatif et *d'abord* ». Cf. aussi Apothéloz et Nowakowska (2013 : 368).

<sup>5</sup> Pour Tahara (2006) c'est aussi l'attitude du locuteur qui permet de distinguer deux usages temporels de *déjà*.

<sup>6</sup> Cf. la définition de *pdv* dans Ancombre (2013, 2018).

<sup>7</sup> Un total d'environ 3.000 occurrences de *déjà* dont un nombre similaire relevé pour chaque genre de discours.

chronologique, lorsqu'un événement A précède dans le temps un événement B ; elle peut connaître aussi une dimension argumentative, lorsque l'énonciation de A est (est présentée comme) hiérarchiquement antérieure à une toute autre énonciation pour argumenter en faveur de B ; ainsi qu'une dimension énonciative ou discursive, lorsqu'un discours B s'appuie sur un discours A présenté donc comme nécessairement préalable à l'énonciation de B.

Certaines études précédentes, dont Muller (1975), Martin (1980a, 1980b), plus récemment Tahara (2007) et surtout Deloor (2012, 2014), considèrent la présupposition comme l'un des éléments intervenant dans la configuration sémantique du marqueur, en particulier dans les valeurs temporelles<sup>8</sup>. Un présupposé peut constituer le cadre ou l'espace discursif dans un énoncé, le présupposé étant attribué à la collectivité linguistique à laquelle appartient le locuteur (*ON*-locuteur). Cette collectivité n'intervient pas toujours dans la représentation polyphonique que contient l'énoncé où intervient *déjà*, ce qui rend plus adéquate dans ce cas la notion de cadre ou d'espace discursif<sup>9</sup>. D'après Anscombe (1992 : 29) « lorsque l'on parle, on se situe toujours d'un certain point de vue, (...) le déroulement de la parole se fait à l'intérieur de certains cadres. Nous appellerons *espaces discursifs* ces points de vue ». C'est cette notion qui me semble utile pour décrire certaines valeurs de notre marqueur.

Ces deux notions, antériorité et espace discursif, intervenant dans la signification du marqueur, permettent de distinguer trois entités sémantiques avec des variantes.

### 3. *déjà*<sub>1</sub>

(6) JK je je je n'étais pas ici en ce moment j'avais *déjà* quitté la France malheureusement (ESLO1\_ENT\_021)

(7) Avez-vous *déjà* entendu le cri d'un lynx ? Ça surprend. (20 Minutes, 23/05/2018)

Cette entité intègre les valeurs « temporelles » reconnues par la plupart des linguistes, représentées dans les occurrences (1), (2), (6) et (7). On ne peut pas nier que la notion de temps y est pour quelque chose, mais celle-ci adopte une forme particulière, celle de l'antériorité, qui ne sera pas exclusive de ce type d'occurrences. Je défendrai ici l'hypothèse qu'il s'agit d'un traitement subjectif de la temporalité, toutes les valeurs de *déjà* étant modales. Dans ces occurrences, ce n'est pas exactement la relation temporelle mais l'attitude du locuteur à l'égard de cette relation d'antériorité qui constitue la valeur sémantico-pragmatique du marqueur.

<sup>8</sup> Tahara (2007) et Deloor (2014) proposent aussi l'application de la notion de présupposition aux valeurs non temporelles de *déjà*.

<sup>9</sup> Cette notion est définie dans Anscombe (1990 : 89) en ces termes : « Nous appellerons *espace discursif* la donnée d'un doublet (P<sub>i</sub>, V<sub>i</sub>), où V<sub>i</sub> est un point de vue dynamique et P<sub>i</sub> la « place » correspondant à ce point de vue ».

*Déjà*<sub>1</sub> connaît deux variantes, *déjà*<sub>1a</sub> et *déjà*<sub>1b</sub>, représentées ici respectivement par (1), (6) et (2), (7). Le point commun est la relation temporelle entre A et B, l'attitude du locuteur établissant la différence entre les deux variantes.

### 3.1. *déjà*<sub>1a</sub>

Dans (1) et (6), des occurrences de *déjà*<sub>1a</sub>, il s'agit d'une antériorité présentée comme chronologique : un événement *p* (« les deux hommes ont disparu » / « j'avais quitté la France ») se présente comme antérieur dans le temps à *p'* (« terminer sa phrase » / « je n'étais pas ici en ce moment »), mais ce qui fait la spécificité de cette entité sémantique ce n'est pas exactement cette relation d'antériorité, mais sa combinaison avec l'attitude du locuteur à l'égard de cette antériorité.

Dans ces contextes, *déjà*<sub>1a</sub> prend son sens par rapport à un espace discursif, un cadre temporel concernant *p*, en vertu duquel *p* est considéré à un *Tx* (un moment *x*) – dans (1) après « avoir terminé sa phrase » et dans (6) après « ce moment ». Le locuteur se situe dans cet espace discursif pour constater que *p* survient à un *T<x*, un moment antérieur à *x*, représenté dans (1) par avant « avoir terminé sa phrase », et dans (6) par avant « ce moment ». Le marqueur montre le renversement chronologique et ajoute un commentaire du locuteur mettant en question l'antériorité de *p* par rapport à *Tx* : *p* aurait dû arriver à *Tx*. Dans (6), cette mise en question est explicitée par « malheureusement ». Si on compare (6) et (6'), où on a supprimé le marqueur, l'interprétation diffère : dans (6') « malheureusement » ne permet pas de faire référence nettement au fait de « ne pas être ici parce que j'avais quitté la France », mais plutôt à « j'avais quitté la France » ; *déjà* établit explicitement la relation et permet de relier « malheureusement » à cette relation : « c'est malheureux que j'avais quitté la France et donc je n'étais pas ici en ce moment ».

(6') je je je n'étais pas ici en ce moment j'avais quitté la France malheureusement

Cette variante présente des propriétés spécifiques : le marqueur se place à l'intérieur de l'énoncé ; il est compatible avec tous les temps verbaux ; il peut admettre comme glose l'expression *avant Tx* (1a), (6a) ; il est nié par *pas encore* (1b), (6b) ; il connaît une certaine valeur exclamative, ce qui se manifeste dans la possibilité d'emphase, comme dans (8)<sup>10</sup>.

(1a) les deux hommes ont disparu *avant qu'*elle ait eu le temps de terminer sa phrase

(6a) j'avais quitté la France *avant* ce moment

(1b) les deux hommes n'ont *pas encore* disparu

(6b) je n'avais *pas encore* quitté la France

<sup>10</sup> Deloor (2010 : 4) propose des tests qui permettraient d'identifier cette variante : « L'énoncé *Déjà ? Eh bien, il n'aura pas fallu attendre longtemps !* peut servir de réponse » ; les énoncés où *déjà* est associé à un temps composé admettent la paraphrase « P vient de se produire ». Cette paraphrase fonctionne à condition de considérer « vient de se produire » relativement au repère temporel mentionné dans l'énoncé : par exemple, dans (1), le temps de réalisation de la phrase.

(8) Fukushima, dix ans *déjà* ! (*France Soir*, 11/03/2021)

Du point de vue sémantico-pragmatique, on peut ajouter que *déjà*<sub>1a</sub>, contrairement à *déjà*<sub>1b</sub>, ne fait pas intervenir nécessairement l'allocutaire *AL* dans sa configuration. Ce qui nous mène à la structure polyphonique de *déjà*<sub>1a</sub>, une entité sémantique qui fait intervenir trois *pdv* :

*pdv*<sub>1</sub>, dont la source est indéterminée (pouvant être  $\lambda^{11}$  ou *ON*-locuteur<sup>12</sup>) et l'objet construit se présente comme un espace discursif  $\{p : Tx\}$  (*p* prévu à un moment *x*)<sup>13</sup>;

*pdv*<sub>2</sub>, dont la source est *L* et l'objet construit  $\{p\}$  (*p* :  $T < x = p$  réalisé à un moment antérieur à *x*), constituant une assertion à propos de la chronologie de l'événement concerné, présenté comme antérieur à *x*<sup>14</sup> ;

*pdv*<sub>3</sub>, dont la source est *L* et l'objet construit  $\{q\}$ , un commentaire à propos de l'antériorité de *p* par rapport à *Tx*<sup>15</sup>.

Attitude de *L* : mise en question de *pdv*<sub>2</sub> en vertu de *pdv*<sub>1</sub>.

Cette variante correspond à la valeur de « précocité » de Tahara (2006, 2007) et Morency (2009) ; « résultative » de Deloor (2010) ; et de « survenance précoce » d'Apothéloz et Nowakowska (2011, 2013).

### 3.2. *déjà*<sub>1b</sub>

Dans (2) et (7), des occurrences de *déjà*<sub>1b</sub>, il s'agit également d'une antériorité présentée comme chronologique et c'est aussi l'attitude de *L* à l'égard de cette antériorité qui en fait la spécificité. La différence avec *déjà*<sub>1a</sub> réside, d'un côté, dans le point de référence temporel, qui est cette fois le moment d'énonciation (*T*<sub>0</sub>) (*p* avant maintenant)<sup>16</sup>. Dans ce cas, le marqueur présente *p* comme survenant à un moment antérieur à *T*<sub>0</sub>. Si on supprime le marqueur, l'interprétation n'est plus la même : dans (2) on dit que ce n'est pas la première fois, cette situation s'étant (re)produite « avant

<sup>11</sup> Le locuteur en tant qu'être du monde : cf. exemple (6), où *je* désigne un être de discours qui n'est pas seulement responsable de l'énonciation mais qui a aussi la propriété de pouvoir se déplacer (« quitter la France »).

<sup>12</sup> Par exemple : « Le muscadet était bon. Elle vida son verre. Il la resservit. But aussi. La bière à jeun lui avait *déjà* un peu tourné la tête. » (B. Aubert, *Funérarium*, Seuil Policier, 2002, p. 112) : on sait qu'à un moment donné, l'alcool à jeun fait tourner la tête.

<sup>13</sup> Dans (1) {les-deux-hommes-disparaître-après-que-elle-terminer-sa-phrase}.

<sup>14</sup> Dans (1) {les-deux-hommes-disparaître-avant-que-elle-terminer-sa-phrase}.

<sup>15</sup> Dans (1) {les-deux-hommes-ne-pas-devoir-disparaître-avant-que-elle-terminer-sa-phrase}.

<sup>16</sup> Que ce soit le moment d'énonciation « actuel », comme dans (2) ou (7), ou un moment d'énonciation dont on parle, tel que dans l'exemple proposé par un de mes relecteurs : « La semaine dernière, j'ai voulu faire découvrir les cuisses de grenouille à mon amie lettone, mais il s'est avéré qu'elle en avait déjà mangé ». « Elle en avait déjà mangé » transcrit un discours de « l'amie lettone » qui signale un moment antérieur à l'énonciation où les deux amies ont échangé ces propos.

maintenant », ce qui ne se dégage pas de (2') qui met plutôt l'accent sur la quantité de cadavres ; dans (7) on interprète « entendre le cri d'un lynx avant maintenant », tandis que (7') ne permet que la lecture « entendre le cri d'un lynx maintenant ».

(2') Elle en a vu des cadavres dans sa vie

(7') Avez-vous entendu le cri d'un lynx ?

Par ailleurs, le cadre ou espace discursif fait intervenir dans ces contextes l'allocutaire (*AL*), qui peut ainsi être identifié à l'interlocuteur dans le dialogue, ce qui favorise la modalité interrogative (totale), comme c'est le cas dans (7), (8) et (9)<sup>17</sup>. Dans ce type de contextes,  $p < T_0$  est présenté en alternative avec  $p > T_0$ , la question admettant une réponse affirmative, comme dans (8), ou négative dans (9), « occupant » ainsi ou « refusant d'occuper »<sup>18</sup> l'espace discursif.

Quant aux propriétés qui diffèrent par rapport à celles signalées pour *déjà*<sub>1a</sub> ce sont la glose par *auparavant* (7a) ; la compatibilité seulement avec les formes verbales composées et de passé ; la combinaison aisée avec *peut-être* (10) ; la négation par *jamais* (7b) ; l'association fréquente avec la modalité interrogative (il s'agit dans ce cas de l'interrogation totale).

(7a) vous avez entendu *auparavant* le cri d'un lynx

(7b) vous n'avez *jamais* entendu le cri d'un lynx

(8) –Bof... Vous êtes *déjà* allé en Égypte ? demanda-t-il en se tournant vers Chib.  
–Oui, plusieurs fois. C'est un pays magnifique. (B. Aubert, *Funérarium*, Seuil Policier, 2002, p. 99)

(9) EF vous avez *déjà* été interviewé ?

FA17 non.

EF non. ben voilà c'est fait ! (CLAPI)

(10) Je suis Amândil d'Eternaräl, *peut-être* avez-vous *déjà* entendu parler de moi.  
(SE<sup>19</sup>, <http://www.lldc.fr/amneroth.php?idSujet=2307>)

Une propriété spécifique de cette variante, concernant sa signification, est l'intervention de *AL*. Dans les énoncés interrogatifs on trouve la marque de l'interlocuteur (*tu, vous*), comme c'est le cas dans (7), (8), (9) ; lorsqu'il n'y a pas de question posée la marque peut apparaître aussi, comme c'est le cas dans (10) ou ne pas apparaître, comme dans (2). Dans ce dernier cas, il s'agit d'un dédoublement du locuteur qui se présente également comme allocutaire : « elle » (*L*) se dit à soi-même qu'elle ( $\lambda$ ) en a déjà vu des cadavres dans sa vie, qu'elle ne devrait pas réagir comme si c'était la première fois, ce qui est explicite dans l'enchaînement qui suit (2) : « N'empêche, chaque fois, c'est inattendu, ça vous fauche ».

<sup>17</sup> C'est le cas d'environ un 70% des occurrences de mon corpus.

<sup>18</sup> Cf. Anscombe (1990 : 90).

<sup>19</sup> Abrégé pour *Sketch Engine*.



Ceci permet d'ajouter une remarque concernant les contextes interrogatifs et de tirer une conclusion concernant la signification de *déjà*<sub>1b</sub>. Les questions contenant ce marqueur ne sont pas de simples demandes de confirmation, dans le sens oui ou non, mais elles sont orientées vers une certaine conséquence, qui fait la motivation de la question. Cette conséquence reste le plus souvent implicite. La stratégie instruite par *déjà*<sub>1b</sub> pourrait être décrite comme « si  $p < T_0$ , alors  $q$  ». La comparaison de (2a) avec (2b) montre bien que *déjà*<sub>1b</sub> fait intervenir un élément supplémentaire qui n'apparaît pas nécessairement lorsque le marqueur est absent :

(2a) Elle en a *déjà* vu des cadavres dans sa vie, alors la vue d'un cadavre ne la fauche pas

(2b) ??Elle en a vu des cadavres dans sa vie, alors la vue d'un cadavre ne la fauche pas

En ce qui concerne les contextes interrogatifs, cette conséquence peut être explicite dans le cotexte gauche par exemple, dans (10) : « Mon anonymat semble désormais inutile, car vous m'aurez sans doute reconnu. Je suis Amândil [...] ».

Ainsi donc, *déjà*<sub>1b</sub> situe l'énoncé dans un espace discursif concernant *AL*, confirmant ou infirmant les attentes du locuteur à propos de la chronologie d'un certain événement relatif à *AL* et les conséquences à en tirer<sup>20</sup>.

Schématiquement, la structure polyphonique de *déjà*<sub>1b</sub> fait intervenir trois *pdv*, qui diffèrent de ceux convoqués par *déjà*<sub>1a</sub> :

*pdv*<sub>1</sub>, dont la source est *L* et l'objet construit  $\{p\}$ , présenté comme un espace discursif concernant la relation de *AL* avec  $p < T_0$  (réalisation de  $p$  avant  $T_0$ )<sup>21</sup> ;

*pdv*<sub>2</sub>, dont la source est *AL* et l'objet construit  $\{p\}$  ( $p < T_0$  = réalisation de  $p$  avant  $T_0$  ou  $p > T_0$  = réalisation de  $p$  après  $T_0$ ), constituant une assertion à propos de la chronologie de l'événement concerné<sup>22</sup> ;

*pdv*<sub>3</sub>, dont la source est *L* et l'objet construit  $\{q\}$ , un commentaire à propos de l'antériorité de  $p$  par rapport à  $T_0$ <sup>23</sup>, qui entraîne certaines conséquences.

Attitude de *L* : mise en question de *pdv*<sub>2</sub> en vertu de *pdv*<sub>3</sub>.

La variante *déjà*<sub>1b</sub> correspond à la valeur de « passé d'expérience » de Franckel (1989) ; « itérative » de Hansen (2002) ; d'« antériorité » de Tahara (2006, 2007) ;

<sup>20</sup> D'une certaine façon, on peut considérer que *déjà*<sub>1b</sub> fait intervenir une certaine structure argumentative, ces « conséquences » se présentant comme une sorte de conclusion à en tirer de l'antériorité de  $p$  par rapport à  $T_0$ , ce qui rapprocherait *déjà*<sub>1b</sub> de *déjà*<sub>2a</sub>.

<sup>21</sup> Dans (2)  $\{AL\text{-avoir vu-des-cadavres-avant } T_0\}$ .

<sup>22</sup> Dans (2)  $\{je\text{-avoir vu-des-cadavres-avant } T_0\}$ .

<sup>23</sup> Dans (2)  $\{quand\text{-}AL\text{-en-avoir vu-des-cadavres-avant } T_0\text{-}AL\text{-ne-pas-être fauché-quand-}AL\text{-voir-des-cadavres-après}\}$ .

« chronologique » de Morency (2009) ; « expérientielle » de Deloor (2010) et Costăchescu (2016) ; « factuel » de Apothéloz et Nowakowska (2011, 2013).

#### 4. *déjà*<sub>2</sub>

(11) alors je dirais la première chose qu'on fait quand un élève arrive c'est *déjà* c'est important de s'enquérir un tout petit peu de de son état de santé de son état général si si il est en bonne forme parce que le chant c'est quand même un truc particulier (OFROM, unifr12-spa)

(12) –Et tu m'interromps pas ! *Déjà* que c'est dur à rassembler toutes ces diapositives ! (K. Pancol, *La valse lente des tortues*, 2008, p. 441)

Tandis que *déjà*<sub>1</sub>, dans ses deux variantes, fait intervenir une antériorité chronologique, dans le cas de *déjà*<sub>2</sub> il s'agit d'une antériorité argumentative<sup>24</sup>, c'est-à-dire que *déjà*<sub>2</sub> introduit un argument qui se présente comme antérieur à tout autre, hiérarchiquement premier d'une série en faveur d'une certaine conclusion. Ce marqueur enchaîne sur un discours préalable (« la première chose qu'on fait » dans (11) ; « tu m'interromps pas » dans (12)) qui fournit la conclusion. Ce discours peut être attribué au locuteur lui-même (c'est le cas dans (11) et (12)) ou à son allocutaire, (l'interlocuteur dans un dialogue) : dans ce dernier cas, il apparaît souvent comme réponse à une question de l'interlocuteur, tel que dans (13).

(13) Quels sont les objectifs de FormaSPORT Conseil ?

*Déjà*, le premier objectif consiste à être disponible aux clubs et à leurs dirigeants, aussi bien en terme de discours qu'en terme financier. (SE, <http://www.formasport.fr/formasport-conseil>)

*Déjà*<sub>2</sub> connaît deux variantes, *déjà*<sub>2a</sub> et *déjà*<sub>2b</sub>, représentées ici respectivement par (3), (11) et (4), (12).

##### 4.1. *déjà*<sub>2a</sub>

Dans (3), (11) et (13), des occurrences de *déjà*<sub>2a</sub>, le locuteur introduit, au moyen du marqueur, un argument qui apparaît comme essentiel et premier d'une série<sup>25</sup>, donc antérieur à tout autre (dans (3) « parce que c'est l'plus près », dans (11) « s'enquérir de son état de santé », dans (13) « être disponible au club et à leurs dirigeants »), pour expliquer une assertion préalable, qui devient ainsi une conclusion servie par l'argument (dans (3) « on voulait aller en bavière », dans (11) « (ce qu'il faut faire) quand un élève arrive », dans (13) « les objectifs de FormaSPORT Conseil »). L'argument posé par le locuteur fait appel à un *ON*-locuteur, un savoir partagé, une communauté linguistique à laquelle le locuteur dit appartenir.

<sup>24</sup> Comme on a déjà signalé (note 4), Apothéloz et Nowakowska (2011 : 3) se demandent, dans la note 5, « si la temporalité n'est pas simplement déplacée ici au niveau de l'énonciation ».

<sup>25</sup> Morency (2009 : 39) relève ainsi cette propriété : « P est l'élément le plus saillant d'une liste pour L ».

Cette variante présente des propriétés spécifiques : *déjà*<sub>2a</sub> se place de préférence à l'initiale de l'énoncé<sup>26</sup> ; il est fréquent dans le dialogue, notamment comme réponse à une question de l'interlocuteur ; il apparaît surtout dans des énoncés au présent, d'autres temps comme le futur et le conditionnel n'étant pas exclus<sup>27</sup> ; il admet la glose par *avant tout* ou *d'abord* (3a), (11a) ; il se combine aisément avec des expressions relatives à un premier terme dans une série, telles que *premier* (cf. (11), (13)), ou rendant compte de l'importance attribuée à *q*, comme c'est le cas de *c'est important* dans (11) ou « avantage majeur » dans (14) ; il admet l'enchaînement avec des expressions relevant de l'énumération d'une série, telles que *pis* (3), *ensuite* (14), *en plus* (15), etc.

(3a) on voulait aller en bavière / (*avant tout* / *d'abord*) parce que c'est l'plus près quoi

(11a) alors je dirais la première chose qu'on fait quand un élève arrive c'est (*avant tout* / *d'abord*) c'est important de s'enquérir un tout petit peu de de son état de santé

(14) Il tenait à ce job, et n'avait aucune envie de faire des remous. *Déjà*, le matin, il ne commençait pas avant 10 heures du mat', ce qui était un avantage majeur de cet emploi. *Ensuite*, il s'occupait surtout de sortir les bateaux des hangars. (*Ftxt*<sup>28</sup>, N. Mathieu, *Leurs enfants après eux*, 2018)

(15) La justice n'a pas de réponse toute prête. *Déjà* tout adulte a tendance à fonctionner sur le mode « pas vu, pas pris », et en plus un enfant ne connaît pas nécessairement la notion de responsabilité. (*SE*, <http://fcpe-orsay.fr/spip.php?article102>)

Du point de vue sémantico-pragmatique, *déjà*<sub>2a</sub> fait intervenir un *ON*-locuteur dans sa configuration, les arguments posés étant présentés comme partagés par la communauté linguistique à laquelle le locuteur dit appartenir. La structure polyphonique de *déjà*<sub>2a</sub>, présentée ici de façon schématique, fait intervenir trois *pdv* :

*pdv*<sub>1</sub>, dont la source est indéterminée (pouvant être  $\lambda$ <sup>29</sup> ou *AL*<sup>30</sup>) et l'objet construit {*p*}, présenté comme un discours préalable<sup>31</sup> ;

<sup>26</sup> Apothéloz (2018: 92-93) propose un exemple où le marqueur est « rejeté en fin d'énoncé » et mentionne « d'assez nombreux exemples où l'adverbe est interne à la proposition ». La position de *déjà*<sub>2a</sub> ne serait donc pas figée.

<sup>27</sup> Paillard (1992) considère certaines occurrences à l'impératif qui répondent à ces mêmes propriétés : c'est le cas de son exemple (2) « Mange déjà tes pommes de terre. Pour le reste on verra après ».

<sup>28</sup> Abrégé pour *Frantext*.

<sup>29</sup> Cf. (3), (11), (14), (15).

<sup>30</sup> Par exemple : « [...] comment tu veux qu'un de ces pc tourne sous Windows 7 ? Il faut *déjà* une carte graphique qui sache déguster Aero (sinon se retrouver avec l'interface de windows 95), ainsi que la ram qui suivent, ce qui limite, je pense, fortement les gens concernés. (*SE*, [www.zdnet.fr](http://www.zdnet.fr))

<sup>31</sup> Dans (3) {on-vouloir-aller-en-Bavière}.

*pdv*<sub>2</sub>, dont la source est un *ON*-locuteur qui inclut le locuteur et l'objet construit {*p*}, qui constitue un argument pour *p*<sup>32</sup> ;

*pdv*<sub>3</sub>, dont la source est *L* et l'objet construit {*q*}, la mise en relief de *p*', présenté comme prioritaire par rapport à tout autre argument (une série d'arguments) en faveur de *p*<sup>33</sup>.

Attitude de *L* : mise en relief de *p*' comme argument pour *p*.

La variante *déjà*<sub>2a</sub> correspond au « *déjà* logique » de Martin (1980b) ; « *déjà* argumentatif » de Hansen (2000) et Morency (2009) ; « justificatif » de Apothéloz et Nowakowska (2011, 2013) et Apothéloz (2018).

#### 4.2. *déjà*<sub>2b</sub>

Dans (4) et (12), des occurrences de *déjà*<sub>2b</sub>, il s'agit également d'une antériorité argumentative et c'est aussi l'attitude de *L* à l'égard de cette antériorité qui en fait la spécificité. La différence avec *déjà*<sub>2a</sub> réside, d'un côté, dans la présence d'un jugement du locuteur concernant *p* ; *p*' venant ajouter un argument, orienté à rejeter *p*, présenté comme antérieur à tout autre bien que non pas le plus important (cf. (16) *déjà que... en plus...*), ce qui peut être glosé par « même *q* qui n'est pas l'argument le plus fort mais tout simplement le premier mentionné, oriente vers le rejet de *p* ».

(16) Qui plus est avec le dégroupage prévu (avril 2007), il sera possible de se passer de l'abonnement téléphonique de ce cher M. France Télécom. *Déjà que* je me servais presque pas du téléphone, mais en plus avec le téléphone gratuit, ça me sert vraiment plus à rien de payer la ligne ! (SE, <http://www.sebn.fr/index.php?2006/12>)

En effet, on constate que *déjà*<sub>2b</sub> intervient toujours dans des contextes où le discours *p* sur lequel enchaîne le marqueur est contre-argumentatif, dans le sens qu'il s'oppose à l'assertion sous-jacente. Dans (4), il s'agit de faire des lettres en allemand, mais le locuteur se montre contraire à écrire de longues lettres dans cette langue ; dans (12) il s'agit de ne pas interrompre ; dans (16) de ne pas payer la ligne.

Donc, ce marqueur enchaîne toujours sur un discours préalable, dans les deux variantes de *déjà*<sub>2</sub>, ce qui en fait l'unicité, sauf que ce discours se présente avec *déjà*<sub>2b</sub> comme contestant son opposé. L'argument introduit par le marqueur est présenté comme accepté par la communauté linguistique à laquelle appartiennent le locuteur et l'allocutaire : cf. l'emploi de « tu sais » dans (4).

D'autres propriétés qui diffèrent par rapport à celles signalées pour *déjà*<sub>2a</sub> ce sont : la présence constante de *que* dans sa configuration formelle ; le fait que *déjà que* introduit une contre-argumentation ; l'enchaînement possible avec des expressions de conséquence, telles que *alors* dans (17), *déjà que* entraînant nécessairement une

<sup>32</sup> Dans (3) {Bavière-être-plus-près-de-ici}.

<sup>33</sup> Dans (3) {Bavière-être-plus-près-de-ici-être-argument-antérieur-à-Bavière-être-remplie-de-gros-allemands-qui-boire-de-la-bière-pour-on-vouloir-aller-en-Bavière}.

continuation, même si elle reste implicite ; il admet la glose par *avant tout* ou *d'abord parce que* (4a), (12a), (16a).

(17) « Et quand elle a fumé, elle se met à quatre pattes et elle avance en disant merde ! ça doit être horrible d'être un chien handicapé ! *Déjà que* normalement, tu dois marcher à quatre pattes, *alors* quand t'en a une de moins, t'es mal ! Elle délire. » (K. Pancol, *Les écureuils de Central Park sont tristes le lundi*, 2010, p. 204)

(4a) on me demandait de faire des lettres en allemand donc tu sais des lettres de correspondance alors *d'abord parce que* j'arrivais pas écrire des longues lettres en français fallait en tout cas pas me demander d'écrire des longues lettres en allemand

(12a) –Et tu m'interromps pas ! *D'abord parce que* c'est dur à rassembler toutes ces diapositives !

(16a) *D'abord parce que* je me servais presque pas du téléphone, mais en plus avec le téléphone gratuit, ça me sert vraiment plus à rien de payer la ligne !

Ces particularités configurent la structure polyphonique de la variante *déjà*<sub>2b</sub>, qui fait intervenir trois *pdv* mais différant de ceux qui interviennent dans celle décrite précédemment, notamment en ce qui concerne l'attitude du locuteur :

*pdv*<sub>1</sub>, dont la source est *L* et l'objet construit {non *p*}, présenté comme un discours préalable<sup>34</sup> ;

*pdv*<sub>2</sub>, dont la source est un *ON*-locuteur qui inclut le locuteur et l'allocutaire et l'objet construit {*p*}, qui constitue un argument pour rejeter *p*<sup>35</sup> ;

*pdv*<sub>3</sub>, dont la source est *L* et l'objet construit {*q*}, la présentation de *p*' comme un premier argument parmi d'autres pour rejeter *p*<sup>36</sup>.

Attitude de *L* : mise en relief de *p*' comme argument pour rejeter *p*<sup>37</sup>.

Cette variante correspond au « *déjà* argumentatif » de Hansen (2000) et de Mowery (2009).

## 5. *déjà*<sub>3</sub>

(18) C'était qui *déjà* qui disait père, garde-toi à droite, père, garde-toi à gauche ? Bayard et son fils ou Henri IV ? (D. Parent, *Sanguinaires*, 2016, ebook, p. 9)

<sup>34</sup> Dans (4) {on-me-demander-de-écrire-des-longues-lettres-en-allemand}.

<sup>35</sup> Dans (4) {quand-on-ne-pas-arriver-à-écrire-des-longues-lettres-dans-la-langue-maternelle-on-ne-pas-arriver-à-écrire-des-longues-lettres-en-une-langue-étrangère}.

<sup>36</sup> Dans (4) {quand-on-ne-pas-arriver-à-écrire-des-longues-lettres-dans-la-langue-maternelle-on-ne-pas-arriver-à-écrire-des-longues-lettres-en-une-langue-étrangère-être-un-argument-antérieur-à-d'autres-pour-ne-pas-falloir-on-me-demander-de-écrire-des-longues-lettres-en-allemand}.

<sup>37</sup> Pour Apothéloz et Nowakowska (2011: 253) « *déjà que*, contrairement à *déjà* tout court, est presque toujours orienté vers des conclusions « dérivées », c'est-à-dire dont le contenu est considéré comme non souhaitable par l'énonciateur (ou par une autre instance, par exemple l'énonciataire) ». C'est une remarque qu'on trouve déjà dans Franckel (1989) ainsi que dans Hansen (2000, 2002, 2008).

(5) Je ne me souviens plus du titre. Ah ! Si ! Dans mon jardin d'hiver ! –Ah oui ! C'est de qui *déjà* ? –Je ne sais plus.

L'exemple (18), ainsi que (5), repris ici pour mémoire, contiennent des occurrences de *déjà*<sub>3</sub>, marqueur qui présente des propriétés spécifiques qui le distinguent des deux autres entités et ses variantes.

Dans le cas de *déjà*<sub>3</sub>, comme pour les deux autres entités, il est aussi question d'antériorité, mais cette fois d'antériorité énonciative : le locuteur fait référence à un discours présenté comme antérieur à l'énonciation actuelle et présenté aussi comme connu par le locuteur (*cf.* (19)) et/ou l'allocutaire (20). Ce discours antérieur est énoncé sous la forme d'une question partielle. Le locuteur présente d'ailleurs le contenu de ce discours antérieur comme pouvant être énoncé : *cf.* dans (5) « je ne sais plus » et non pas « je ne sais pas ». La modalité interrogative (interrogation partielle cette fois, contrairement à *déjà*<sub>2b</sub>) introduit d'une part l'assertion de ce contenu, restant implicite, et d'autre part la possibilité de constituer la réponse de la part du destinataire de la question. Il est à remarquer qu'à la question demandant une réponse, vient s'ajouter une stratégie pour ne pas interrompre l'énonciation. En fait, lorsque le locuteur s'interroge lui-même, comme dans (19), très souvent il enchaîne immédiatement avec la réponse apparemment sollicitée, comme c'est le cas dans cette occurrence. En général, avec *déjà*<sub>3</sub> le locuteur obtient rarement une réponse de l'interlocuteur, car il s'agit d'une stratégie, pour ne pas laisser de silence qui permette à *AL* d'intervenir.

(19) « Vous le connaissez ? dit le chauffeur.

–Qui ça ?

–Ce gosse unijambiste qui voulait traverser le pays en courant. Comment il s'appelle *déjà* ? Fox. Terry Fox, ou quelque chose comme ça. On ne parle que de lui. » (F.M. Lennox, *Rédemption*, 2014, ebook, p. 3)

(20) Tu sais, ce truc dans vos devoirs de français, là, que les profs adoraient, c'était comment *déjà* ?

–Une personnification.

–Non, ça sonnait plus classe...

–Une allégorie ?

–Voilà ! (*Fttx*, A. Gavalda, *La consolante*, 2018)

Cette entité présente des propriétés spécifiques : *déjà*<sub>3</sub> modalise l'énonciation ; il se place en incise finale ; il se caractérise par la modalité interrogative (interrogation partielle<sup>38</sup>) ; il apparaît surtout dans des énoncés au présent et à l'imparfait. D'un point de vue sémantico-pragmatique, il fait intervenir un *ex-locuteur*.

Schématiquement, trois *pdv* configurent la structure polyphonique de *déjà*<sub>3</sub> :

<sup>38</sup> Apothéloz (2015) signale que « l'oubli » concerne prioritairement des formes linguistiques (noms propres ou expressions).

*pdv*<sub>1</sub>, dont la source est un ex-locuteur (généralement identifié à  $\lambda$ ) et l'objet construit  $\{p\}$ , présenté comme un discours préalable et connu par *L* et/ou *AL*<sup>39</sup> ;  
*pdv*<sub>2</sub>, dont la source est *L* et l'objet construit  $\{p' ?\}$ , une question demandant de préciser un élément  $x$  de  $p$  ( $p(x)$ )<sup>40</sup> ;

*pdv*<sub>3</sub>, dont la source est *L* et l'objet construit  $\{q\}$ , un commentaire à propos de l'énonciation de la question<sup>41</sup>, justifiée en vertu de *pdv*<sub>1</sub> : si  $p$  a été énoncé antérieurement,  $p$  peut être énoncé à nouveau<sup>42</sup>.

Attitude du locuteur : justifie la possibilité d'énoncer  $p$  en vertu de *pdv*<sub>1</sub>.

Cette variante correspond au « savoir dégénéré » de Franckel (1989) ; au « déjà interactionnel » de Hansen (2000) ; à l'« usage d'oubli » de Tahara (2006, 2007) ; au « déjà O » de Noailly (2008) ; au « déjà de rappel » de Morency (2009) ; au « déjà mémoriel » de Apothéloz (2015) et Apothéloz et Nowakowska (2011, 2013).

## 6. Conclusions

L'analyse d'un grand nombre d'occurrences de l'entité lexicale *déjà* d'une perspective sémantico-pragmatique permet de distinguer trois entités sémantiques : *déjà*<sub>1</sub>, *déjà*<sub>2</sub> et *déjà*<sub>3</sub>, qui présentent des propriétés linguistiques spécifiques, concernant, en particulier, leur structure polyphonique. Deux de ces entités présentent deux variantes : c'est le cas de *déjà*<sub>1</sub>, pour laquelle on distingue entre *déjà*<sub>1a</sub> et *déjà*<sub>1b</sub>, et aussi de *déjà*<sub>2</sub>, qui connaît les variantes *déjà*<sub>2a</sub> et *déjà*<sub>2b</sub>.

Sous la diversité, on peut établir un élément commun aux trois entités sémantiques et ses variantes : l'antériorité, ce qui ne revient pas à dire que *déjà* serait toujours temporel, mais cette « antériorité » se présente comme chronologique, dans le cas de *déjà*<sub>1</sub> ; comme argumentative, dans le cas de *déjà*<sub>2</sub> et comme énonciative ou discursive, dans le cas de *déjà*<sub>3</sub>. Une différence essentielle concerne l'attitude du locuteur à l'égard de cette antériorité convoquée.

Il me semble que les trois entités sémantiques définies ici permettent d'y intégrer toutes les occurrences possibles de *déjà*, certaines particularités observées relevant de faits superficiels (contextuels), qui n'affectent pas essentiellement la signification profonde.

<sup>39</sup> Dans (5) {moi-dire-avant-maintenant-le-nom-de-le-auteur-de-la-chanson-dans-mon-jardin-de-hiver}.

<sup>40</sup> Dans (5) {moi-ne-pas-dire-maintenant-le-nom-de-le-auteur-de-la-chanson-dans-mon-jardin-de-hiver}.

<sup>41</sup> Cf. Apothéloz (2015: 299), à propos de *déjà* « d'oubli », reprenant Välikangas (1982) : « Il fonctionne donc à la manière d'un commentaire de l'énonciation même de la question, comme l'a noté Välikangas (1982). »

<sup>42</sup> Dans (5) {si-moi-dire-avant-maintenant-le-nom-de-le-auteur-de-la-chanson-dans-mon-jardin-de-hiver-moi-pouvoir-dire-maintenant-le-nom-de-le-auteur-de-la-chanson-dans-mon-jardin-de-hiver}.



À titre d'exemple, je considère un type d'occurrences qui semble résister au classement dans l'une de ces trois entités : il s'agit de l'emploi « comparatif » de Hansen (2000), « scalaire » de Hansen (2002, 2008), Hansen & Strudsholm (2008) et de Morency (2009) et « catégoriel » de Apothéloz et Nowakowska (2011 et 2013), dont voici certaines occurrences :

- (21) Mon appart à moi, c'est *déjà* un studio (ex. 3 de Hansen, 2000)
- (22) Ventimille, c'est *déjà* l'Italie (ex. 4 de Hansen, 2000)
- (23) À 30 km, c'est *déjà* trop loin (ex. 2 de Morency, 2009)
- (24) Un Kub Or c'est *déjà* de la cuisine (ex. 36 de Morency, 2009)
- (25) Un poing c'est *déjà* une arme (Apothéloz-Nowakowska 2011, 2013)

De ma perspective, dans ces contextes, il s'agit d'une antériorité énonciative qui fait intervenir un *ON*-locuteur et seraient donc à relier à *déjà*<sub>2a</sub>. Ces énoncés sont toujours au présent ; du point de vue syntaxique, il s'agit de phrases attributives et du point de vue sémantique, ils ont l'apparence de phrases stéréotypiques. L'interprétation qu'ils admettent est en effet méta-énonciative : pour (21), quand on parle de « studio », mon appart doit recevoir cette qualification avant que toute autre ; pour (22), quand on parle des villes d'Italie depuis la frontière avec la France, Ventimille doit être mentionnée avant toute autre ville ; pour (23), quand on parle d'une distance faisant obstacle, 30 km doit être mentionné avant toute autre distance supérieure ; pour (24), quand on parle de cuisine, le Kub Or doit être mentionné avant toute autre préparation ; pour (25), quand on parle d'armes, un poing doit être mentionné avant les autres armes.

Ceci revient à dire que ces occurrences de *déjà* font intervenir un *ON*-locuteur (un savoir commun, sous la forme d'une phrase stéréotypique) qui légitime l'attitude du locuteur à l'égard de son énoncé : dans (21), un studio est un logement de X m<sup>2</sup> ; dans (22), les villes italiennes sont situées à une distance X de la France ; dans (23), est loin ce dont la distance pose un obstacle pour y arriver ; dans (24), faire la cuisine c'est préparer des aliments ; dans (25), une arme est un instrument d'attaque. Les contenus mentionnés dans ces exemples (studio ; ville d'Italie ; loin ; cuisine ; arme) se présentent, de par la présence de *déjà*, comme l'extrême « avant » du stéréotype.

Ces propriétés sémantico-pragmatiques<sup>43</sup> permettent de rapprocher ces occurrences de l'entité sémantique *déjà*<sub>2a</sub>.

---

<sup>43</sup> La position syntaxique, qui diffère ici de celle décrite plus haut pour *déjà*<sub>2a</sub>, ne constituerait pas une contrainte (cf. note 26), de même que la possibilité d'enchaînement avec des expressions relevant de l'énumération d'une série.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ANSCOMBRE, Jean-Claude (1990) : « Thème, espaces discursifs et représentation événementielle », in Jean-Claude Anscombre & Gino Zaccaria (éds.), *Fonctionnalisme et pragmatique : à propos de la notion de thème*. Milan, Ed. Unicopli, 43-150.
- ANSCOMBRE, Jean-Claude (1992) : « Espaces discursifs et contraintes adjectivales sur les groupes nominaux à article zéro », in Walter de Mulder ; Franc Schuerewegen & Liliane Tasmowski (éds.), *Énonciation et Parti Pris. Actes du colloque de l'Université d'Anvers*. Amsterdam, Éditions Rodopi B. V., 17-33.
- ANSCOMBRE, Jean-Claude (2013) : « Polyphonie et représentations sémantiques : notions de base », in Jean-Claude Anscombre ; María Luisa Donaire & Pierre Patrick Haillet (éds.), *Opérateurs discursifs du français. Eléments de description sémantique et pragmatique*. Berne, Peter Lang, 11-32.
- ANSCOMBRE, Jean-Claude (2018) : « Représentations sémantiques des opérateurs discursifs : polyphonie, médiativité et autres », in Jean-Claude Anscombre ; María Luisa Donaire & Pierre Patrick Haillet (éds.), *Opérateurs discursifs du français, 2. Eléments de description sémantique et pragmatique*. Berne, Peter Lang, 21-46.
- APOTHELOZ, Denis (2015) : « La notion d'oubli associée aux questions : étude de 'déjà' mémoriel ». *Journal of French Language Studies*, 25, 297-315.
- APOTHELOZ, Denis (2018) : « Deux exemples de noyaux potentiellement phraséologiques : les pseudo-clivées et déjà justificatif ». *Verbum*, 40 : 1, 83-102.
- APOTHELOZ, Denis & Malgorzata NOWAKOWSKA (2011) : « Déjà en emploi justificatif », in Gilles Corminboeuf & Marie José Béguelin [éds], *Du système linguistique aux actions langagières. Mélanges en l'honneur d'Alain Berrendonner*. Bruxelles, De Boeck-Duculot, 249-261.
- APOTHELOZ, Denis & Malgorzata NOWAKOWSKA (2013) : « Déjà et le sens des énoncés ». *Cahiers Chronos*, 26, 355-386.
- BUCHI, Éva (2007) : « Approche diachronique de la (poly)pragmaticalisation de fr. déjà (« Quand le grammème est-il devenu pragmatème, déjà ? ») », in David Trotter (éd.), *Actes du XXIV<sup>e</sup> Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes (Aberystwyth 2004)*. Tübingen, Niemeyer, 251-264.
- COSTĂCHESCU, Adriana (2016) : « L'adverbe déjà : valeurs sémantiques et pragmatiques (contraste français-roumain) ». *BDD-V2323*, Editura Universității din București, 103-112.
- DELOOR, Sandrine (2010) : « J'ai déjà mangé : expérience ou résultat ? ». *Revue de Sémantique et Pragmatique*, 28, 25-46.
- DELOOR, Sandrine (2012) : « Le roi de France est déjà chauve : remarques sur l'antériorité temporelle du présupposé ». *Langages*, 186, 101-114.
- DELOOR, Sandrine (2014) : « Estudio contrastivo de los adverbios *déjà* y *ya* ». *Archivum*, LXIV, 101-126.
- FRANCKEL, Jean-Jacques (1989) : « Déjà », in Jean-Jacques Franckel (éd.), *Étude de quelques marqueurs aspectuels en français*. Genève-Paris, Droz, 255-284.

- HANSEN, Maj-Britt Mosegaard (2000) : « La polysémie de l'adverbe *déjà* ». *Études romanes*, 47, 157-177.
- HANSEN, Maj-Britt Mosegaard (2002): « From aspectuality to discourse marking: the case of French *déjà* and *encore* ». *Belgian Journal of Linguistics*, 16, 23-51.
- HANSEN, Maj-Britt Mosegaard (2008): *Particles at the Semantics/Pragmatics Interface: Synchronic and Diachronic Issues. A Study with Special Reference to the French Phasal Adverbs*. Oxford-Leiden, Elsevier-Brill.
- HANSEN, Maj-Britt Mosegaard (2014): « Cyclicity in semantic/pragmatic change : the medieval particle *ja* between Latin *iam* and Modern French *déjà* », in Chiara Ghezzi et Piera Molinelli (éds.), *Discourse and Pragmatic Markers from Latin to the Romance Languages*. New York, Oxford University Press, 139-165.
- HANSEN, Maj-Britt Mosegaard & Erling STRUDSHOLM (2008): « The semantics of particles. Advantages of a contrastive and panchronic approach. A study of the polysemy of French *déjà* and Italian *già* ». *Linguistics*, 46 : 3, 471-505.
- HÄBLER, Gerda (2016) : « Pragmaticalisation parallèle des marqueurs discursifs : le cas de *déjà* ». *SHS Web of Conferences*, 27, *CMLF 2016 – 5e Congrès Mondial de Linguistique Française*, 04003, 1-14.
- MARTIN, Robert (1980a) : « *Déjà* et *encore* et les temps du passé du français », in Jean David & Robert Martin (éds.), *La notion d'aspect. Recherches linguistiques*. Paris, Klincksieck, 119-143.
- MARTIN, Robert (1980b) : « *Déjà* et *encore* : de la présupposition à l'aspect », in Jean David & Robert Martin (éds.), *La notion d'aspect. Recherches linguistiques*. Paris, Klincksieck, 167-180.
- MORENCY, Patrick (2009) : « *Déjà* : un marqueur procédural de subjectivation ». *Travaux neuchâtelois de linguistique*, 51, 19-43.
- MULLER, Claude (1975) : « Remarques syntactico-sémantiques sur certains adverbes de temps ». *Le français moderne*, 43 : 1, 12-38.
- NOAILLY, Michèle (2008) : « *Déjà* et l'oubli » in Danielle Leeman (éd.), *Des topoï à la théorie des stéréotypes en passant par la polyphonie et l'argumentation dans la langue. Hommages à Jean-Claude Anscombe*. Chambéry, Université de Savoie, 349-362.
- PAILLARD, Denis (1992) : « *Déjà* et la construction de l'énoncé ». *L'information grammaticale*, 55, 33-37.
- TAHARA, Izumi (2006) : « Adverbes temporels et point de vue : le cas de *déjà* et *bientôt* ». *Tranel*, 45, 99-113.
- TAHARA, Izumi (2007) : « L'adverbe *déjà*: ses divers usages et son processus interprétatif pragmatique ». *Cahiers Chronos*, 18, 177-194.
- VÄLIKANGAS, Olli (1985) : « La naissance de l'adverbe *déjà* ». *Neuphilologische Mitteilungen*, 86, 78-88.

**Sources**

*CLAPI* <http://clapi.univ-lyon2.fr>

*ESLO* <http://eslo.huma-num.fr>

*Frantext* <https://www.frantext.fr>

*OFROM* <http://www11.unine.ch>

*Sketch Engine* <https://app.sketchengine.eu>

## ***Commutation n'est pas raison : étude de simplement* et réflexions sur la commutation en sémantique**

**Sandrine DELOOR**

*CY Cergy Paris Université*

*Laboratoire LT2D*

Sandrine.Deloor@u-cergy.fr

<https://orcid.org/0000-0002-6041-7778>

### **Resumen**

Este artículo pretende describir semánticamente los diferentes usos del adverbio *simplement* en francés contemporáneo. Se distinguen cuatro usos, basados en criterios semánticos y sintácticos. La descripción propuesta tiene dos objetivos principales: (i) diferenciar *simplement* de sus sinónimos (*seulement* y *mais*) y (ii) destacar los puntos comunes entre los distintos usos de *simplement* para proponer posteriormente un modelo unitario de su funcionamiento semántico. A lo largo del estudio, se concede un lugar particular al criterio de conmutación: nos preguntamos cuál es su validez en semántica y qué problemas puede plantear.

**Palabras clave:** adverbios en *-ment*, criterios, polisemia, sinonimia.

### **Résumé**

Cet article a pour but de décrire sémantiquement les différents emplois de l'adverbe *simplement* en français contemporain. Quatre emplois sont distingués, sur la base de critères sémantiques et syntaxiques. La description proposée poursuit deux objectifs principaux : (i) différencier *simplement* de ses synonymes (*seulement* et *mais*) et (ii) mettre en évidence les points communs entre les différents emplois de *simplement* afin de proposer à terme une modélisation unitaire de son fonctionnement sémantique. Tout au long de l'étude, une place particulière est accordée au critère de commutation : on se demande quelle est sa validité en sémantique et quels problèmes il est susceptible de poser.

**Mots-clés :** adverbos en *-ment*, critères, polysémie, synonymie.

### **Abstract**

This article aims at describing semantically the different uses of the adverb *simplement* in contemporary French. Four uses are distinguished, based on semantic and syntactic criteria. The proposed description has two main objectives: (i) to differentiate *simplement* from its synonyms (*seulement* and *mais*) and (ii) to highlight the common points between the different uses

---

\* Artículo recibido el 25/05/2022, aceptado el 4/10/2022.

of *simplement* in order to eventually propose a unitary model of its semantic functioning. Throughout the study, a particular place is given to the commutation criterion: we wonder what its validity is in semantics and what problems it is likely to pose.

**Keywords:** adverbs in *-ment*, criteria, polysemy, synonymy.

## 1. Introduction

L'objectif de cet article est de proposer une description sémantique des différents emplois de l'adverbe *simplement*. Quatre types d'emplois seront distingués, sur la base de critères syntaxiques et sémantiques<sup>1</sup>. En opérant ces distinctions, nous ne défendons pas l'hypothèse que *simplement* correspond à quatre entrées lexicales différentes : l'ébauche de modélisation sémantique que nous présenterons au fur et à mesure de notre analyse se veut unitaire, même si, dans cette perspective, de nombreuses questions restent à résoudre.

Tout au long de cette étude, nous nous interrogerons sur la place à accorder au critère de commutation dans le cadre d'une description sémantique. Si ce critère peut être intéressant dans la distinction des différents emplois d'un marqueur, il n'apporte que peu d'informations sur l'interprétation de celui-ci et peut masquer certains comportements sémantiques et syntaxiques cruciaux.

L'étude sera divisée en trois parties. Dans la première, nous étudierons les emplois de *simplement* lorsqu'il est intégré à la proposition. La deuxième partie sera consacrée aux emplois de *simplement* lorsqu'il est adverbe de phrase. Dans la troisième partie, nous aborderons certains problèmes soulevés par le recours au critère de commutation en sémantique.

## 2. Adverbe intégré à la proposition

Lorsque *simplement* est intégré à la proposition, il peut être adverbe de manière orienté vers le sujet<sup>2</sup> ou adverbe focalisateur<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Pour la classification proprement dite, nous nous appuyons sur la terminologie et les critères de classification des adverbes en *-ment* proposés par Molinier & Lévrier (2000). Les critères seront rappelés dans une note de bas de page au début de chaque section.

<sup>2</sup> « Les adverbes de manière orientés vers le sujet sont définis par les trois propriétés suivantes :

1°) Inacceptabilité en position détachée en tête de phrase négative

2°) Possibilité d'extraction dans *C'est ... que*

3°) Possibilité, pour toute phrase à sujet humain dans laquelle l'adverbe modifie le verbe, d'association à une phrase prédicative dans laquelle l'adjectif radical de l'adverbe qualifie ce même sujet humain. » (Molinier & Lévrier, 2000 : 117)

<sup>3</sup> Rappelons que pour Molinier & Lévrier (2000 : 46), les adverbes intégrés à la proposition se définissent par l'une et / ou l'autre des propriétés suivantes : (i) ils ne peuvent figurer en position détachée en tête de phrase négative et / ou (ii) ils peuvent être extraits dans *C'est... que*.

## 2.1. Adverbe de manière orienté vers le sujet

Pour illustrer l'emploi de *simplement* adverbe de manière orienté vers le sujet<sup>4</sup>, nous proposons les exemples suivants :

- (1) En semaine, elle s'habillait *simplement*. Une grande blouse boutonnée tout du long en pilou noir parsemée de petites fleurs violettes, un grand tablier de coutil, noir lui aussi, noué dans le dos et plein de poches. (F. Berthet, *Never(s)*, 2020)
- (2) Elle avait dit ça *simplement*, calmement, mais avec une vraie conviction. (M. Houellebecq, *La carte et le territoire*, 2016)
- (3) Écoutez, Ponthard, ne réfléchissez pas trop, les choses se présentent *simplement*. Si je vous tue, ce sera avec l'arme de Cercaire. (D. Pennac, *La fée carabine*, 1987)

Du point de vue syntaxique, *simplement* adverbe de manière orienté vers le sujet a les propriétés suivantes :

- (i) Il ne peut pas apparaître en position détachée en tête de phrase négative.
- (ii) Il peut être extrait dans une structure clivée.
- (iii) Il est postposé au verbe.
- (iv) Il peut se combiner avec certains adverbes de degré.
- (v) Il admet le comparatif et le superlatif.
- (vi) Il ne peut pas se combiner avec tout.

Du point de vue sémantique, *simplement* adverbe de manière orienté vers le sujet commute avec *de manière simple* et ne commute pas avec *seulement*, *uniquement*, *juste*, *tout bonnement*, *mais*. Un énoncé de la forme *Simplement (P)* admet la paraphrase : *C'est avec simplicité que P*.

La glose<sup>5</sup> que nous proposons pour rendre compte du sens des énoncés de la forme *Simplement (P)* où *simplement* est adverbe de manière orienté vers le sujet est :

< La manière dont P /être/ simple >.

L'exemple (1) peut ainsi être glosé par :

< En semaine, la manière dont elle s'habillait /était/ simple >.

<sup>4</sup> Dans cet emploi, *simplement* est classé parmi les « adverbes verbaux d'action » par Schlyter (1977). Lamiroy & Charolles (2004) utilisent quant à eux le terme « d'adverbe de manière ».

<sup>5</sup> Dans l'approche proposée ici, une « glose » est une paraphrase formulée dans une métalangue contrôlée, qui épuise le sens de l'énoncé étudié et qui a un statut métalinguistique à l'intérieur du modèle. On proposera d'une part des gloses générales non instanciées pour représenter l'apport sémantique d'un mot dans un ensemble d'exemples et d'autre part des gloses spécifiques représentant le sens des exemples étudiés, après instanciation des variables. Dans notre approche, l'objectif de la phase descriptive d'une étude sémantique est de construire un ensemble de gloses générales rendant compte de façon systématique du corpus analysé. Vient ensuite la phase explicative où l'on cherche à prévoir dans quels cas s'applique chacune des gloses générales proposées et où l'on se demande comment expliquer les variations observées d'une glose à l'autre (cf. Deloor : 2012, 2014).



## 2.2. Adverbe focalisateur

Les exemples qui suivent illustrent l'emploi<sup>6</sup> de *simplement* adverbe focalisateur<sup>7</sup> :

(4) - Du nouveau, commissaire ? demanda Mordent avec intérêt. Pour que vous repoussiez la réunion ? - J'ai *simplement* dormi, commandant, sur prescription médicale. Mercadet, avez-vous déjà pu glaner quelque chose sur ce Nicolas Carnot ? (F. Vargas, *Quand sort la recluse*, 2017)

(5) Fini l'auteur, finis le gentil grand frère, le mec cool, l'épaule, le protecteur, le bon copain. J'étais *simplement* un mec un peu menteur, un peu vantard et, pire, gâté... (M. Cherfi, *Ma part de Gaulois*, 2016)

(6) Olga opta pour un gaspacho à l'aragula et un homard mi-cuit avec sa purée d'ignames, Jed pour une poêlée de Saint-Jacques *simplement* saisies et un soufflé de turbotin au carvi avec sa neige de passe-crassane. (M. Houellebecq, *La carte et le territoire*, 2016)

(7) Après des heures de supplice, on l'avait détaché et jeté sur le trottoir. Les Japonais le croyaient mort, il était *simplement* évanoui. (E. Pisier & C. Laurent, *Et soudain, la liberté*, 2017)

Comme *simplement* adverbe de manière orienté vers le sujet, *simplement* focalisateur est intégré à la proposition. Il est donc inacceptable en position détachée en tête de phrase négative. Sa particularité est qu'il doit être accompagné du focus de la phrase pour pouvoir être extrait dans une structure clivée : il ne peut pas être extrait seul. Dans cet emploi, *simplement* est antéposé au focus de la phrase et il peut généralement se combiner avec *tout*.

Du point de vue sémantique, *simplement* focalisateur commute avec *tout bonnement* et, dans un grand nombre d'exemples, avec *seulement*, *uniquement* et *juste*. Il ne commute jamais, en revanche, avec *de manière simple* ni avec *mais*. Un énoncé de la forme *Simplement (P (X<sub>1</sub>))* admet les paraphrases : *P (X<sub>1</sub>), c'est tout* ; *P (X<sub>1</sub>), rien de plus* ; *P (X<sub>1</sub>), c'est aussi simple que ça*.

Selon la littérature (cf. par exemple König : 1991), les adverbes focalisateurs peuvent être scalaires ou non scalaires, additifs ou restrictifs. Dans le cas de *simplement*, on pourrait penser qu'on a affaire à un adverbe focalisateur scalaire restrictif :

– Les adverbes focalisateurs ont pour fonction de mettre en relation l'élément auquel ils sont liés avec un ensemble d'éléments de même nature. Cette caractérisation

<sup>6</sup> « Nous identifions sous la dénomination d'adverbes focalisateurs des adverbes qui vérifient les trois propriétés suivantes :

1°) Inacceptabilité en position détachée en tête de phrase négative.

2°) Impossibilité d'extraction dans *C'est ... que*.

3°) Possibilité d'extraction dans *C'est ... que* en compagnie d'un GN constituant majeur d'une phrase (sujet, objet, circonstant) » (Molinier & Lévrier, 2000 : 273).

<sup>7</sup> Dans la classification de Schlyter (1977), cet emploi est rattaché à la catégorie des « adverbes restrictifs ». Lamiroy & Charolles (2004) parlent quant à eux « d'emploi restrictif ».

semble adéquate pour décrire les exemples (4) et (5) : en (4), le procès < J'ai dormi > est mis en perspective par rapport à toutes les activités auxquelles Mordent a pu penser pour expliquer le report de la réunion par le commissaire (par exemple : < J'ai eu un appel du procureur >, < Je me suis rendu sur le lieu du crime pour vérifier certaines informations >, < J'ai lu le rapport de l'enquêteur principal >) ; en (5), les alternatives auxquelles est comparé < J'étais un mec un peu menteur, un peu vantard et, pire, gâté > sont énumérées dans le contexte gauche de l'énoncé dans lequel figure *simplement* : < J'étais l'auteur >, < J'étais le gentil grand frère >, < J'étais le mec cool >, < J'étais l'épaulé >, < J'étais le protecteur >, < J'étais le bon copain >.

– Lorsqu'ils sont scalaires, les adverbes focalisateurs introduisent un ordre à l'intérieur du paradigme qu'ils évoquent et positionnent l'élément auquel ils sont liés en bas de l'échelle ainsi constituée. De nouveau, il semble possible d'appliquer cette description aux exemples (4) et (5) : en (4), l'action de < dormir > est présentée comme plus élémentaire, plus basique, que les activités liées à l'enquête auxquelles a pu penser Mordent ; en (5), le locuteur se rend compte que son comportement a porté atteinte à sa réputation : il ne fait plus l'objet de commentaires dithyrambiques comme avant, les jugements qui sont portés sur lui sont désormais mitigés voire négatifs.

– Enfin, lorsqu'ils sont restrictifs, les adverbes focalisateurs indiquent que la proposition qu'ils introduisent est vraie pour l'élément auquel ils sont liés et fautive pour les autres éléments du paradigme. Encore une fois, il semble que cette caractérisation soit applicable en (4) et (5) : en (4), la vérité de < J'ai dormi > exclut les alternatives auxquelles a pensé Mordent ; en (5), le locuteur n'est plus vu que comme < un mec un peu menteur, un peu vantard et, pire, gâté >, les autres qualificatifs ont été abandonnés.

Si cette caractérisation est satisfaisante pour décrire la plupart des exemples comportant *simplement* focalisateur, elle pose cependant un problème de taille dans la mesure où elle ne permet pas de différencier *simplement* de *seulement*. Dans les très nombreux exemples où ces deux adverbes commutent, une différence de sens entre les deux est pourtant perceptible. Mais cette différence est très difficile à appréhender et à décrire. Comment caractériser, par exemple, la nuance entre *J'ai simplement dormi* et *J'ai seulement dormi* ?

Pour Donaire (2012 : 67), l'un des emplois de *seulement* peut être décrit comme suit :

Un énoncé de forme *seulement*<sub>1</sub> (X, Y) présente X comme une restriction concernant un présupposé Y et pouvant être paraphrasé par « autre que Y », X pouvant être ou non explicite dans le cotexte. [...] *Seulement*<sub>1</sub> (X, Y) admet donc une paraphrase de la forme « C'est X et pas Y, qui est plus que X » [...].

On trouvera ci-dessous l'application de cette description à un exemple :

(4) Je ne suis pas gardien. Seulement président. Quand il y a eu de la bagarre, je suis sorti de la cellule pour voir ce qui se passait et il est parti pendant ce temps-là. Ce n'est pas de ma faute. Je ne suis pas chargé de garder la prison. (G. Delteil, *Gombo*, Liana Lévi, 2009, p. 78.)

[...] Dans (4), par exemple, *seulement*<sub>1</sub> présente « être président » comme présupposé, et excluant « être autre que président », cet « autre » étant représenté dans l'énoncé par « gardien ». *Seulement*<sub>1</sub> signale un contraste entre « gardien » et « président », ce dernier minorant le terme présupposé (« je suis président et non pas gardien qui est plus que président », dans ce cas, en ce qui concerne la garde des prisonniers). Le contraste pourrait être explicité au moyen de *mais* : « je ne suis pas gardien mais seulement président » (Donaire, 2012 : 60-67).

Force est de constater que la description proposée par Donaire (2012) pourrait parfaitement s'appliquer à l'adverbe *simplement*. Il suffit, pour s'en convaincre, de remplacer *seulement* par *simplement* dans les deux passages cités : la description obtenue est adéquate. L'un des enjeux de la description de *simplement* doit donc être de comprendre ce qui le différencie de *seulement*.

Pour comparer les deux adverbes, nous avons cherché des paires minimales où la substitution de l'un à l'autre entraînait un changement de sens majeur, voire l'inacceptabilité de l'un des deux.

La première des paires minimales que nous proposons s'inscrit dans le cadre d'un dialogue. Après un rendez-vous avec un consultant en entrepreneuriat, un premier locuteur s'exclame : *C'est incroyable : en un clin d'œil, il a trouvé un nom et un slogan pour mon entreprise !* Face à cet énoncé, on peut imaginer que quelqu'un réponde (8) mais plus difficilement (9) :

(8) Il a *simplement* du talent.

(9) ? Il a *seulement* du talent.

L'énoncé (8) est valorisant. Le locuteur avance une explication : si le consultant a si bien réussi, c'est pour une raison simple, c'est parce qu'il a du talent. Il n'y a pas à chercher plus loin : son talent est l'explication, ce n'est pas plus compliqué que ça.

L'énoncé (9) a, au contraire, un effet minorant. Il met l'accent sur ce que le consultant n'a pas : il n'a rien d'autre que du talent.

Dans le cadre du dialogue proposé, on a une différence d'acceptabilité comparable entre les énoncés *Il a du talent, c'est tout* et *Il a du talent et rien d'autre*. Cette observation nous amène à faire l'hypothèse que le paradigme mis en œuvre dans les paires acceptables n'est pas le même que le paradigme mis en œuvre dans les paires inacceptables. En (8) et dans *Il a du talent, c'est tout*, les alternatives écartées sont les

autres explications envisageables. En (9) et dans *Il a du talent et rien d'autre*, les alternatives écartées sont les autres qualités possibles.

Dans la deuxième paire minimale que nous proposons, *simplement* et *seulement* apparaissent devant un adjectif numéral. Si l'adverbe *seulement* se combine fréquemment avec les adjectifs numéraux, ce n'est pas le cas de *simplement*. Par exemple, en (10), il est impossible de remplacer *seulement* par *simplement* :

(10) En France, plus que partout ailleurs en Europe, le statut social détermine la longévité : à 35 ans, un cadre a encore en moyenne 43 ans et demi devant lui, un ouvrier 38 ans *seulement*. (LMD, juillet 2004, cité par Donaire, 2013 : 175).

La combinaison de *simplement* avec un adjectif numéral n'est cependant pas impossible. Imaginons que la destruction d'un bâtiment soit envisagée. Dans cette situation de discours, les énoncés (11) et (12) sont tous deux acceptables :

(11) Il a *seulement* 10 ans.

(12) Il a *simplement* 10 ans.

Chacun des deux énoncés constitue un argument pour ne pas détruire le bâtiment. Mais leur sens est très différent. Avec (11), l'argumentation repose sur l'idée que 10 ans, c'est peu pour un bâtiment : on ne détruit pas des bâtiments aussi récents. Avec (12), cette même durée de 10 ans est vue comme l'explication de certains dysfonctionnements. Si le bâtiment a les problèmes qu'il a, c'est pour une raison simple : il a 10 ans.

On l'aura compris, nous pensons que l'idée de simplicité est conservée dans l'emploi de *simplement* focalisateur et que c'est cette idée qui le différencie de *seulement*. Notre hypothèse est que *seulement* et *simplement* ne présentent pas de la même façon l'élément auxquels ils sont liés : avec *seulement*, l'élément focalisé est vu comme inférieur aux autres ; avec *simplement*, l'élément focalisé est vu comme « simple » par rapport aux autres.

La glose que nous proposons pour rendre compte du sens des énoncés de la forme *Simplement P(X<sub>1</sub>)* est :

< On /pouvoir/ penser que P (X<sub>2</sub>, X<sub>3</sub>... X<sub>n</sub>). En réalité, la situation /être/ simple par rapport à X<sub>2</sub>, X<sub>3</sub>... X<sub>n</sub> : P(X<sub>1</sub>) > (où X<sub>1</sub>, X<sub>2</sub>, X<sub>3</sub>... X<sub>n</sub> sont des éléments de même nature et X<sub>1</sub> est vu comme « simple » par rapport à X<sub>1</sub>, X<sub>2</sub>, X<sub>3</sub>... X<sub>n</sub>).

En (5) et (7), *simplement* introduit une rectification : une ou plusieurs alternatives sont niées et remplacées par l'élément focalisé. La glose proposée permet de rendre compte de cet emploi. Ainsi, l'énoncé (5) sera glosé par :

< On /aurait pu/ penser que j'étais l'auteur, le gentil grand frère, le mec cool, l'épaule, le protecteur, le bon copain. En réalité, la situation /était/ simple par rapport à [être l'auteur, le gentil grand frère, le mec cool, l'épaule, le protecteur, le bon copain] : j'étais un mec un peu menteur, un peu vantard et, pire, gâté >.

Quant au sens de l'énoncé (7), il sera représenté par la glose :

< On /aurait pu/ penser qu'il était mort. En réalité, la situation /était/ simple par rapport à [être mort] : il était évanoui >.

*Simplement* focalisateur peut également marquer une restriction. Dans ce cas, il indique l'exclusion des autres alternatives en général, sans en viser une en particulier. En (4), *J'ai simplement dormi* sera ainsi glosé par :

< On /aurait pu/ penser que j'ai reporté la réunion parce que j'ai dû mener à bien des activités liées à l'enquête. En réalité, la situation /est/ simple par rapport à [devoir mener à bien des activités liées à l'enquête] : j'ai dormi >.

Quant à l'énoncé (6), nous le gloserons par :

< On /aurait pu/ penser que les Saint-Jacques commandées avaient fait l'objet d'une préparation sophistiquée. En réalité, la situation /était/ simple par rapport à [faire l'objet d'une préparation sophistiquée] : elles étaient saisies >.

### 2.3. Pistes pour la modélisation sémantique

Dans ce qui précède, nous avons utilisé l'adjectif *simple* pour décrire le sens de l'adverbe *simplement*. Nos hypothèses sont-elles pour autant circulaires ? Nous ne le pensons pas. Elles mettent au jour le fonctionnement sémantique de l'adverbe, même si son contenu lexical est pour l'instant laissé de côté.

Dans cette même perspective, certains rapprochements entre l'adverbe et l'adjectif peuvent être faits : on observe en effet de fortes similitudes entre le sens de *simplement* adverbe de manière orienté vers le sujet et l'emploi qualificatif de l'adjectif *simple*, d'une part, et entre le sens de *simplement* adverbe focalisateur et l'emploi non qualificatif de l'adjectif *simple*, d'autre part<sup>8</sup>.

Lorsqu'il est adverbe de manière orienté vers le sujet, *simplement* qualifie la manière dont est réalisé le procès. De même, lorsqu'il est adjectif qualificatif, *simple* qualifie le nom sur lequel il porte. Dans l'énoncé *C'est une recette simple*, par exemple, *simple* qualifie la recette : la recette est simple.

Lorsqu'il est adverbe focalisateur, *simplement* oppose l'élément auquel il est attaché à un ensemble d'éléments de même nature. Il en va de même pour l'adjectif *simple* dans son emploi non qualificatif. Par exemple dans l'énoncé *C'est une simple recette*, *simple* oppose la recette à un ensemble d'éléments de même nature. Par rapport à d'autres choses, une recette, c'est quelque chose de simple.

Contrairement aux apparences, les deux catégories d'emploi que nous venons de distinguer ne sont pas radicalement différentes. On peut considérer qu'un paradigme est à l'œuvre dans les deux cas. Dire d'une recette qu'elle est simple, c'est comparer la recette dont il est question à toutes les recettes possibles. Il y a des recettes qui sont simples et il y a des recettes qui ne sont pas simples, celle dont il est question fait partie de la catégorie des recettes simples. De même, il y a des choses qui sont simples

<sup>8</sup> Pour une étude sémantique de l'adjectif *simple*, voir Noailly (2002).

et des choses qui ne sont pas simples. En disant *C'est une simple recette*, on dit qu'une recette, ça fait partie de la catégorie des choses qui sont simples.

Les idées que nous venons de proposer pour décrire l'adjectif *simple* peuvent être transposées aux deux emplois de l'adverbe *simplement* étudiés précédemment.

Lorsqu'il est adverbe de manière orienté vers le sujet, *simplement* met en perspective différentes manières de réaliser le procès. Par exemple, s'habiller peut se faire de différentes manières : on peut mettre des accessoires, des vêtements de couleur, une robe élégante, un jean et un pull, etc. A l'intérieur de l'ensemble des différentes manières de s'habiller, *s'habiller simplement* sélectionne certains éléments et exclut les autres. *S'habiller simplement*, ça peut être par exemple mettre un jean et un pull et ne pas mettre d'accessoires, de vêtements de couleur, de robe élégante, etc. [Mettre un jean et un pull] est alors vu comme simple par rapport à [mettre des accessoires, des vêtements de couleur, une robe élégante], etc.

Le fonctionnement de *simplement* focalisateur est comparable. Imaginons par exemple qu'un locuteur a vu hier un ami perdu de vue il y a longtemps. Dans cette situation, il pouvait poursuivre différents objectifs : lui parler, lui expliquer, le convaincre, passer du temps avec lui, l'accompagner, etc. En énonçant *Je voulais simplement lui parler*, le locuteur sélectionne un seul de ces objectifs possibles et il le présente comme simple par rapport aux autres : il voulait lui parler et non lui expliquer, le convaincre, passer du temps avec lui, l'accompagner, etc. [Lui parler], c'est quelque chose de simple par rapport à [lui expliquer, le convaincre, passer du temps avec lui, l'accompagner], etc.

### 3. Adverbe de phrase

Dans cette seconde partie de notre étude, nous nous intéressons aux emplois de *simplement* adverbe de phrase<sup>9</sup>.

#### 3.1. Adverbe de phrase disjonctif de style

Les exemples (13) et (14) illustrent l'emploi de *simplement* adverbe de phrase<sup>10</sup> disjonctif de style<sup>11</sup> :

<sup>9</sup> Rappelons que pour Molinier & Lévrier (2000 : 44), les adverbes de phrase se définissent par la conjonction des deux propriétés suivantes : (i) ils peuvent figurer en position détachée en tête de phrase négative et (ii) ils ne peuvent être extraits dans *C'est... que*.

<sup>10</sup> « Nous identifions la classe générale des disjonctifs de style [...] par l'une des propriétés suivantes :  
- Aptitude à entrer dans une paraphrase dans laquelle ils modifient en tant qu'adverbes de manière un verbe de type « dire » placé dans une phrase supérieure,  
- Présence dans des formes syntaxiquement complexes de substantifs tels que *termes, mots, propos*, ou de verbes tels que *parler* ou *dire*,  
- Possibilité de paraphrases mettant en jeu des substantifs tels que *termes, mots, propos*, ou des verbes tels que *parler* ou *dire*. » (Molinier & Lévrier, 2000 : 65)

<sup>11</sup> Cet emploi de *simplement* n'est pas mentionné dans la classification de Schlyter (1977). Pour Lamiroy & Charolles (2004), il s'agit d'un « emploi métalinguistique ».

(13) Avant d’approcher Rimbaud, nous désirons indiquer que de toutes les dénominations qui ont eu cours jusqu’à ce jour à son sujet, nous n’en retiendrons, ni n’en rejetterons aucune (r.. le voyant, r.. le voyou, etc..). *Simplement*, elles ne nous intéressent pas. (R. Char, *Recherche de la base et du sommet*, 1981, Frantext)

(14) Mais Mme Paulette n’était pas assimilée. Le matzé [...], son accent, sa présence à l’atelier, ça faisait beaucoup d’obstacles sur le chemin de l’assimilation. Plus *simplement*, Mme Paulette m’énervait parce que j’avais l’impression que la Juive qu’elle était avait honte de l’être. (R. Bober, *Quoi de neuf sur la guerre ?*, 1993, Frantext)

Dans cet emploi, *simplement* peut figurer en position détachée en tête de phrase négative, il ne peut pas être extrait dans une structure clivée, il apparaît généralement en position frontale, il peut se combiner avec *très* et *tout* et il admet le comparatif.

Du point de vue sémantique, il ne commute avec aucun des substituts présentés jusqu’ici. Un énoncé de la forme *Simplement, P* admet la paraphrase : *En termes simples, P*.

La glose que nous proposons pour rendre compte du sens des énoncés de la forme *Simplement, P* où *simplement* est adverbe de phrase disjonctif de style est :

< Pour dire les choses d’une manière simple, P >.

Ainsi l’exemple (13) peut être glosé par :

< Pour dire les choses d’une manière simple, elles ne nous intéressent pas. >

### 3.2. Adverbe de phrase conjonctif

Pour illustrer l’emploi de *simplement* adverbe de phrase conjonctif<sup>12</sup>, nous avons choisi les exemples suivants<sup>13</sup> :

(15) À table, on mangeait ce qu’on voulait, on se levait quand on voulait. Camillou ne grondait pour ainsi dire jamais. *Simplement*, quand les jumeaux faisaient trop de bruit, il tapotait son verre avec sa fourchette, mettait un doigt devant sa bouche et faisait « chut ». (J. Roubaud, *Parc sauvage*, 2008, Frantext)

(16) Mme Gauthier-Lenoir était du reste une épouse fidèle qui n’avait presque pas de mauvaises pensées. *Simplement*, il lui plaisait d’imaginer l’adultère avec un jeune homme bien fait [...] et de savoir que de telles imaginations n’avaient rien de chimérique [...] (M. Aymé, *Nouvelles complètes*, 2002, Frantext)

(17) Je ne parle plus jamais ici des déjeuners Médicis. Non qu’ils soient moins intéressants qu’autrefois ; *simplement*, je ne m’y intéresse plus. (C. Mauriac, *Mauriac et fils*, 1986, Frantext)

<sup>12</sup> « Dans l’ensemble des adverbes de phrase, [...] les adverbes conjonctifs sont isolés au moyen de la propriété suivante : ils sont inaptes à figurer dans l’énoncé initial d’un discours, ou, de façon plus spécifique, leur interprétation nécessite l’existence et la prise en compte d’un énoncé ou d’énoncés antérieurs. » (Molinier & Lévrier, 2000 : 55).

<sup>13</sup> Dans cet emploi, *simplement* est classé parmi les « adverbes de relation » par Schlyter (1977). Lamiroy & Charolles (2004) parlent quant à eux d’un « emploi oppositif ».



(18) - Je ne ferai rien de votre vidéo, Andras. - Je m'en doutais... Non que je vous croie intègre, **simplement**, diffuser ça, ça collerait pas à votre image de chevalier blanc, hein... (D. Dufresne, *Dernière sommation*, 2019)

Comme *simplement* disjonctif de style, *simplement* conjonctif est un adverbe de phrase. Il peut donc figurer en position détachée en tête de phrase négative, il ne peut pas être extrait dans une structure clivée et il apparaît généralement en position frontale. La spécificité de *simplement* conjonctif est qu'il ne peut pas figurer dans l'énoncé initial d'un discours : il exige un contexte gauche explicite auquel il renvoie.

D'un point de vue sémantique, *simplement* conjonctif commute avec *mais* et *seulement* et il ne commute pas avec *uniquement*, *juste*, *tout bonnement*, *de manière simple*. Un enchaînement de la forme *R. Simplement (P)* admet les paraphrases : *R. P, c'est tout* ; *R. P, rien de plus* ; *R. P, c'est aussi simple que ça*.

L'un des enjeux de la description de *simplement* conjonctif est de le différencier de *seulement* conjonctif et de *mais*, qui commutent systématiquement avec lui.

L'emploi conjonctif de *seulement* est décrit de la façon suivante par Donaire (2012) :

Un énoncé de type *seulement<sub>2</sub> (X, Y)* ne véhicule pas de présupposés, mais il fait référence à une conclusion qui peut rester implicite, celle qu'on tire de Y et qui est remplacée par celle qui dérive de X. *Seulement<sub>2</sub>* vise à exclure Y et à faire admettre X. [...] La paraphrase qui servirait à décrire *seulement<sub>2</sub>* serait de la forme « Ce n'est pas Y mais Z, car X », où Z serait la conclusion qu'on tire de X. (Donaire, 2012 : 68)

Appliqué à un exemple, cette description produit les résultats suivants :

(5) Moi, dit Arandjel, j'ai connu un homme qui a mangé son propre doigt, dit-il en levant son pouce. Il l'a coupé et il l'a fait cuire. Seulement, il ne s'en souvenait plus le lendemain et il réclamait partout son doigt. (F. Vargas, *Un lieu incertain*, J'ai lu, 2010, p. 259)

[...] Dans (5), par exemple, on ne présuppose rien, c'est lorsque *seulement<sub>2</sub>* intervient, qu'il s'établit une opposition entre « il le réclamait (son doigt) partout » et ce qu'on aurait pu conclure à partir de Y (« il l'a coupé [son propre doigt] et l'a fait cuire »), par exemple « il regrette ». Cette conclusion possible est contredite par « il ne s'en souvenait plus le lendemain », de telle façon que X et la conclusion qu'il autorise (Z) remplacent Y dans l'argumentation. (Donaire, 2012 : 60-68)

De nouveau, force est de constater que cette description pourrait être appliquée telle quelle à *simplement*. Comment différencier *simplement* conjonctif de *seulement* et *mais* ?

L'exemple (15) permet, nous semble-t-il, de le faire. Nous le comparerons avec (15a) et (15b), où *simplement* est remplacé par *mais* et *seulement* :

(15a) À table, on mangeait ce qu'on voulait, on se levait quand on voulait. Camillou ne grondait pour ainsi dire jamais. **Mais** quand les jumeaux faisaient trop de bruit,

il tapotait son verre avec sa fourchette, mettait un doigt devant sa bouche et faisait « chut ».

(15b) À table, on mangeait ce qu'on voulait, on se levait quand on voulait. Camillou ne grondait pour ainsi dire jamais. *Seulement*, quand les jumeaux faisaient trop de bruit, il tapotait son verre avec sa fourchette, mettait un doigt devant sa bouche et faisait « chut ».

Comme dans tous les exemples où ils commutent, *simplement*, *mais* et *seulement* mettent en relation deux arguments anti-orientés. Le premier énoncé *À table, on mangeait ce qu'on voulait, on se levait quand on voulait. Camillou ne grondait pour ainsi dire jamais* est orienté vers la conclusion < L'ambiance était vraiment décontractée >. Le second énoncé *quand les jumeaux faisaient trop de bruit, il tapotait son verre avec sa fourchette, mettait un doigt devant sa bouche et faisait « chut »* est quant à lui orienté vers la conclusion < L'ambiance n'était pas si décontractée que ça >. Cette conclusion est celle qui ressort en dernière instance des énoncés (15a) et (15b). En (15), en revanche, il nous semble que c'est la conclusion issue du premier énoncé qui reste valide : le second énoncé est vu comme une exception négligeable, qui vient renforcer la première conclusion au lieu de la remettre en cause. L'argumentation développée est : on faisait ce qu'on voulait et quand c'était trop, Camillou faisait ça, c'est tout ; le maximum de sa réaction, c'était ça, rien de plus ; ça n'allait jamais plus loin et, à part ça, la liberté était totale. >

Cette description est confirmée par l'inacceptabilité de *simplement* en (15c) :

(15c) À table, on mangeait ce qu'on voulait, on se levait quand on voulait. Camillou ne grondait pour ainsi dire jamais. \**Simplement*, quand les jumeaux faisaient trop de bruit, il se mettait dans des colères terribles et distribuait des gifles retentissantes.

Cette fois, le second énoncé ne peut pas être vu comme une exception négligeable. On remarquera en revanche que *mais* et *seulement* seraient tout à fait acceptables dans cet enchaînement.

Dans les enchaînements où *simplement* conjonctif introduit une exception négligeable, le premier membre peut toujours être ramené à la forme (*Presque*) *aucun X*. Un enchaînement de la forme (*Presque*) *aucun X (= R)*. *Simplement X<sub>1</sub> (= P)* admettra la glose :

< On /pouvoir/ penser que X<sub>2</sub>, X<sub>3</sub>... X<sub>n</sub>. En réalité, aucun X (= R), à une exception près, qui est simple par rapport à X<sub>2</sub>, X<sub>3</sub>... X<sub>n</sub> : X<sub>1</sub> (= P) > (où X<sub>1</sub>, X<sub>2</sub>, X<sub>3</sub>... X<sub>n</sub> sont des éléments de même nature et X<sub>1</sub> est vu comme « simple » par rapport à X<sub>1</sub>, X<sub>2</sub>, X<sub>3</sub>... X<sub>n</sub>).

L'exemple (15) peut ainsi être glosé par :

< On /aurait pu/ penser que Camillou criait, punissait, tapait. En réalité, il ne grondait jamais, à une exception près, qui est simple par rapport à [crier, punir ou taper] : quand les jumeaux faisaient trop de bruit, il tapotait son verre avec sa

fourchette, mettait un doigt devant sa bouche et faisait « chut ». >

L'exemple (16) sera quant à lui glosé de la façon suivante :

< On /aurait pu/ penser que Mme Gauthier-Lenoir avait envie de tromper son mari, de le quitter, de le faire supprimer. En réalité, elle n'avait pas de mauvaises pensées, à une exception près, qui est simple par rapport à [tromper son mari, le quitter ou le faire supprimer] : elle imaginait l'adultère avec un jeune homme bien fait en se convainquant que cette imagination n'avait rien de chimérique. >

Tous les *simplement* conjonctifs n'introduisent pas une exception négligeable. Beaucoup ont pour objet de mettre en avant une cause que le locuteur présente comme simple par rapport à d'autres causes auxquelles on aurait pu penser. L'enchaînement est alors de la forme *Non X<sub>2</sub>, X<sub>3</sub>... X<sub>n</sub> (= R). Simplement X<sub>1</sub> (= P)*. et admet la glose :

< On /pouvoir/ penser que C parce que X<sub>2</sub>, X<sub>3</sub>... X<sub>n</sub>. En réalité, ce n'est pas parce que X<sub>2</sub>, X<sub>3</sub>... X<sub>n</sub> que C (= R). La situation /être/ simple par rapport à X<sub>2</sub>, X<sub>3</sub>... X<sub>n</sub> : C parce que X<sub>1</sub> (= P) > (où X<sub>1</sub>, X<sub>2</sub>, X<sub>3</sub>... X<sub>n</sub> sont des arguments en faveur d'une même conclusion C et X<sub>1</sub> est vu comme « simple » par rapport à X<sub>1</sub>, X<sub>2</sub>, X<sub>3</sub>... X<sub>n</sub>).

Ainsi, le sens de l'exemple (17) peut être représenté par la glose :

< On /pourrait/ penser que je ne parle plus jamais ici des déjeuners Médicis parce qu'ils sont moins intéressants qu'autrefois. En réalité, ce n'est pas parce que les déjeuners Médicis sont moins intéressants qu'autrefois que je n'en parle plus jamais ici. La situation /est/ simple par rapport à [je ne parle plus jamais ici des déjeuners Médicis parce qu'ils sont moins intéressants qu'autrefois] : je ne parle plus jamais ici des déjeuners Médicis parce que je ne m'y intéresse plus. >

Pour l'exemple (18), nous proposerons la glose :

< On /pourrait/ penser que je m'en doutais parce que je vous crois intègre. En réalité, ce n'est pas parce que je vous crois intègre que je m'en doutais. La situation /est/ simple par rapport à [je m'en doutais parce que je vous crois intègre] : je m'en doutais parce que diffuser ça ne collerait pas à votre image de chevalier blanc. >

### 3.3. Pistes pour la modélisation sémantique

Les remarques que nous avons faites en 2.3. à propos des deux emplois de *simplement* lorsqu'il est intégré à la proposition sont valables pour ses emplois lorsqu'il est adverbe de phrase. On constate en effet une proximité entre *simplement* adverbe de phrase disjonctif de style et *simplement* adverbe de manière orienté vers le sujet, d'une part, et entre *simplement* adverbe de phrase conjonctif et *simplement* focalisateur, d'autre part.

Tous les emplois étudiés ont en commun de mettre en relation l'élément introduit par *simplement* avec un ensemble d'éléments de même nature, qu'il s'agisse de différentes manières de faire ou de dire ou de différentes alternatives envisagées ou envisageables. Dans tous les cas, l'état de fait introduit par *simplement* est présenté comme simple par rapport aux autres et il exclut les autres. Une modélisation unitaire des

quatre emplois étudiés semble donc possible, même s'il ne s'agit là que d'une première esquisse.

#### 4. Commutation n'est pas raison

Dans ce qui précède, nous avons eu recours au critère de commutation pour distinguer les différents emplois de l'adverbe *simplement* : *simplement* adverbe de manière orienté vers le sujet commute avec *de manière simple*, *simplement* focalisateur commute avec *tout bonnement*, *simplement* disjonctif de style commute avec *en termes simples* et *simplement* conjonctif commute avec *mais*.

Même si nous avons cherché des substituts exclusifs les uns des autres, il est possible que plusieurs commutations soient acceptables dans un même exemple. Cela ne remet pas en cause notre classification : les critères syntaxiques présentés en amont suffisent à déterminer à quel type d'emploi rattacher tel ou tel énoncé.

Selon nous, le critère de commutation doit être utilisé avec beaucoup de prudence en sémantique et il faut prendre garde à ne pas le surinterpréter. Même si les substituts proposés peuvent être considérés comme des synonymes du marqueur étudié, ils ne sont pas déterminants dans l'analyse sémantique : comme nous avons essayé de le montrer à travers la comparaison de *simplement*, *seulement* et *mais*, tout l'enjeu de la description est précisément de caractériser ce qui différencie le marqueur de ses synonymes. Par ailleurs, une synonymie supposée peut masquer le fonctionnement sémantique et syntaxique d'un marqueur et amener soit à des distinctions inutiles, soit à des rapprochements discutables. C'est ce que nous allons montrer dans cette dernière partie de notre étude, à travers l'analyse critique de l'approche de Lamiroy & Charolles (2004).

##### 4.1. Commutation avec *carrément* et *franchement*

Pour Lamiroy & Charolles (2004 : 69), *simplement* peut être employé comme adverbe de degré :

De manière analogue à *seulement*, *simplement* s'emploie souvent en tant qu'adverbe de degré. Mais, curieusement, alors qu'avec *seulement* cette valeur ne fait que spécifier négativement le sens restrictif, avec *simplement* la commutation se fait avec des adverbes marquant subjectivement le haut degré comme *carrément* ou *franchement* :

[35] Que le Vatican refuse d'admettre que l'accès des femmes au sacerdoce est une question de survie pour ses innombrables paroisses d'Europe en voie de disparition est déjà difficile à comprendre. Mais qu'il tente toujours, en 2004, de trouver une justification morale et théologique à l'inégalité des sexes est, **simplement**, inadmissible. (*Le Monde*, 2004/08/07)

Cette analyse soulève plusieurs problèmes. Tout d'abord, une commutation n'est pas une description sémantique. Dans l'exemple proposé, *simplement* commute

certes avec *carrément* et *franchement* mais d'autres substituts sont également possibles, qu'on n'a pas forcément envie de rattacher à l'idée de « haut degré » : c'est le cas de *tout bonnement*, *juste*, *ni plus ni moins*, *rien moins que*.

Dans notre corpus, sur les 20 exemples où *simplement* est combiné à un adjectif, 12 peuvent être rapprochés de l'exemple proposé par Lamiroy & Charolles (2004). Les exemples (19), (20) et (21) en sont un échantillon :

(19) Ce que cette femme a fabriqué pour son fils est *simplement* génial. Pour éviter de tout ranger à chaque fois qu'il joue avec les légo, elle a pensé à cette table de jeu qu'elle a fabriqué avec une table Ikéa pas chère. (c-fait-maison.fr, 3/05/2016)

(20) Un instant j'ai pensé à Clément et Manon. Les imaginer dans une situation semblable m'était tout *simplement* insupportable. (O. Adam, *Les lisières*, 2012)

(21) Elle est ravissante, tout *simplement* ravissante ! (E. Bayamack-Tam, *Je viens*, 2014)

Dans ces exemples, *simplement* ne commute pas avec *seulement*, *uniquement*, *de manière simple*, *mais* mais il commute avec *franchement*, *carrément*, *tout bonnement*, *juste*, *ni plus ni moins* et *rien moins que*. Dans la grande majorité des cas, *simplement* est précédé de *tout* et l'énoncé semble moins naturel si on supprime cet adverbe.

On remarquera que les adjectifs apparaissant dans les différents exemples proposés sont d'un type particulier : il s'agit, selon la terminologie d'Anscombe (2009), d'adjectifs qualifiants extrinsèques. Pour cet auteur, deux catégories d'adjectifs qualifiants s'opposent :

L'intensité adjectivale peut s'exprimer de deux façons distinctes, selon qu'on utilise des adjectifs qualifiants intrinsèques ou des adjectifs qualifiants extrinsèques. La classe des adjectifs qualifiants peut en effet être divisée en deux telles sous-classes : les qualifiants intrinsèques renvoient à un simple degré sur l'échelle associée à l'adjectif, alors que les qualifiants extrinsèques font de ce degré le résultat de l'attitude du locuteur vis-à-vis de l'événement décrit. Font partie des qualifiants intrinsèques des adjectifs comme *fort*, *vif*, *bon*, *mauvais*, *formel*, *complet*, etc. Et des qualifiants extrinsèques *désastreux*, *extraordinaire*, *déplorable*, *lamentable*, *minable*, etc. (Anscombe, 2009 : 62)

Contrairement à ce qu'affirment Lamiroy & Charolles (2004), ce n'est finalement pas l'adverbe *simplement* qui marque le haut degré dans les exemples cités mais l'adjectif sur lequel il porte. On a affaire ici au *simplement* focalisateur étudié en 2.2. et il n'est pas nécessaire de proposer une nouvelle glose pour rendre compte du sens de ces énoncés : dans tous les cas, il s'agit pour le locuteur d'écarter les autres qualifications possibles, en présentant la qualification sélectionnée comme la façon simple de dire les choses. Dans la mesure où la qualification sélectionnée indique un haut degré, ce mode de présentation a pour effet de mettre en avant l'adéquation du terme choisi et

l'inutilité de tergiverser : l'adjectif utilisé est certes fort mais il remplace tous les longs discours qu'on pourrait faire, il n'y a pas à chercher plus loin, c'est la façon simple de dire les choses.

#### 4.2. Commutation avec *mais* et *toutefois*

Pour identifier l'emploi « oppositif » de *simplement*<sup>14</sup>, Lamiroy & Charolles (2004) recourent à deux tests de commutation : la commutation avec *mais* (exemple [31]) et la commutation avec *toutefois* (exemple [32]) :

[31] Jean-Claude Bonnet, le président du Supporter Club, soulève un autre problème : « On est prêts à entendre que la FCSM n'est pas aussi ambitieux que par le passé. *Simplement* les dirigeants devraient davantage communiquer. Nous allons demander une entrevue pour la reprise. Car actuellement, je sens que nous allons souffrir car il nous manque des recrues. » (*L'Est Républicain*, 2004/08/03, cité par Lamiroy & Charolles, 2004 : 68)

[32] « Tout s'est bien déroulé, se réjouit Thibaud Chardiny, ingénieur. Nous avons *simplement* constaté deux petits soucis. Tout d'abord, la fumée a un peu tendance à baisser à l'extrémité du tunnel, sans doute à cause des poutres qui constituent le tunnel. Autre inconvénient, la chaleur de la fumée qui est évacuée par la dalle. Celle-ci est un peu chaude. » (*Le Parisien*, 2004/08/06, cité par Lamiroy & Charolles, 2004 : 68)

Sur la base de ces tests, Lamiroy & Charolles (2004 : 69) voient une ambiguïté entre emploi « oppositif » et emploi « restrictif »<sup>15</sup> dans certains exemples, où *simplement* peut commuter à la fois avec *uniquement* (critère d'identification de l'emploi « restrictif ») et avec *mais* ou *toutefois* (critère d'identification de l'emploi « oppositif ») :

Notons qu'on observe la même ambiguïté que celle notée ci-dessus pour certaines attestations de *seulement*, l'interprétation cumule les sens oppositif et restrictif. Ainsi, tous les emplois de *simplement* commutant avec *toutefois* (comme [32]) commutent avec *uniquement*, et sur les six emplois commutant avec *mais*, deux, dont [34], commutent aussi avec cet adverbe :

[34] « Vaut mieux le faire en deux coups celui-là. Tu te mets sur la roue arrière et pom pom pom pom... » « Ouais mais, le statique sur la roue arrière, il est un peu chaud là ! » Il n'y a pas de téméraires à ce petit jeu, *simplement* des sportifs mesurant le risque pris, au millimètre près. (*L'Est Républicain*, 2004/08/07)

En proposant une commutation entre *simplement* et *toutefois* en [32] et entre *simplement* et *mais* en [34], Lamiroy & Charolles (2004) donnent priorité à leur intuition sémantique, au détriment de l'analyse syntaxique.

<sup>14</sup> Comme nous l'avons indiqué dans la note précédente, ce que nous appelons emploi « conjonctif » est appelé emploi « oppositif » par Lamiroy & Charolles (2004).

<sup>15</sup> Comme nous l'avons indiqué dans la note 7, ce que nous appelons emploi « focalisateur » est appelé emploi « restrictif » par Lamiroy & Charolles (2004).



La commutation de *simplement* avec *toutefois* peut difficilement être considérée comme un critère pertinent dans la mesure où elle est systématiquement concurrencée par la commutation avec *uniquement*. Or, cette possibilité de commutation avec *uniquement* donne une information syntaxique très claire : dans les emplois où elle se présente, *simplement* est intégré à la proposition, il ne peut pas s'agir d'un adverbe conjonctif. En proposant de réunir dans une même catégorie les emplois où *simplement* commute avec *mais* et les emplois où il commute avec *toutefois* et *uniquement*, Lamiroy & Charolles (2004) créent une catégorie où l'on trouve à la fois des emplois interphrastiques et des emplois intrapredicatifs. Or, même si elles sont très proches, les interprétations auxquelles donnent lieu ces deux types d'emplois présentent quelques différences, ainsi qu'on peut le voir en [32a] (emploi focalisateur) et [32b] (emploi conjonctif) :

[32a] Tout s'est bien déroulé, se réjouit Thibaud Chardiny, ingénieur. Nous avons *simplement* constaté deux petits soucis.

[32b] Tout s'est bien déroulé, se réjouit Thibaud Chardiny, ingénieur. *Simplement*, nous avons constaté deux petits soucis.

Dans notre approche, [32a] sera glosé sans prendre en compte le contexte gauche de l'énoncé où figure *simplement* :

< On /pourrait/ penser que nous avons dû faire face à des difficultés majeures. En réalité, la situation /a été/ simple par rapport à [faire face à des difficultés majeures] : nous avons constaté deux petits soucis >.

Pour [32b], en revanche, la glose prendra en compte le contexte gauche de l'énoncé où figure *simplement*. On proposera la glose suivante :

< On /pourrait/ penser que nous avons dû faire face à des difficultés majeures. En réalité, tout s'est bien déroulé, à une exception près, qui est simple par rapport à [faire face à des difficultés majeures] : nous avons constaté deux petits soucis. >

Quant à la commutation de *simplement* avec *mais* en [34], elle ne doit pas masquer le fait que, dans cet exemple, *simplement* ne se trouve pas entre deux propositions. [34] n'équivaut pas à [34a], dont l'acceptabilité serait d'ailleurs douteuse, mais à [34b] :

[34a] ? Il n'y a pas de téméraires à ce petit jeu, *simplement* il y a des sportifs mesurant le risque pris, au millimètre près.

[34b] Il n'y a pas de téméraires à ce petit jeu, il y a *simplement* des sportifs mesurant le risque pris, au millimètre près.

Contrairement à ce que laissent entendre Lamiroy & Charolles (2004), l'adverbe *simplement* n'est pas un adverbe de phrase en [32] et [34] : c'est un adverbe focalisateur et c'est pour cette raison qu'il commute avec *uniquement* dans les deux exemples.

Même si nous remettons en cause la classification de Lamiroy & Charolles (2004), le fait que ces auteurs voient une « ambiguïté » entre sens « restrictif » et sens « oppositif » en [32] et [34] nous semble être un argument en faveur de la description



que nous avons proposée dans cette étude : à travers les gloses présentées en 2.2. et 3.2., nous avons cherché à montrer la proximité entre l'emploi de *simplement* adverbe focalisateur et l'emploi de *simplement* adverbe de phrase conjonctif, tout en dégagant les spécificités de chaque emploi.

### En guise de conclusion

Ainsi que nous avons essayé de le montrer dans cette étude, nous pensons qu'une description sémantique unitaire de l'adverbe *simplement* est possible. Si l'interprétation de *simplement* varie d'un emploi à l'autre, ce n'est pas parce que son sens change mais parce qu'en fonction de sa portée et des liens syntaxiques instaurés par sa fonction, il interagit de façon différente avec les éléments des phrases dans lesquelles il apparaît.

### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALI BOUACHA, Abdelmadjid (1994) : « *Simplement*, l'opérateur méta-discursif ». *Cahiers du français contemporain*, 1, 293-306.
- ANSCOMBRE, Jean-Claude (2009) : « Des adverbes d'énonciation aux marqueurs d'attitude énonciative : le cas de la construction *tout* + Adjectif ». *Langue française*, 161, 59-80.
- CHAROLLES, Michel & Béatrice LAMIROY (2007) : « Du lexique à la grammaire : *seulement*, *simplement*, *uniquement* ». *Cahiers de lexicologie*, 90 : 1, 93-116.
- DELOOR, Sandrine (2012) : « Les hypothèses observationnelles en sémantique : Qui ne glose rien n'a rien ». *Cuadernos de Filología Francesa*, 23, 37-53.
- DELOOR, Sandrine (2014) : « Posé, présupposé et représentation du sens : quelques remarques ». *Histoire Epistémologie Langage*, 36 : 1, 183-203.
- DONAIRE, María Luisa (2012) : « *Seulement* : la construction du sens par exclusion de point de vue ». *Cuadernos de Filología Francesa*, 23, 55-74.
- DONAIRE, María Luisa (2013) : « Entité lexicale *Seulement* », in J.C. Anscombre ; M.L. Donaire & P.P. Haillet (éds.), *Opérateurs discursifs du français. Éléments de description sémantique et pragmatique*. Frankfurt, Peter Lang, 105-120.
- KÖNIG, Ekkerhard (1991) : *The meaning of focus particles. A comparative perspective*. New York, Routledge.
- LAMIROY, Béatrice & Michel CHAROLLES (2004) : « Des adverbes aux connecteurs : *simplement*, *seulement*, *malheureusement*, *heureusement* ». *Travaux de linguistique*, 49, 57-79.
- MOLINIER, Christian & Françoise LÉVRIER (2000) : *Grammaire des adverbes. Description des formes en -ment*. Genève-Paris, Droz.
- NOAILLY, Michèle (2002) : « Le cas de *simple* ». *Langue française*, 136, 34-45.
- SCHLYTER, Suzanne (1977) : La place des adverbes en *-ment* en français. Thèse de doctorat, Université de Constance.

## **Autour de *J'aimerais dire* : de l'approche polyphonique à l'ethos**

**Didier TEJEDOR DE FELIPE**

*Universidad Autónoma de Madrid*

didier.tejedor@uam.es

<https://orcid.org/0000-0001-8595-6690>

### **Resumen**

Abordamos el estudio de la unidad *j'aimerais dire*, en el marco teórico de la polifonía lingüística. Esta herramienta nos permite distinguir dos valores semánticos que sirven a una misma estrategia discursiva de atenuación. Dos mecanismos diferentes permiten atenuar: el primero corresponde a una atenuación vehiculada por una construcción hipotética, en la que *j'aimerais dire* constituye la apódosis de una prótasis implícita; para el segundo, no estamos ante un condicional de construcción hipotética sino ante un condicional de atenuación. Las estructuras propuestas, en las que se insertan – en estructura profunda – las dos entidades semánticas son respectivamente: *j'aimerais dire X, si Y*, y *puisque Y, j'aimerais dire X*. El uso del condicional modal, de hipótesis y de atenuación, permite la proyección de sendos ethos.

**Palabras clave:** condicional, atenuación, punto de vista, ethos.

### **Résumé**

Nous abordons l'étude de l'unité *j'aimerais dire*, dans le cadre théorique générale de la polyphonie linguistique. Cette approche nous permet de distinguer deux valeurs sémantiques et une stratégie discursive d'atténuation. Deux mécanismes différents permettent d'atténuer : le premier correspond à une atténuation qui se fait *via* une construction hypothétique, dans laquelle *j'aimerais dire* constitue l'apodose d'une protase implicite ; pour le second, nous n'avons plus affaire à un conditionnel de construction dite hypothétique, mais à un conditionnel d'atténuation. Les structures proposées, dans lesquelles s'insèrent – en structure profonde – les deux entités sémantiques sont respectivement : *j'aimerais dire X, si Y* et *puisque Y, j'aimerais dire X*. L'utilisation du conditionnel modal, conditionnel dit hypothétique et conditionnel d'atténuation, permet de projeter un ethos.

**Mots-clés :** conditionnel, atténuation, point de vue, ethos.

---

\* Artículo recibido el 31/05/2022, aceptado el 24/01/2023.

**Abstract**

We approach the study of the unit *j'aimerais dire*, in the theoretical framework of linguistic polyphony. This tool allows us to distinguish two semantic values with the same discursive strategy of attenuation. Two different mechanisms allow attenuation: the first corresponds to an attenuation conveyed by a hypothetical construction, in which *j'aimerais dire* constitutes the apodosis of an implicit protasis; for the second, we are not dealing with a hypothetical construction conditional but rather an attenuation conditional. The proposed structures, in which the two semantic entities are inserted – in deep structure – are respectively: *j'aimerais dire X, si Y*, and *puisque Y, j'aimerais dire X*. The use of the modal conditional, of hypothesis and of attenuation, allows the projection of both ethos.

**Keywords:** conditional, attenuation, point of view, ethos.

**1. Introduction**

Dans cet article, nous proposons d'examiner l'unité lexicale *j'aimerais dire* afin de déterminer si on peut lui associer une ou plusieurs valeurs sémantiques. Dans un premier temps, nous présentons certaines de ses propriétés distributionnelles. Dans une deuxième partie du travail, nous avançons une réflexion portant sur ladite unité dans le cadre d'une analyse sémantico-pragmatique.

Pour ce faire, nous nous appuyons sur un certain nombre de travaux : entre autres ceux d'Anscombre (2006, 2013a, 2013b), Ducrot (1984) et Ducrot & Anscombre (1983) pour le cadre théorique général et l'approche polyphonique et argumentative ; Abouda (2001 et 2017) et Haillet (2002, 2004 et 2007) pour le conditionnel. Nous récupérons également une figure de la rhétorique, l'*ethos*, déjà présente dans Ducrot (1984), et reprise dans Tejedor (2006, 2016). Pour l'essentiel, les exemples sont tirés du *corpus Sketch Engine*.

Munis de ces outils, nous défendons l'existence d'un phénomène de modalisation double. Cela nous invite à nous poser deux questions : le marqueur objet de ce travail permet-il de modaliser la représentation d'un objet du monde ? ou d'une manière ou d'une autre, c'est le verbe *dire* qui fait l'objet d'une modalisation ?

Début de réponse : le semi-auxiliaire a évidemment une incidence sur le verbe *dire* ; d'autre part, l'ensemble semi-auxiliaire + *dire* devrait permettre au locuteur de se représenter comme prenant en charge ou rejetant X. Ces deux aspects analysés contribuent, à notre avis, à révéler un ethos positif du locuteur.

**2. Cadre théorique**

Pour ce qui est de l'approche sémantico-pragmatique générale, nous nous situons, comme déjà signalé, dans le cadre théorique de la polyphonie linguistique issue des travaux Jean-Claude Anscombre (2006, 2013a, 2013b, 2016). Nous récupérons

également la figure de l'ethos dont Oswald Ducrot (1984) suggère une approche linguistique.

Dans cette optique, nous dirons que toute activité linguistique orale ou écrite implique la réalisation d'un acte. Il s'agit d'un acte de langage, plus exactement un acte d'énonciation qui a pour résultat l'apparition d'un énoncé. Les différentes approches d'inspiration polyphonique s'accordent sur au moins un postulat de base : elles rejettent clairement l'idée communément admise selon laquelle derrière chaque énoncé il y aurait un et un seul protagoniste. Dans la perspective que nous adoptons, l'énoncé est le lieu où peuvent s'inscrire explicitement ou implicitement différentes voix, dont l'origine ne peut pas toujours être attribuée à la même entité, i.e. à celui qui réalise l'acte d'énonciation ou à son responsable. Au locuteur, on ne peut imputer que la responsabilité de l'énoncé. Plus précisément, c'est à lui que l'on attribue la responsabilité du choix des différentes voix qui s'inscrivent dans l'énoncé. Tout ceci est très important car il en découle que, n'en étant pas obligatoirement l'origine tout en les ayant sélectionnées, le locuteur peut adopter à leur égard différentes attitudes : soit il prend en charge le contenu de ces voix, soit il le rejette, soit il l'envisage tout en s'en distanciant.

Afin de rendre compte des voix en structure de surface et de leur agencement, en définitive pour expliquer le jeu des voix, ou encore, pour accéder au sens de l'énoncé, il faut, dans le cadre d'une théorie – ici la polyphonie – reconstruire, simuler un système abstrait constitué d'entités également abstraites auxquelles on appliquera une série de règles qui permettront d'aboutir à un résultat (ce qui correspond à la structure profonde, c'est-à-dire le niveau des instructions). L'interprétation de ce résultat va alors dévoiler, expliquer, comment s'organise, comment fonctionne le jeu des voix à la surface de l'énoncé, et par là même la valeur sémantique de l'énoncé.

C'est ce qu'Anscombe (2016 : 15) défend dans un remaniement de la polyphonie linguistique :

- a) la signification (profonde) de tout discours est composée d'un certain nombre de représentations, ou pdv ('points de vue') qui, en surface, seront interprétées comme des voix, i.e. comme des énoncés ayant un auteur qui n'est pas nécessairement le locuteur de l'énoncé porteur ; b) le sens de l'énoncé résulte de l'interprétation de ces représentations et en particulier de la position du locuteur de l'énoncé par rapport à ces auteurs.

Dans le cadre de ce travail, nous nous limitons à dire qu'un point de vue (en abrégé pdv) est la représentation d'une voix en structure profonde.

Reprenant les réflexions d'Anscombe dans une version raccourcie et adaptée au besoin, nous dirons que tout point de vue est constitué d'un contenu, noté {p} et d'une source, notée [x]. Le rôle d'un opérateur est, entre autres, d'organiser ces différents points de vue les uns par rapport aux autres, de spécifier les attitudes des différentes sources avec leur contenu. L'analyse de l'opérateur permet de dévoiler la

hiérarchie existante entre les différents points de vue. Le positionnement du locuteur à l'égard de ces points de vue contribue à le présenter comme membre d'une certaine communauté au détriment d'une autre et donne de lui une certaine représentation, c'est-à-dire un ethos.

### 3. Propriétés distributionnelles

La structure de surface dans laquelle s'intègre le verbe *dire* correspond systématiquement dans notre corpus à *j'aimerais dire X*. Ce marqueur peut apparaître en position initiale d'énoncé, c'est de loin le cas le plus fréquent (ex. 1) :

- 1) J'aimerais dire que le film est au moins aussi fun que le film City Hunter mais, passé les 20 premières minutes, on s'ennuie, c'est plat, bref c'est pas intéressant. (<http://www.cinefeeling.net/t220p100-les-navets-d-hier-a-aujourd-hui>)  
Il peut également figurer en position médiane que ce soit en incise ou non (ex. 2) :
- 2) Il existe dans les milieux, j'aimerais dire, et je dis : intellectuels [...]. ([http://athena.unige.ch/athena/bouveresse/bou\\_pens.html](http://athena.unige.ch/athena/bouveresse/bou_pens.html))

Plus rarement mais non impossible en position finale absolue, présentant la structure de surface *X j'aimerais dire* (ex. 3) :

- 3) Oui, nous dormons dans la même chambre et, je dois avouer que nous sommes vraiment complémentaires il est mon opposé direct j'aimerais dire. (<http://www.vi-puniv.com/t3334-kim-sung-gyu-let-s-go-finish>)

D'autre part, le marqueur *j'aimerais dire* peut apparaître en contexte dialogal (ex. 4), où il introduit une réponse à une question de l'interlocuteur. Cependant, il ne peut pas constituer, à lui tout seul, une réponse à une question (ex. 4'). Il apparaît également en emploi monologal (ex. 5) :

- 4) F.-S. : Que souhaitez-vous ajouter ?  
S. G. : J'aimerais dire que le cas de Sakineh est terrible et cette mobilisation extraordinaire. ([http://www.iranfocus.com/fr/index.php?option=com\\_content&view=article&id=8284:sakineh-sa-codetenue-raconte-lenfer-des-prisons-iraniennes&catid=4:femmes&Itemid=29](http://www.iranfocus.com/fr/index.php?option=com_content&view=article&id=8284:sakineh-sa-codetenue-raconte-lenfer-des-prisons-iraniennes&catid=4:femmes&Itemid=29))
- 4') F.-S. : Que souhaitez-vous ajouter ?  
S. G. : \*J'aimerais dire.
- 5) J'aimerais dire quelques mots de nos relations avec la Finlande, car elles constituent un aspect important de la politique étrangère de la Suède. (*Le Monde diplomatique*).

Par ailleurs, le marqueur admet, même si cela est peu fréquent, l'insertion d'un pronom complément, tel qu'en (6) :

- 6) Bonjour Sylvie, j'aimerais te dire un gros merci pour ce si beau site [...] (<http://simplementcountry.com/comm.php?post=1%5D%5D&gt;&lt;!%5BCDATA%5B&-messagePage=2>)

De même, on peut trouver une poignée d'exemples où le nom personnel *je* laisse la place à l'embrayeur *tu*, représentant l'interlocuteur (ex.7). Le marqueur s'intègre alors, de préférence, dans un énoncé à modalité interrogative, ce qui semble s'accorder avec la valeur atténuative qu'il peut présenter.

- 7) [...] « *Y a-t-il quelque chose que tu aimerais dire à ton compagnon ce soir?* ». ([http://fugues.com/main.cfm?l=fr&p=100\\_article&Article\\_ID=18228&rubrique\\_ID=10&start=31](http://fugues.com/main.cfm?l=fr&p=100_article&Article_ID=18228&rubrique_ID=10&start=31))

En ce qui concerne son environnement, nous avons dit qu'il apparaissait dans une structure de surface du type *j'aimerais dire X*, où X est la plupart du temps une proposition complétive en *que*, liée directement à *dire*, tel qu'en (8) ou séparée par différents éléments : adverbe en incise (ex.9), précédée du complément objet indirect (ex.10), précédée de l'embrayeur spatial *ici* (ex.11) :

- 8) *En complément à l'intervention très éclairante de M. Spielmann concernant la Banque cantonale, j'aimerais dire que je comprends que [...]* ([http://www.geneve.ch/grandconseil/memorial/data/550403/17/550403\\_17\\_complete.asp](http://www.geneve.ch/grandconseil/memorial/data/550403/17/550403_17_complete.asp))
- 9) *D'ailleurs, pour finir, j'aimerais dire que, objectivement, c'est bon d'être contemporain d'un groupe dont le meilleur album est toujours celui qui vient de sortir.* (<http://cowbell.fm/artist/Tahiti+80>)
- 10) *J'aimerais dire à M. Kunz que je comprends ce qu'il veut dire quand il dit que les budgets ne sont pas parfaits.* ([http://www.geneve.ch/grandconseil/memorial/data/550403/16/550403\\_16\\_partie2.asp](http://www.geneve.ch/grandconseil/memorial/data/550403/16/550403_16_partie2.asp))
- 11) *S'agissant des missions de l'armée et de la caserne, j'aimerais dire ici que nous avons reçu [...]* ([http://www.geneve.ch/grandconseil/memorial/data/550403/17/550403\\_17\\_complete.asp](http://www.geneve.ch/grandconseil/memorial/data/550403/17/550403_17_complete.asp))

La complétive peut également se trouver très éloignée du verbe *dire* moyennant divers procédés (ex.12). Par exemple, précédée d'un élément marquant une rupture thématique par rapport au cotexte explicite gauche (« en ce qui concerne... ») - cotexte gauche d'ailleurs repris par *au-delà de cela*, et d'une circonstancielle causale (« parce que ceux que... ») :

- 12) *Au-delà de cela, j'aimerais dire, en ce qui concerne les conclusions, parce que ceux que cela intéressait auront eu l'occasion de les lire, que la commission a salué les premières mesures [...]* ([http://www.geneve.ch/grandconseil/memorial/data/540411/42/540411\\_42\\_partie4.asp](http://www.geneve.ch/grandconseil/memorial/data/540411/42/540411_42_partie4.asp))

De plus, le marqueur peut également être suivi d'un SN complément d'objet direct (ex.13) :

- 13) *Suite à l'article sur les pseudonymes, j'aimerais dire quelques mots sur l'anonymat. En effet, assez rapidement l'on pense que le pseudonyme permet d'être anonyme.* (<http://jisee.free.fr/index.php/psycho/pseudonyme-et-anonymat>)

*J'aimerais dire* ne peut pas commuter avec d'autres tiroirs verbaux tels que le présent ou l'imparfait (ex. 13', 13''), ce qui, suivant la description linguistique habituelle, écarterait ce marqueur de la valeur atténuative liée aux verbes de volition au conditionnel première personne, comme dans : *Je voudrais un pain au chocolat*, qui, lui, accepte sans problème la commutation avec le présent ou l'imparfait : *je veux / je voulais un pain au chocolat*.

13') ? *J'aime dire quelques mots sur l'anonymat*.

13'') ? *J'aimais dire quelques mots sur l'anonymat*.

#### 4. Analyse sémantico-pragmatique

Et pourtant, quand on aborde l'analyse sémantico-pragmatique, le problème qui se pose n'est pas seulement de déterminer le type d'effet que peut produire l'utilisation de *j'aimerais dire*, mais d'analyser comment caractériser cet effet. La clef de l'interprétation nous semble reposer sur le statut du conditionnel. Ce tiroir verbal a fait l'objet de nombreux travaux, comme le signale Abouda (2017 : 24) :

[...] tandis que les autres (entre autres Abouda et Vettters), considérant dans le sillage de Damourette et Pichon que l'imparfait est le temps du non-actuel, voient le conditionnel comme l'ultérieur d'un espace énonciatif autre, qui se distingue, par l'une au moins de ses coordonnées, de la deixis < Moi, Ici, Maintenant >.

Positionnement très proche de Haillet (2002, 2004 et 2007) qui, pour sa part, propose un élément fédérateur fondamental, à savoir : la *réalité du locuteur* :

[...] par convention, nous dirons que la réalité du locuteur est constituée par ce que son discours représente comme des faits contemporains et/ou antérieurs par rapport au moment de l'énonciation. (Haillet, 2002 : 7-8)

Cette perspective permet d'interpréter tout procès au conditionnel comme n'appartenant pas à la réalité du locuteur, et se situant au contraire par rapport au TUNC (le *alors* du locuteur) au lieu de le faire par rapport au NUNC (le *maintenant* du locuteur).

Cette approche est en rapport étroit avec l'idée centrale que nous défendons ici, à savoir que le marqueur *j'aimerais dire* peut s'intégrer dans une stratégie discursive d'atténuation. Deux mécanismes différents permettent alors d'atténuer : le premier correspond aux exemples (14), (15) et (16), où l'atténuation se fait *via* une construction hypothétique ; pour le second - exemples (17), (18) et (19) - l'atténuation est due à l'utilisation du conditionnel :

14) Déjà 5 semaines sont passées. J'aimerais dire que ça semble une éternité. Cependant, j'ai l'impression que je suis arrivé hier tellement le temps a filé.

15) J'aimerais dire que le film est au moins aussi fun que le film City Hunter mais, passé les 20 premières minutes, on s'ennuie, c'est plat, bref c'est peu intéressant.



- 16) J'aimerais dire que j'ai au moins quelque chose, mais ce n'est pas vrai : je ne sais pas si j'ai fait une erreur, où, ni comment l'éviter.
- 17) Suite à l'article sur les pseudonymes, j'aimerais dire quelques mots sur l'anonymat.
- 18) J'aimerais dire un mot, monsieur le ministre, d'un sujet que ne touche pas directement le budget du ministère de l'agriculture mais plutôt le budget global et spécialement ses recettes : la fiscalité.
- 19) Je suis Mme Margaret Miller, du centre de médecine vétérinaire du FDA et j'aimerais dire que ce genre de situation sanitaire est très troublant pour le FDA.

#### 4.1. J'aimerais dire<sub>1</sub>

Voyons cela de plus près. En nous appuyant sur les travaux de Foullioux & Tejedor (2004), et Tejedor (2016), nous considérerons qu'il y a moyen d'associer (14), (15) et (16) à des constructions hypothétiques en protase et apodose. En effet, nous défendons que *j'aimerais dire* apparaît systématiquement, dans ces énoncés, dans une structure au mode irréel actuel<sup>1</sup>.

Nous partons de la constatation que le conditionnel peut présenter, en fonction de son cotexte d'apparition, différentes valeurs sémantiques permettant des effets de sens divers. Une de ces valeurs est le conditionnel dit hypothétique, qui fait partie des éléments aptes à exprimer le mode :

En produisant un énoncé, le locuteur représente, entre autres, son propre savoir ou non-savoir quant à l'existence ou non du procès (action/état), et dans le cas de la non-existence ou du non-savoir sur ses possibilités d'exister. Cette représentation épistémique a pour résultat le choix d'un mode – considéré, dans notre approche, comme une propriété de l'énoncé. (Foullioux & Tejedor 2004 : 113)

Dans cette perspective, les énoncés qui relèvent du mode irréel présentent la réalisation du procès comme impossible, c'est-à-dire que le locuteur sait que le procès n'a pas existé ou n'existe pas. Les critères permettant de distinguer un tel mode sont les suivants :

- a) les énoncés se présentent, de manière générale, sous la forme *protase + apodose*, l'une des deux au moins devant apparaître dans la surface de l'énoncé ;
- b) la protase et l'apodose se voient associées en structure profonde à des points de vue ayant une polarité différente de celle que présentent en surface les voix de l'énoncé. En l'occurrence, si la surface présente un procès au plus-que-parfait, nous lui faisons correspondre un point de vue au passé composé, ce qui est le propre de l'irréel du passé ; en revanche si la surface de l'énoncé présente un procès à l'imparfait, nous lui faisons correspondre un point de vue au présent,

<sup>1</sup> Cf. Foullioux & Tejedor (2004) pour une description générale du mode.

pour l'irréel actuel. Le conditionnel passé et le conditionnel présent de l'apodose deviennent donc en structure profonde un passé composé et un présent respectivement.

Ainsi le locuteur, à partir de la protase, met en place un cadre discursif *imaginaire* antérieur ou actuel par rapport au maintenant de l'énonciation, ce qui disqualifie la représentation du procès de l'apodose comme appartenant à la *réalité du locuteur*, puisque sa réalisation est impossible. C'est le cas en (14), malgré l'apparente absence de protase :

14) Déjà 5 semaines sont passées. J'aimerais dire que ça semble une éternité. Cependant, j'ai l'impression que je suis arrivé hier tellement le temps a filé.

Il est à remarquer que, pour chaque exemple du corpus où la protase n'est pas explicite, il existe systématiquement dans le cotexte droit de *j'aimerais dire* un enchaînement, introduit très souvent par *mais* ou par *cependant*, qui correspond justement au point de vue sous-jacent qu'on associe à la protase. Pour restituer cette protase apparemment absente, il suffit de changer la polarité et le tiroir verbal du segment qui se trouve après *mais*. La protase restituée correspondrait donc en (14) à *Si je n'avais pas l'impression que je suis arrivé hier* et l'apodose explicite à *je dirais que ça semble une éternité*. Une fois que nous avons restitué la protase et l'apodose, on leur associe deux points de vue avec, dans les deux cas, un changement de polarité et de tiroir verbal (imparfait → présent, pour la protase et conditionnel → présent, pour l'apodose), critères permettant d'interpréter cette construction hypothétique comme un irréel du présent (Haillet, 2002) :

Pdv<sub>1</sub> → j'ai l'impression que X (associé à la protase : *Si je n'avais pas l'impression que X*) (pdv qui se trouve également présent dans la surface de l'énoncé)

Pdv<sub>2</sub> → je ne dis pas que Y (associé à l'apodose : *je dirais que Y*)

C'est un cas identique que l'on retrouve sous (15) et (16) :

15) J'aimerais dire que le film est au moins aussi fun que le film City Hunter mais, passé les 20 premières minutes, on s'ennuie, c'est plat, bref c'est peu intéressant.

où la protase correspondrait à *si on ne s'ennuyait pas passé les 20 premières minutes* et l'apodose à *je dirais que le film est au moins aussi fun que le film City Hunter*, auxquelles nous associons respectivement les points de vue :

Pdv<sub>1</sub> → on s'ennuie (présent également dans la surface de l'énoncé)

Pdv<sub>2</sub> → je ne dis pas que le film est...

16) J'aimerais dire que j'ai au moins quelque chose, mais ce n'est pas vrai : je ne sais pas si j'ai fait une erreur, où, ni comment l'éviter.

où la protase correspondrait à *si c'était vrai* et l'apodose à *je dirais que j'ai au moins quelque chose*, auxquelles nous associons respectivement les points de vue :

Pdv<sub>1</sub> → ce n'est pas vrai (présent également dans la surface de l'énoncé)

Pdv<sub>2</sub> → je ne dis pas que j'ai quelque chose

On remarquera que la construction hypothétique a déjà à ce stade de l'analyse, un rôle d'atténuation<sup>2</sup>. En effet, en (15) par exemple, elle permet d'atténuer l'agressivité que supposerait une critique trop abrupte du type *ce film est mauvais*. Cependant, vu que l'énoncé de surface ne présente pas une construction hypothétique, mais la construction *J'aimerais dire*, on est en droit de se poser la question suivante : Quelle est la portée sémantique du verbe *aimer* dans les exemples (14), (15) et (16) ?

Toujours en (15), l'utilisation du verbe *aimer* n'a d'autre rôle que de permettre au locuteur de se représenter dans une certaine *prédisposition positive* à l'égard de l'acte performatif de *dire* du bien du film, ce qui en terme polyphonique reviendrait à dire que le locuteur-auteur<sup>3</sup> ne prend pas de responsabilité et attribue au locuteur-objet la responsabilité de la prise en charge de X, à savoir : *le film est aussi fun que City Hunter*, le locuteur-objet étant représenté dans un procès n'appartenant pas à la réalité du locuteur-auteur. Le fait d'utiliser en position frontale *j'aimerais dire* permet d'anticiper et d'affaiblir, donc d'atténuer, la critique abrupte.

Le conditionnel n'est donc pas un *conditionnel d'atténuation*, mais un conditionnel qui répond à une contrainte provenant de la construction hypothétique à valeur d'irréel du présent qui est transféré du verbe *dire* au semi-auxiliaire *aimer* utilisé ici avec son sens plein, à savoir « être content de dire » (Le Petit Robert, 56). En recourant à une telle stratégie, le locuteur projette l'ethos positif d'un individu plein de bonne volonté qui voudrait bien –à travers le recours au verbe *aimer*, mais qui ne peut pas en raison des circonstances.

La formalisation générale des points de vue associés aux voix de l'énoncé avec *aimer* au conditionnel, pour l'exemple (15), se représenterait comme suit :

Pdv<sub>1</sub> (Loc, [x<sub>1</sub>] {moi-dire- X en un temps contemporain d'un procès hors de la réalité du locuteur}) ; Pdv<sub>2</sub> (Loc, [x<sub>2</sub>] {on-ne pas s'ennuyer en un temps hors de la réalité du locuteur}) ; Pdv<sub>3</sub> (Loc, [x<sub>3</sub>] {le film-être aussi fun que City Hunter en un temps n'appartenant pas à la réalité du locuteur}); Pdv<sub>4</sub> (Loc, [x<sub>4</sub>] {on-s'ennuyer en un temps contemporain du NUNC}) ; Pdv<sub>5</sub> (Loc, [x<sub>5</sub>] {moi-ne pas dire X en un temps contemporain du NUNC}) ; Pdv<sub>6</sub> (Loc, [x<sub>6</sub>] {l'absence d'ennui-permettre de dire du bien de X en un temps indivis relatif}) ; Pdv<sub>7</sub> (Loc, [x<sub>7</sub>] {l'ennui-empêcher de dire du bien de X en un temps indivis relatif}) ; Pdv<sub>8</sub> (Loc, [x<sub>8</sub>] {moi- être content de dire en un temps hors de la réalité du locuteur})

<sup>2</sup> Pour la valeur d'atténuation de certaines constructions hypothétiques, voir Haillet (2002 : 66-71) et Foullioux & Tejedor (2004, 2016).

<sup>3</sup> Dans le présent travail, le *locuteur-auteur* est à comprendre en tant que responsable de l'énoncé, en tant que responsable de l'apparition de telle ou telle voix dans l'énoncé. Le *locuteur-objet* correspond, quant à lui, au locuteur en tant que personnage représenté dans l'énoncé auquel on peut ou non attribuer l'origine de tel ou tel point de vue. En gros, le premier correspondrait au locuteur-L (le « locuteur en tant que tel ») que l'on retrouve dans *Le dire et le dit* d'Oswald Ducrot, et le second au locuteur-λ (le « locuteur en tant qu'être de l'univers »).

$(x_1, x_2, x_4, x_5, x_6, x_8 = \text{Loc-aut} ; x_3 = \text{Loc-obj} ; x_7 = \text{ON-LOC})(pdv_4 > pdv_1 ; pdv_5 > pdv_1, pdv_2, pdv_3)$ .

où la notation [Loc] signifie le locuteur-auteur de l'énoncé ;  $Pdv_1, pdv_2, pdv_n$ , correspondent aux points de vue que nous associons, dans le cadre de l'application de la théorie, aux séquences de surface.  $[x_1], [x_2], [x_n]$  sont les variables, constituantes du  $pdv$ , indiquant la source de  $\{p_1\}, \{p_2\}, \{p_n\}$  qui correspondent quant à elles aux contenus des  $pdv$ . Finalement, la deuxième parenthèse rend compte de la variable *source, c'est-à-dire de l'attribution d'une origine à [x]* ; quant à la dernière parenthèse, elle correspondrait à l'organisation des variables, ce qui, dans le cas présent est à lire comme « le  $pdv_4$  est hiérarchiquement supérieur au  $pdv_1$  et que le  $pdv_5$  est hiérarchiquement supérieur aux  $pdv_1, pdv_2, pdv_3$ , » et symbolise que les  $pdv_1, pdv_2, pdv_3, pdv_4$  sont à considérer dans le cadre de  $pdv_5$ , en définitive qu'ils en sont dépendants.

Finalement, *J'aimerais dire* s'intégrera dans une structure à mode d'irréel du présent, selon qu'il admet *ou non* la combinaison avec un opérateur de concession (*mais, cependant, ...*) permettant d'intégrer le marqueur dans une construction hypothétique. Dans ce cas, X n'est pas pris en charge par le locuteur-auteur.

#### 4.2. J'aimerais dire<sub>2</sub>

Il n'est plus question ici, à la différence des cas qui précèdent, d'une construction hypothétique révélant un mode irréel du présent qui porterait, du fait de la structure même, une valeur d'atténuation. Pour les exemples (17), (18) et (19), nous défendons l'hypothèse selon laquelle le conditionnel correspond, cette fois-ci, non à une contrainte grammaticale due à une structure syntaxique particulière, mais à un conditionnel d'atténuation.

Avant d'aller plus loin dans l'analyse des exemples, il convient d'apporter une précision quant à la démarche finalement adoptée. En effet, nous avons été tentés d'interpréter ce marqueur dans le cadre d'une structure hypothétique à valeur de potentiel, tel que décrite dans Foullioux & Tejedor (2004 : 120) :

Les énoncés relevant du mode potentiel représentent le locuteur comme sachant que le procès n'existe pas encore et que sa réalisation dépend non seulement du passage du temps mais aussi de la réalisation d'une condition. [...] pour le potentiel, il y a une opération d'inférence simple « si A alors B », sans confrontation avec d'autres conclusions possibles B', B'', etc.

Ce qui aurait permis d'aboutir à des structures en protase et apodose, proche de (17'), (18') et (19'), du type :

17') *Si vous le permettez, je dirai quelques mots sur l'anonymat.*

18') *Si vous le permettez, je dirai un mot, monsieur le ministre, d'un sujet qui ne touche pas directement le budget du ministère de l'agriculture.*

19') *Si vous le permettez, je dirai que ce genre de situation sanitaire est très troublant pour le FDA.*

Cependant, le problème est justement d'expliquer la présence du conditionnel qui n'a pas sa place dans une telle structure – la protase étant au présent, l'apodose devrait admettre le présent ou le futur, mais pas le conditionnel – et de justifier la présence de la protase *si vous le permettez*, qui équivaldrait, de la part du locuteur, à une demande de permission de *dire X*. Or le locuteur n'a pas à demander la permission de quoi que ce soit, puisque le co(n)texte, comme nous le verrons par la suite, permet d'inférer qu'il est déjà en situation de « dire », soit parce qu'on lui a donné la parole, comme en (18), soit parce qu'il intervient en tant qu'expert dans un contexte qui l'autorise à prendre la parole, comme en (17), soit pour les deux raisons à la fois, comme en (19) :

17) *Suite à l'article sur les pseudonymes, j'aimerais dire quelques mots sur l'anonymat.*

18) *J'aimerais dire un mot, monsieur le ministre, d'un sujet que ne touche pas directement le budget du ministère de l'agriculture mais plutôt le budget global et spécialement ses recettes : la fiscalité.*

19) *Je suis Mme Margaret Miller, du centre de médecine vétérinaire du FDA et j'aimerais dire que ce genre de situation sanitaire est très troublant pour le FDA.*

Finalement, notre proposition d'analyse consiste à analyser *j'aimerais dire* dans le cadre de la structure *puisque Y, j'aimerais dire X*. Ainsi, les trois exemples sélectionnés admettent l'insertion d'une circonstancielle causale en *puisque* antéposée à *j'aimerais dire* :

17'') *puisque je suis expert en la matière, j'aimerais dire X*

18'') *puisque j'ai la parole, j'aimerais dire X*

19'') *puisque j'ai la parole et que je suis experte en la matière, j'aimerais dire X.*

La causale en *puisque* servant ici à justifier l'acte d'énonciation de la principale. Principale qui, par ailleurs, est constituée, dans l'exemple (19), d'un verbe auxiliaire, ici le verbe *aimer* – paraphrasable par *souhaiter*, d'un verbe auxilié, ici le verbe *dire* et d'une complétive, ici *ce genre de situation sanitaire est très troublant pour le FDA*. Ce qui correspondrait à la structure d'auxiliation de modalité décrite par Benveniste (1974 : 189-190) :

[...] En principe l'auxiliaire de modalité assume l'ensemble des fonctions flexionnelles (temps, mode, personne) de l'auxilié. Deux cas se présentent selon la situation temporelle de l'auxilié :  
a) quand l'auxilié est une forme simple, il est converti en infinitif, et toutes ses marques flexionnelles sont transférées à l'auxiliaire :  
il chante → il peut chanter  
il chantait → il pouvait chanter  
il chantera → il pourra chanter

Justement, on peut tenter d'expliquer la valeur sémantique du marqueur *j'aimerais dire* à travers cette approche de Benveniste. Une difficulté apparaît en effet dès lors qu'on interprète la valeur de ce tiroir verbal comme un conditionnel d'atténuation. Dans tous les cas, si on veut appliquer le critère largement accepté – entre autres Haillet (2004), qui consiste à interpréter le conditionnel d'atténuation comme une *version bémolisée* d'une assertion au présent, comme en (20) :

(20) *Je voudrais prendre un rendez-vous.*

version bémolisée, présente en structure de surface, à laquelle on fait correspondre un point de vue au présent, en structure profonde :

(20') *Je veux prendre un rendez-vous.*

Or la difficulté réside dans le fait qu'il n'est pas possible de faire commuter *j'aimerais dire* avec *j'aime dire*. Alors, comment faire face à ce problème, sans pour autant se limiter à dire qu'il s'agit d'un conditionnel d'atténuation ?

Il nous semble que le conditionnel d'atténuation est porté, en structure profonde, par le verbe *dire*, et non pas par le verbe *aimer*. Cette affirmation revient à dire que la structure de base correspondrait à : *Puisque Y, je dirais X*. Structure dans laquelle la principale est – pourquoi pas – interprétable comme une version bémolisée de *je dis X*.

Alors quelle serait la fonction du verbe *aimer* ? Si le fait d'utiliser dans cette structure un conditionnel constitue une modalisation de l'acte de *dire*, le recours au verbe *aimer* constitue également une modalisation (il s'agit en l'occurrence de la manifestation d'une attitude de prise en charge de la part du locuteur), en conséquence nous soutenons que nous sommes face à une double modalisation : celle portée par le conditionnel et celle portée par le verbe *aimer*. En simplifiant, on peut représenter cette double modalisation par étape, comme suit : *Je dis X* → *je dirais X* → *j'aimerais dire X*.

Le verbe *dire* devenant verbe auxilié dans *j'aimerais dire*<sub>2</sub>, transfère les sèmes de personne, temps et mode au verbe auxiliaire *aimer*, ayant un signifié proche de *souhaiter*, verbe avec lequel il peut commuter – commutation impossible dans le cas de *j'aimerais dire*<sub>1</sub>. L'apparition du verbe *aimer* au conditionnel est le résultat d'une contrainte grammaticale et non d'une atténuation. Le verbe *aimer* n'a aucun besoin d'être atténué. En effet, cela ne répond pas à un réel besoin de rendre moins agressive, moins abrupte une quelconque représentation véhiculée par le verbe *aimer*, comme ce serait le cas, par exemple, pour des verbes de volition. En revanche, le verbe *dire*, lui, a besoin d'être atténué. *Aimer*, de par sa valeur lexicale, permet au locuteur de marquer de manière anticipée sa prise en charge de l'acte performatif que suppose l'emploi du verbe *dire* qui est, lui, atténué par le recours au conditionnel.

L'analyse polyphonique correspondant à (19) et montrant la stratégie discursive mise en place, se présenterait donc comme suit :

$Pd_{V1} \rightarrow (Loc, [x_1] \{moi- dire X en un temps hors de la réalité du locuteur\})$

Où  $x_1$  = locuteur-auteur, prise en charge

Le locuteur-auteur est à l'origine du point de vue où se trouve représenté le locuteur-objet dans un procès n'appartenant pas à la réalité du locuteur, point de vue qu'il prend en charge.

$Pdv_2 \rightarrow (Loc, [x_2] \{moi- souhaiter dire X en un temps contemporain du Nunc\})$

Où  $x_2$  = locuteur-auteur, prise en charge

Pour le  $pdv_2$ , le locuteur-auteur est à l'origine d'un contenu qui représente le locuteur dans un procès contemporain du Nunc. Ce point de vue a une double fonction : il modalise le dire et le dit, c'est-à-dire qu'il indique la prise en charge anticipée de l'acte illocutoire de dire (le  $pdv_1$ ) et en conséquence, la prise en charge du contenu du  $pdv_3$ .

$Pdv_3 \rightarrow (Loc, [x_3] \{ce genre de situation sanitaire- être très troublant pour le FDA en un temps contemporain au nunc\})$

Où  $x$  = loc-objet, prise en charge

Le locuteur-auteur attribue l'origine du contenu du  $pdv_3$  au locuteur-objet, mais étant donné le  $pdv_2$ , il le prend en charge.

De plus, on peut affirmer que le locuteur-auteur projette l'ethos positif d'un individu attentif aux règles de politesse (recours au conditionnel) qui régissent l'interaction. Il donne également l'image d'un individu responsable de ce qu'il dit. En effet, le locuteur, bien qu'il ne se représente pas comme l'auteur de X (il en attribue l'origine au locuteur-objet représenté dans un procès n'appartenant pas à sa réalité), assume explicitement le contenu de X à travers le verbe *aimer/souhaiter*, acte qui lui-même est justifié grâce à la restitution d'une circonstancielle causale en *puisque* dans le co(n)texte gauche.

Dans ce deuxième cas, le marqueur (*j'aimerais dire<sub>2</sub>*) ne peut pas s'intégrer dans une construction hypothétique, mais se combine avec une subordonnée causale qui justifie l'énonciation à sa droite, le locuteur se représente alors comme prenant en charge le dire (je dirais) et le dit (le contenu du  $pdv_3$ ).

## Conclusions

Au terme de ce travail, nous observons que ce qui permet de distinguer deux valeurs sémantiques, *j'aimerais dire<sub>1</sub>* et *j'aimerais dire<sub>2</sub>*, c'est la possibilité de restituer ou d'intégrer en structure profonde, *j'aimerais dire* dans deux structures différentes, la première correspond à une structure hypothétique en protase et apodose. En structure profonde, on peut en effet faire intervenir une protase, dans le cotexte droit de *j'aimerais dire<sub>1</sub>*. Ce qui donne lieu à un schéma du type : *j'aimerais dire X, si Y*. Comme nous l'avons signalé l'atténuation est portée par la construction dite hypothétique et, en conséquence, le conditionnel, qui nous a fourni la clef de l'analyse est donc à classer parmi les conditionnels dont l'emploi résulte d'une contrainte grammaticale.



Nous avons proposé une seconde valeur sémantique où le conditionnel ne correspond pas, cette fois-ci, à un conditionnel de construction dite hypothétique, mais à un conditionnel d'atténuation qui porte sur le verbe *dire* en tant que verbe performatif. Il se produit alors un rapport d'auxiliation entre les verbes *aimer* et *dire*. Ce dernier transfère ses sèmes de personne, temps et mode au verbe *aimer*. La structure proposée alors correspond à l'insertion, en structure profonde, d'une circonstancielle causale en *puisque* antéposée à *j'aimerais dire*, c'est-à-dire : *puisque Y, j'aimerais dire X*. Nous arrivons donc à partir d'une même unité à proposer deux structures différentes qui aboutissent en fin de parcours à un même effet, à une même stratégie : l'atténuation, où l'élément clef de l'analyse a été le conditionnel modal : Conditionnel de construction dite hypothétique et conditionnel d'atténuation.

Finalement, afin de répondre à la question initiale, nous dirons d'une part que le semi-auxiliaire a évidemment une incidence sur le verbe *dire* ; d'autre part, l'ensemble semi-auxiliaire + *dire* permet au locuteur-auteur de se représenter comme prenant en charge ou rejetant X. Ces deux aspects analysés contribuent à révéler, à appréhender un ethos positif du locuteur.

Pour *j'aimerais dire*<sub>1</sub>, le verbe *aimer* au conditionnel situe l'assertion sur un plan n'appartenant pas à la réalité du locuteur, puisqu'en corrélation avec une protase implicite en *si*. Dans le cas de *j'aimerais dire*<sub>2</sub>, le semi-auxiliaire au conditionnel, cette fois-ci d'atténuation, atténue l'acte performatif de *dire*. *J'aimerais dire*<sub>2</sub> est également situé sur un plan n'appartenant pas à la réalité du locuteur, il s'agit en l'occurrence d'une *réalité bémolisée*.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ABOUDA, Lotfi (2001) : « Les emplois journalistique, polémique et atténuatif du conditionnel. Un traitement unitaire », in *Recherches linguistiques*, Paris, Klincksieck, 277-294.
- ABOUDA, Lotfi (2017) : « Le conditionnel en français. Statut, typologie des emplois et signifié en langue ». *Cahiers de lexicologie*, 111 (J.-Cl. Anscombe, dir. : *La sémantique en France. Un état des lieux II*), 11-28.
- ANSCOMBRE, Jean-Claude (2006) : « Stéréotypes, gnomie et polyphonie : la voix de son maître ». *Recherches linguistiques*, 28 (L. Perrin, éd., *Le sens et ses voix. Dialogisme et polyphonie en langue et en discours*), 349-378.
- ANSCOMBRE, Jean-Claude (2013a) : « Polyphonie et représentations sémantiques : notions de base », in J.-C. Anscombe ; M<sup>a</sup> Luisa Donaire & Pierre Haillet (éds.), *Opérateurs discursifs du français. Éléments de description sémantique et pragmatique*. Berne, Peter Lang, 11-32.

- ANSCOMBRE, Jean-Claude (2013b) : « Polyphonie et représentation sémantique des marqueurs de discours. Quelques problèmes ». *Revue de Sémantique et Pragmatique*, 33-34 (*Les marqueurs du discours : Théorie et pratique*), 7-32.
- ANSCOMBRE, Jean-Claude (2016) : « Comme on dit on dirait, on dit, à ce qu'on dit : communauté(s) linguistique(s) et prise en charge dans des marqueurs génériques en *on* et en *dire* » in Laurence Rouanne & Jean-Claude Anscombe (éds), *Histoires de dire*, Berne, Peter Lang, 13-36.
- ANSCOMBRE, Jean-Claude & Oswald DUCROT, (1983) : *L'argumentation dans la langue*. Liège-Paris-Bruxelles, Mardaga.
- BENVENISTE, Émile (1974) : *Problèmes de linguistique générale*, 2. Paris, Gallimard.
- DUCROT, Oswald (1979) : « Les lois de discours ». *Langue française*, 42 (*La pragmatique*), 21-33.
- DUCROT, Oswald (1984) : *Le dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit.
- FOULLIOUX, Caroline & Didier TEJEDOR, (2004) : « À propos du mode et de l'atténuation ». *Langue française* 142 (Pierre P. Haillet, éd. : *Les procédés de modalisation : l'atténuation*), 112-127.
- HAILLET, Pierre Patrick (2002) : *Le conditionnel en français : une approche polyphonique*. Paris, Ophrys.
- HAILLET, Pierre Patrick (2004) : « Nature et fonction des représentations discursives : le cas de la stratégie de la version bémolisée ». *Langue française* 142 (Pierre P. Haillet, éd. : *Les procédés de modalisation : l'atténuation*), 7-16.
- HAILLET, Pierre Patrick (2007) : *Pour une linguistique des représentations discursives*. Bruxelles, De Boeck Supérieur.
- TEJEDOR, Didier (2006) : « Ethos linguistique et autocritique ». *Le Français moderne*, 74 : 1, 11-21.
- TEJEDOR, Didier (2016) : « Polyphonie et/ou médiativité : au sujet de *je te/vous l'avais bien dit, je te/vous dirais bien, je te/vous dirais que* », in Laurence Rouanne & Jean-Claude Anscombe (éds), *Histoires de dire*, Berne, Peter Lang, 315-338.

*Autour de l'énonciation : réflexions sur les marqueurs discursifs en synchronie et en diachronie*  
Camino Álvarez-Castro, Emma Álvarez-Prendes & Jesús Vázquez Molina (eds.)

## **Valeurs temporelles et non-temporelles de *alors* et de *entonces* : la question de la délimitation de l'objet d'étude**

**João RIBEIRO TEIXEIRA**

*CY Cergy Paris Université*

*Laboratoire LT2D*

joao.ribeiro-teixeira@cyu.fr

<https://orcid.org/0000-0001-7656-3764>

### **Resumen**

En las líneas que siguen intentaremos demostrar que los operadores discursivos *alors* (en francés) y *entonces* (en español) pueden recibir interpretaciones semánticas bastante diferentes según el contexto en el que surgen. Esta especificidad del operador sugiere que se propongan criterios formales para diferenciar, en una etapa anterior al estudio, los diferentes valores que pueden tener *entonces* y *alors* en el discurso. Presentaremos primero los criterios que encontramos en algunos estudios anteriores. Luego intentaremos proponer unos criterios armonizados.

**Palabras clave:** operadores discursivos, marcadores del discurso, *entonces*, *alors*.

### **Résumé**

Dans les lignes qui suivent nous essaierons de démontrer que les opérateurs discursifs *alors* (en français) et *entonces* (en espagnol) peuvent recevoir des interprétations sémantiques assez différentes les unes des autres selon le contexte où ils surgissent. Cette spécificité de l'opérateur suppose que l'on réfléchisse à des critères formels pour différencier, dans une étape que nous situons avant l'étude même de l'opérateur, les différentes valeurs, en discours, de *entonces* et de *alors*. Nous présenterons d'abord les critères que l'on peut trouver dans quelques études antérieures, puis nous essayerons de proposer une uniformisation des critères.

**Mots-clés :** opérateurs discursifs, marqueurs du discours, *entonces*, *alors*.

---

\* Artículo recibido el 30/05/2022, aceptado el 24/02/2023.

## Abstract

This paper aims to demonstrate that the discursive operators *alors* (in French) and *entonces* (in Spanish) can receive quite different semantic interpretations depending on the context in which they appear. Because of that specific feature of these operators, we consider it necessary to establish, at the very first step, some formal criteria which make it possible to distinguish temporal and deductive values of *alors* and *entonces*. We will first present the criteria that can be found in some previous studies, then we will attempt to propose a standardization of the criteria.

**Keywords:** discourse operators, discourse markers, *entonces*, *alors*.

## 1. Introduction

L'étude que nous proposons dans les lignes<sup>1</sup> qui suivent vise à présenter quelques tests formels permettant de distinguer les emplois temporels des emplois non-temporels de *alors*. Après une présentation succincte de la terminologie que nous utiliserons tout au long de ce travail, nous essayerons tout d'abord de démontrer en quoi lesdits tests s'imposent selon nous assez naturellement lorsque l'on entreprend une étude de ces entités discursives. Nous parcourrons ensuite rapidement la littérature scientifique qui traite du sujet et chercherons à montrer comment les différentes valeurs de ALORS sont distinguées dans ces travaux. Enfin, nous essayerons d'esquisser une délimitation des différentes valeurs de ALORS en discours – délimitation que permet d'établir l'application des tests formels proposés.

### 1.1 La question de l'étiquetage : ALORS opérateur discursif

Nous apportons une première précision en indiquant que la classe d'unités dont fait partie ALORS reçoit plusieurs étiquettes dans la littérature scientifique (« marcadores consecutivos » pour Santos, 2010 ; « connecteur » et « disjoncteur » pour Franckel, 1989 ; « opérateur », « connecteur argumentatif » et « marqueur de discours » pour Gerrecht, 1987 ; « connecteur » pour Hybertie, 1996, ainsi que pour Mosegaard Hansen, 1997, p. ex.) ; de notre côté, étant donné que ces considérations ne constituent pas l'axe central de ce travail – et pour nous assurer d'une certaine clarté pour les lignes qui suivent – nous désignerons ALORS (et donc les unités qui appartiennent à la même classe que celui-ci) par le terme *opérateur discursif*, à la suite de Anscombe *et al.* (2013 : 3), où cette désignation est justifiée de la façon suivante :

---

<sup>1</sup> Tout au long de cet article, et à des fins de clarté et de lisibilité, nous écrirons ALORS, comme métaterme, en majuscules, pour désigner aussi bien l'opérateur *alors* en langue française que *entonces* en langue espagnole. Lorsqu'il sera pertinent de les différencier, ces derniers retrouveront une écriture en minuscules tels qu'ils existent dans leurs langues respectives. Le même principe sera appliqué lorsque nous analyserons DONC (métaterme pour *donc* en français et pour *por (lo) tanto* en espagnol).

Nous avons donc préféré le terme d'opérateur car cette étiquette permet de faire référence à la fonction qui est commune à toutes ces unités, à savoir, celle d'instruire des opérations sémantico-pragmatiques [...] L'étiquette est suffisamment transparente pour référer à la valeur de ces unités et suffisamment générale pour permettre de les englober toutes.

En adoptant cette terminologie, nous inscrivons notre travail dans le cadre dont elle est issue et considérons donc que nous intéresser au sens, en discours, d'opérateurs discursifs comme ALORS consiste fondamentalement à focaliser notre attention sur la *nature* des opérations sémantico-pragmatiques que ces derniers sont en mesure d'instruire lors de leur mise en discours.

## 1.2 Points de vue

Nous raisonnerons, dans les lignes qui suivent, en termes de *points de vue* qu'ALORS est susceptible de mettre en relation dans le discours (Haillet, 2004, 2007). Un point de vue constitue *une certaine manière* de « filmer », de représenter (Ducrot, 1984 : 197) un objet discursif.

- (1) À 9 heures, l'avion s'écrasait.
- (2) À 9 heures, l'avion s'était écrasé.

Les deux exemples ci-dessus constituent deux représentations distinctes d'un même objet discursif : [à-9-heures-le-avion-se-écraser]. Cette séquence, volontairement barbare, présentée ici entre crochets, sans flexions ni accords, permet de distinguer, dans notre analyse, ce dont on parle ([à-9-heures-le-avion-se-écraser]) des énoncés qui en constituent des représentations (*À 9 heures, l'avion s'écrasait* ou *A 9 heures, l'avion s'était écrasé*). (1) et (2) constituent, eux, un *angle de vue* (Haillet, 2004 : 95-96 et Haillet, 2007 : 42) ou *point de vue* sur l'objet discursif dont il est question. Précisons enfin qu'un point de vue est exprimé ou paraphrasable par un énoncé (*cf.* le cheminement d'Anscombe, 2004 : 65 sur ce point). Autrement dit, si (1) et (2) étaient des séquences vidéo (*cf.* Haillet, 2007 : 42), on aurait devant nous deux scènes différentes et deux « angles » différents (l'une avec les images d'un avion qui pique du nez ; l'autre avec les images de débris d'avion au sol p. ex.). Les paramètres qui varient ici, souvent désignés par le terme *aspect*, sont en fait la manière de représenter les bornes initiale et finale du procès dont il est question en (1) et en (2).

Plus concrètement, dans les exemples ci-dessous :

- (3) Ce jeudi c'est la Saint Patrick alors on cuisine irlandais avec le chef Thierry Vincent. (<https://www.francebleu.fr/emissions/circuit-bleu-cote-saveurs-avec-france-bleu-sud-lorraine/sud-lorraine/cote-saveurs-157>)
- (4) Mi mente trabaja mucho, entonces prefiero no saber contra quién puedo jugar más adelante. (<https://www.atptour.com/es/atp-challenger-tour/challenger-news/santiago-2021-sabado-bagnis-a-la-final>)

ALORS (*alors* dans (3), *entonces* dans (4)) met en relation les points de vue *Ce jeudi c'est la Saint Patrick et on cuisine irlandais avec le chef Thierry Vincent* (en d'autres mots, la représentation de l'objet [ce-jeudi-ce-être-la-saint-patrick] avec la représentation de l'objet [on-cuisiner-irlandais-avec-le-chef-thierry-vincent]) en (3) ; (4) met en relation les points de vue *Mi mente trabaja mucho et prefiero no saber contra quién puedo jugar más adelante* (c'est-à-dire la représentation de l'objet discursif [mi-mente-trabajar-mucho] avec la représentation de l'objet discursif [(yo)-preferir-no-saber-contra-quién-(yo)-poder-jugar-más-adelante]).

### 1.3 Autour de l'unité

Les exemples (5), (6) et (7) illustrent la manière dont s'opère l'attribution d'un sens à un segment de discours :

(5) Marie est arrivée un peu tard. Elle a eu un rendez-vous de dernière minute.

(6) Posez-le là. (Haillet, 2007)

(7) Sarko s'est tuer.

Les occurrences d'ALORS que nous mentionnerons ci-dessous apparaîtront dans leur milieu naturel, à savoir dans des segments de discours. Ce « milieu naturel » est désigné de différentes façons dans la littérature scientifique. A la désignation originelle de « circonstances » que l'on retrouve dans les travaux fondateurs de Prieto (1966 : 13-14) s'est ajoutée la dichotomie « co-texte » VS « contexte » (ou « contexte » VS « situation ») qui désigne, à son tour, une réalité linguistique (« co-texte », constitué par *Marie est arrivée un peu en retard* dans (5)) et une réalité extralinguistique (« contexte », dont la prise en compte est tout à fait pertinente lors de l'attribution d'un sens à *le* et à *là* dans (6)). L'attribution d'un sens à *elle* dans (5) repose sur la prise en compte du cotexte gauche. Dans (6), l'attribution d'un sens à *le* et à *là* nécessite la prise en compte de faits observables en même temps que la perception de (6).

À la suite de Haillet (2007 : 15-16), nous rangerons ces faits sous la désignation – plus globale – d'*environnement discursif* qui, en plus de reprendre la dichotomie exposée ci-dessus, intègre également la notion de « savoirs accumulés dont on dispose au moment où on attribue un sens à une séquence sonore ou écrite » (Haillet, 2007 : 16). C'est ce dernier paramètre qui permet de rendre compte du processus à l'œuvre dans l'attribution d'un sens à une séquence telle que (7).

En effet, les savoirs partagés au sein d'une même communauté linguistique permettent au locuteur de rapprocher la séquence (7), qui constitue le titre d'un ouvrage écrit par G. Davet et F. Lhomme, de la séquence *Omar m'a tuer*, séquence tristement célèbre pour avoir été retrouvée sur les lieux d'une scène de crime dans les années 1990. C'est d'ailleurs ce savoir partagé qui permet également d'expliquer la coquille volontairement placée dans le titre.

## 2. Contexte

Dans le cadre de nos travaux actuels, nous sommes amené à comparer les emplois, en discours, des opérateurs ALORS et DONC. Nous nous intéressons plus particulièrement à la façon dont ces deux derniers représentent la déduction. Or, il se trouve qu'ALORS présente une particularité : celle de ne pas toujours représenter une déduction. Observons les exemples qui suivent :

- (8) C'est arrivé en 1922. Marie vivait alors confortablement. Puis tout changea.  
 (9) Albertine s'en alla la première, brusquement, sans qu'aucune de ses amies eût pu comprendre, ni alors, ni plus tard, pourquoi elle était rentrée tout à coup à Paris, où ni travaux, ni distractions ne la rappelaient. (*À la recherche du temps perdu*, M. Proust, 1913-27)  
 (10) La peur était revenue. Alors le train entra en gare, et il laissa dans la coupelle du clochard endormi tout l'argent qui lui restait. (*Un funambule*, Alexandre Seurat, 2018)  
 (11) Si vous êtes un sportif ou sportive occasionnel, qui se cantonne à des activités plus ou moins régulières mais pas forcément très soutenues ni très intenses, alors on considère que vous devrez envisager un apport d'environ 1 g à 1,2 g de protéines par kg de votre poids corporel. (<https://amgymanuel.fr/tout-savoir-sur-les-effets-des-protéines-sur-le-corps-des-sportifs/>)  
 (12) Vous avez un iPhone ? Alors vous êtes probablement riche. (<https://www.cnetfrance.fr/news/si-vous-avez-un-iphone-vous-etes-probablement-riche-39870903.htm>)  
 (13) Alors ?  
 (14) Les vacances nous manquent... alors nous jouons à The Island ! (<https://www.francebleu.fr/vie-quotidienne/jeux?p=58>)

Les exemples (8) à (10) illustrent des emplois où *alors* ne représente pas une déduction. Dans (8), *alors* reprend le repère temporel explicite, désigné par « en 1922 » et en fait le repère temporel de la séquence dans laquelle il apparaît. En (9), *alors* reprend non pas une datation explicite mais le repère temporel constitué par la séquence « s'en alla » (l'antécédent est de nature morphématique). En (10), une tentative de lecture déductive de la séquence se heurterait au bon sens le plus élémentaire : ce n'est pas parce que la peur est revenue que le train est entré en gare. En outre, on remarque dans les exemples (8) à (10) qu'il n'y a pas ici d'opération de mise en relation de deux points de vue A et B.

Dans les exemples (11) à (14), on rencontre des emplois que l'on dirait intuitivement non-temporels (ou déductifs). Ces derniers correspondent respectivement aux schémas *Si A alors B* pour (11), *A ? Alors B* pour (12), *Alors ?* pour (13) et *A alors B* pour (14), A et B étant, selon nos précisions un peu plus haut dans cet article, des points de vue mis en relation par un opérateur discursif.

Nous exposons également ici – même si nous n'allons pas nous attarder sur ce point – un type d'emploi particulier que nous ne pensions pas possible en français avant



de rencontrer des exemples attestés. Il s'agit de l'emploi d'ALORS dans un groupe nominal (GN). On a le plus souvent la structure « DET + *alors* + N ». Cet emploi nous semble assez naturel en espagnol, comme dans (15) :

(15) A finales de 1996, pocos meses después de llegar al poder el Partido Popular, la entonces ministra de Cultura, Esperanza Aguirre, decidió desgajar su ministerio del consorcio que sostenía el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

où l'emploi de *entonces* dans le segment *la entonces ministra* (de structure « DET + *entonces* + N ») permet une anaphore dont *1996* est l'antécédent.

Il suffit néanmoins de consulter la presse – récente, notamment – pour constater que les locuteurs du français le font apparaître, comme en espagnol, dans un GN, immédiatement après le déterminant :

(16) Reste qu'il y a deux ans, Philippe Pecout avait été largement battu par l'alors éternel opposant Yves Cazorla, après plusieurs semaines de divisions au sein de sa majorité. (<https://www.objectifgard.com/2020/03/06/municipales-a-laudun-lar-doise-philippe-pecout-tente-un-come-back/>)

(17) Internet n'oubliant rien, Twitter a exhumé l'entretien que l'alors député LR et aujourd'hui Premier ministre, avait accordé à Sud Radio en 2016. Il y déclarait « le 49.3 n'a jamais été une arme destinée à museler l'opposition ! C'est une arme destinée à museler la majorité ». (<https://www.economiamatin.fr/news-retraites-edouard-philippe-493-constitution-coronavirus-crise-reforme-assemblee>)

Nous ne nous attarderons pas sur les paramètres de cet emploi qui ne nous intéresse pas directement dans le cadre de cette étude mais nous ferons simplement remarquer que, comme dans les emplois dits « temporels » illustrés par les exemples (8) à (10), *alors* reprend ici un repère temporel, ou bien constitué par une séquence antérieure (*il y a deux ans* dans (16)), ou bien une datation explicite dans une séquence antérieure<sup>2</sup> (*en 2016* dans (17)).

Pour revenir au problème qui nous occupe : les exemples (8) à (14) illustrent – de manière non exhaustive – l'hétérogénéité de la nature des opérations que peut instruire l'opérateur *alors*. Dans la perspective qui est la nôtre, c'est-à-dire celle qui vise à comparer la manière dont ALORS et DONC représentent la déduction, il nous semble qu'il ne serait pas particulièrement pertinent – ni possible – de comparer l'opérateur DONC à l'opérateur ALORS lorsque ce dernier apparaît dans des contextes où aucune lecture déductive n'est possible : c'est bien cette dernière qui nous intéresse. Nous pensons donc qu'une étape préliminaire à n'importe quelle étude de la valeur déductive d'ALORS serait nécessairement une étape qui permettrait de distinguer la valeur déductive – et donc les occurrences qui correspondent à ladite valeur – des autres

<sup>2</sup> Nous utilisons indistinctement ici « antérieur » au sens d'« antécédent » aussi bien pour une anaphore (antécédent antéposé) que pour une cataphore (antécédent postposé) pour ne pas rentrer dans le détail de la typologie des antécédents.

valeurs possibles. Cette manœuvre s'inscrit également dans la volonté de délimiter précisément l'objet d'étude afin d'assurer (a) la pérennité des analyses ainsi que (b) leur reproductibilité. En effet, une démonstration opérée sur une occurrence d'*alors* dont nous serions le seul à « sentir » la valeur déductive n'aurait pas grand intérêt d'un point de vue scientifique.

### 3. État de la question : diversité des emplois de ALORS

Dans ce qui suit, nous proposons un bref exposé de quelques approches présentées dans la littérature scientifique quant à la délimitation de la valeur déductive de ALORS<sup>3</sup>.

#### 3.1 Jayez (1988)

Cinq emplois sont présentés dans cette étude (Jayez, 1988 : 133-134) :

La plupart des auteurs [...] reconnaissent pour *alors* les mêmes zones d'emploi : un emploi « déductif » (J-1), un emploi temporel (J-2) (J-3), un emploi « exclamatif » (J-4), un emploi « interrogatif » (J-5), un emploi « énonciatif » (J-6) :

(J-1) Je l'aime bien, alors je lui passe tout.

(J-2) Je suis sorti. Alors je l'ai aperçu.

(J-3) C'était en 1922. Elle vivait alors chichement.

(J-4) C'que t'es nul alors !

(J-5) Alors, qu'est-ce qu'on fait ?

(J-6) Alors, je résume ce qu'on a dit la dernière fois.

Jayez propose de faire commuter *alors* et *à ce moment-là* dans les énoncés où *alors* est temporel. Nous verrons au § 3.2 que ce critère ne sera pas retenu, compte tenu de la proximité de fonctionnement de *alors* et de *à ce moment-là* aussi bien dans des énoncés où la valeur est temporelle que dans des énoncés où elle est déductive.

#### 3.2 Franckel (1989)

Franckel (1989 : 361) propose également un critère de commutation pour identifier les emplois temporels de *alors* :

Nous envisagerons maintenant les emplois de *alors* ponctuant récits et chroniques qui lui confèrent une valeur proche de *à cette époque*, *à ce moment-là*, (ou même de *à présent*, *maintenant* dans l'expression *jusqu'alors* qui constitue en fait une variante de ce type d'emploi).

Ce critère est illustré par les exemples suivants :

(F-18) J'habitais alors chez ma grand'mère.

<sup>3</sup> Nous maintiendrons la numérotation des exemples des auteurs, en ajoutant simplement l'initiale de leur nom en tête de la numérotation de l'exemple, pour les distinguer de notre propre numérotation des exemples.

(F-19) C'est alors que je l'ai aperçu.

(F-20) ...Alors quand tu arrives là, tu tournes à droite, tu suis l'avenue, et tu te retrouves sur une grande place ; alors tu prends à gauche.

Nous nous arrêterons en particulier sur la commutation proposée avec *à ce moment-là*. *A ce moment-là* peut en effet commuter avec des occurrences de *alors* lorsque celui-ci n'est pas déductif. C'est le cas, par exemple, dans (F-18), *J'habitais à ce moment-là chez ma grand'mère* et dans des séquences que nous avons déjà rencontrées comme :

(8) C'est arrivé en 1922. Marie vivait alors confortablement. Puis tout changea.

(8a) C'est arrivé en 1922. Marie vivait *à ce moment-là* confortablement. Puis tout changea.

où *à ce moment-là* est tout à fait possible en lieu et place de *alors* sans altération notable<sup>4</sup> du sens. *A ce moment-là* partage une certaine valeur temporelle avec *alors* dans certaines occurrences, comme en (21) ou en (22) :

(21) Il me semble que la IIIe République et l'école de Jules Ferry ont changé beaucoup de choses dans l'approche politique de l'enfant. On commence à le prendre en compte, même s'il y a une arrière-pensée. On s'interroge sur ce qui est bon pour l'enfant ; et pas seulement sur le plan idéologique. C'est à ce moment-là que l'histoire de la considération de l'enfant s'accélère. (<https://www.la-nouvellerepublique.fr/tours/eric-alary-historien-nous-avons-un-devoir-vis-a-vis-des-enfants-ukrainiens>)

(22) « C'est juste du bon sens. Leurs bateaux ne s'approcheront que quand les forces terrestres russes auront pris Mykolaïv (cité verrou à 130 km à l'est) et qu'elles seront aux portes de la ville. Je pense que des combattants sont déjà infiltrés dans Odessa, et qu'ils se montreront eux aussi à ce moment-là », affirme à France 24 l'ingénieur en informatique. (<https://actufirst.com/35616-2>)

où *à ce moment-là*, comme *alors*, reprend anaphoriquement un repère temporel présenté dans un segment antérieur de discours – le repère temporel constitué par la séquence *la IIIe République et l'école de Jules Ferry* en (21) ; le repère temporel constitué par *quand les forces terrestres russes auront pris Mykolaïv et qu'elles seront aux portes de la ville* en (22).

Néanmoins, du fait d'une certaine valeur déductive que *à ce moment-là* semble avoir prise, sa commutation avec *alors* ne nous semble plus pertinente car elle est selon nous incapable d'exclure certains emplois déductifs de *alors* et peut donc à la fois

<sup>4</sup> Cette formulation est avant tout destinée à éviter l'écueil qui consisterait à affirmer qu'une séquence reste inchangée – sur le plan sémantique – lorsque l'on modifie l'un des éléments qui la constituent. Nous dirons, de notre côté, que le sens n'est pas altéré de manière significative (au point, par exemple, de passer de la prédication de A à celle de non-A par la seule substitution d'un élément de l'énoncé).

commuter avec des emplois déductifs et avec des emplois non-déductifs de l'opérateur discursif qui nous intéresse. C'est par exemple le cas en (23) :

(23) « En se contentant de fournir des armes, un soutien logistique, l'Europe donne-t-elle un permis de tuer à Vladimir Poutine ? », a demandé Anne-Elisabeth Lemoine à Gabriel Attal. « Je crois que personne ne veut une extension du conflit, qu'il s'étende à d'autres pays, qu'il entraîne plus de dégâts, plus de morts. Est-ce que ça veut dire qu'on accepte le conflit ? La réponse est non », a alors répondu le porte-parole du gouvernement avant d'être coupé par Patrick Cohen. « Mais ça ne fera jamais reculer Poutine », lui a lancé ce dernier. Une remarque qui a légèrement agacé l'homme politique de 32 ans : « Si on part de ce principe-là, à ce moment-là on ne fait rien ! » (<https://www.telestar.fr/actu-tv/c-a-vous/c-a-vous-violent-desaccord-entre-gabriel-attal-et-patrick-cohen-a-propos-de-la-guerre-en-ukraine-716467>)

où l'occurrence de *à ce moment-là* met en relation les points de vue (A) *on part de ce principe-là* et (B) *on ne fait rien* (correspondant respectivement aux objets discursifs [on-partir-de-ce-principe-là] et [on-ne-faire-rien]) et représente B comme déduit de A comme le ferait *alors* sans altération sensible du sens :

(23a) « En se contentant de fournir des armes, un soutien logistique, l'Europe donne-t-elle un permis de tuer à Vladimir Poutine ? », a demandé Anne-Elisabeth Lemoine à Gabriel Attal. « Je crois que personne ne veut une extension du conflit, qu'il s'étende à d'autres pays, qu'il entraîne plus de dégâts, plus de morts. Est-ce que ça veut dire qu'on accepte le conflit ? La réponse est non », a alors répondu le porte-parole du gouvernement avant d'être coupé par Patrick Cohen. « Mais ça ne fera jamais reculer Poutine », lui a lancé ce dernier. Une remarque qui a légèrement agacé l'homme politique de 32 ans : « Si on part de ce principe-là, *alors* on ne fait rien ! ».

C'est pourquoi nous ne retiendrons pas la commutation de *alors* avec *à ce moment-là* comme critère de délimitation de notre objet d'étude.

### 3.3 Hybertie (1996)

Hybertie distingue une valeur temporelle de *alors* d'une valeur consécutive, illustrées respectivement par les exemples donnés ci-dessous (Hybertie, 1996 : 24 et 29) :

(H-1) J'ai commencé mes études de Lettres en 1968. Il n'y avait alors qu'une seule faculté de Lettres et Sciences humaines à Paris.

(H-10) J'étais pressé, alors j'ai pris le passage interdit.

Dans son premier emploi, que l'on ne « trouve quasiment plus qu'à l'écrit en français contemporain », remarque Hybertie (1996 : 23), *alors* « reprenait l'expression d'une localisation temporelle, et signifiait *à ce moment-là, en ce temps-là, à cette époque-là, à cette heure-là* » (Hybertie, 1996 : 23).

S'il est vrai que ce sont là des unités intéressantes pour des éventuelles commutations, *à ce moment-là* pose selon nous toujours le problème que nous avons fait

remarquer plus haut (§3.2) au sujet de l'approche de Franckel (1989). Pour les autres unités, il nous semble que la commutation est tout à fait pertinente, notamment pour l'exemple (H-1) d'Hybertie :

(1a) J'ai commencé mes études de Lettres en 1968. Il n'y avait alors (*en-ce temps là / à cette époque-là / \*à cette heure-là*) qu'une seule faculté de Lettres et Sciences humaines à Paris.

puisque ce dernier admet bien les commutations avec *en ce temps-là* et avec *à cette époque-là*. Pour reconnaître l'emploi que l'on rencontre en (H-10), que Hybertie appelle « consécutif », il est proposé de faire commuter *alors* et *en conséquence, si bien que, de ce fait*.

(H-10) J'étais pressé, alors (*en conséquence / si bien que / de ce fait*) j'ai pris le passage interdit.

À noter que Hybertie distingue trois sous-emplois dits *consécutifs* correspondant au schéma A *alors* B :

- (i) le cas où *alors* marque « une relation de cause à conséquence entre des faits » (p. 29), illustré ci-dessous par l'exemple (H-9) ;
- (ii) le cas où *alors* marque « une relation de cause à conséquence entre deux énonciations » (p. 30), illustré ci-dessous par l'exemple (H-11) ;
- (iii) le cas où *alors* marque « une relation de cause à conséquence entre des états inférentiels » (p. 32), illustré ci-dessous par l'exemple (H-16) :

(H-9) Il ne lui a pas téléphoné, alors elle est aux quatre cents coups.

(H-11) D : [...] je suis antirationaliste.

B : Alors nous ne serons pas d'accord.

(H-16) Les volets sont fermés, alors ils sont partis.

#### 4. Pérennité et reproductibilité : les tests formels

Après ce bref tour d'horizon des critères de délimitation des valeurs de ALORS dans les études antérieures, nous proposerons désormais d'uniformiser les critères formels afin de créer une étape unitaire de délimitation de l'objet d'étude. Nous présenterons dans un premier temps des tests formels, tels qu'ils sont proposés par Haillet (2007 ; 2017), puis nous les appliquerons à l'opérateur qui nous intéresse.

##### 4.1. L'examen des commutations possibles ou impossibles

Dans les exemples (24) et (25), l'examen des commutations possibles et impossibles permet de mettre au jour la différence sémantique entre les deux occurrences du verbe *vivre*. Alors que *vivre* commutera avec *habiter* en (24), ce ne sera pas le cas en (25) :

(24) Un jour j'ai décidé de quitter la ville pour vivre (*habiter*) à la campagne...

(25) Nous aimerions travailler pour vivre (*\*habiter*) et non vivre (*\*habiter*) pour travailler.

Ces exemples proposés par Haillet (2017 : 97) permettent d’asseoir une observation, une description (quelque chose comme « *vivre* et *habiter* n’ont pas strictement le même sens dans tous les environnements discursifs ») corroborée par un test formel.

#### 4.2. L’examen de la compatibilité d’un énoncé avec certains environnements / enchaînements

Un autre test formel, l’examen de la compatibilité d’un énoncé avec certains environnements / enchaînements, permet également d’asseoir des observations.

(26) J’ai attendu le bus quelques minutes.

(27) J’ai attendu le bus plusieurs minutes.

Dans (26) et (27), exemples proposés par Leeman (2004 : 164-68), c’est l’adjonction de « je n’ai pas vu le temps passer » ou bien de « j’ai trouvé l’attente vraiment longue » qui permet de montrer que *quelques* et *plusieurs* ne servent pas les mêmes conclusions ni les mêmes représentations de l’attente.

Ici encore, c’est un test formel qui permet de confirmer l’observation :

(26) J’ai attendu le bus quelques minutes. Je n’ai pas vu le temps passer. / \* J’ai trouvé l’attente vraiment longue.

(27) J’ai attendu le bus plusieurs minutes. \* Je n’ai pas vu le temps passer. / J’ai trouvé l’attente vraiment longue.

Dans un cas, le temps d’attente est représenté comme négligeable ; dans l’autre, il est représenté comme significatif.

#### 4.3. L’examen des paraphrases admises et exclues

Enfin, l’examen des paraphrases qu’admet ou n’admet pas telle séquence a aussi son utilité. La paraphrase est envisagée comme une reformulation d’un énoncé E d’une manière différente de la formulation originelle.

Appliqué à (28) et à (29), empruntés à Haillet (2010 : 25-28), cet outil permet par exemple ici d’affirmer que les deux occurrences de l’épithète *suspendu* ne partagent pas le même sens. Si celle de (28) admettra bien aisément une paraphrase du type « qui semble accroché en hauteur », il n’en sera pas de même pour (29). Inversement, « à qui on interdit l’exercice de ses fonction » convient comme paraphrase de « suspendu » dans (28) mais non dans (29) :

(28) Un jardin suspendu.

(29) Un agent suspendu.

### 5. Application à nos exemples

Nous proposerons ci-dessous d’uniformiser les critères formels permettant d’identifier les différentes valeurs d’ALORS.

#### 5.1. Sur les schémas retenus : vers un schéma unitaire

Dans l’approche qui est la nôtre, le schéma des énoncés dans lesquels apparaît ALORS peut nous indiquer si l’emploi est déductif ou non.

Nous commencerons par dire que – dans un premier temps – le schéma qui nous intéresse est celui qui correspond, *grosso modo*, à *Si A ALORS B*, illustré par les exemples qui suivent :

- (30) Si la mujer es propietaria de su cuerpo, entonces puede vender partes.  
(<https://noticias.perfil.com/noticias/general/2018-06-14-elisa-carrio-si-la-mujer-es-propietaria-de-su-cuerpo-entonces-puede-vender-partes.phtml>)  
(31) Si c'est vraiment ce que tu penses, alors on n'a plus rien à se dire.

En (30), *entonces* met en relation les deux points de vue (A) *la mujer es propietaria de su cuerpo* et (B) *puede vender partes* (qui constituent respectivement des représentations des objets discursifs [la-mujer-ser-propietaria-de-su-cuerpo] et [(ella)-poder-vender-partes]) et représente B comme déduit de A. Même chose en (31) où les points de vue (A) *c'est vraiment ce que tu penses* et (B) *on n'a plus rien à se dire* (qui constituent respectivement des représentations des objets discursifs [ce-être-vraiment-ce-que-tu-penser] et [on-ne-avoir-plus-rien-à-se-dire]) sont mis en relation par l'emploi de *alors* et où B est représenté comme déduit de A.

Dans notre proposition, le schéma *Si A ALORS B* sera considéré comme mettant nécessairement en scène une déduction. Lorsque le schéma observé ne sera pas du type *Si A ALORS B*, un certain nombre de critères nous permettront de distinguer les emplois déductifs des emplois non-déductifs.

### 5.1.1 Critères syntaxiques

Il existe par ailleurs des environnements discursifs qui excluent immédiatement la possibilité d'attribuer une valeur déductive à un emploi de *ALORS* ; à l'inverse, certains environnements constituent des contextes privilégiés de surgissement des emplois déductifs de *ALORS*.

En effet, *alors* « déductif » ne peut pas apparaître :

- (i) dans un syntagme nominal, entre un nom et son déterminant, comme en (16)<sup>5</sup> ni  
(ii) ni après « ni » dans la locution « ni *alors* ni » (*après, plus tard...*) comme en (9).

(16) Reste qu'il y a deux ans, Philippe Pecout avait été largement battu par l'alors éternel opposant Yves Cazorla, après plusieurs semaines de divisions au sein de sa majorité.

(9) Albertine s'en alla la première, brusquement, sans qu'aucune de ses amies eût pu comprendre, ni alors, ni plus tard, pourquoi elle était rentrée tout à coup à Paris, où ni travaux, ni distractions ne la rappelaient.

<sup>5</sup> Sur cet emploi précis, on fera remarquer que c'est un critère tout à fait nouveau rendu nécessaire par l'apparition d'exemples comme (16) en français.



On observe le même phénomène en espagnol où, comme nous l'avons déjà vu, *entonces* ne pourra pas être déductif lorsqu'il apparaîtra dans un syntagme nominal, dans la structure « DET + *entonces* + N » (32), ni lorsqu'il apparaîtra dans une structure du type « ni *entonces* ni » (*ahora, después...*) :

(32) El entonces vicepresidente Bell se encargó de la Oficina de Derechos Humanos y del Ministerio de Defensa Nacional.

(<https://www.elnuevosiglo.com.co/articulos/03-20-2022-que-han-dejado-los-vicepresidentes-para-que-los-recuerden>)

(33) El 16 de febrero de 2021, Pablo Casado tomó una de las decisiones políticas más importantes de su carrera: abandonar la histórica sede de Génova. La orden solo la conocían unos pocos privilegiados, su círculo de máxima confianza. El anuncio se recibió con sorpresa en el resto del partido, aunque algunos cargos no escondieron su irritación, ni entonces ni ahora.

([https://www.elconfidencial.com/espana/2022-03-18/el-pp-de-feijoo-congela-la-venta-de-genova\\_3392739/](https://www.elconfidencial.com/espana/2022-03-18/el-pp-de-feijoo-congela-la-venta-de-genova_3392739/))

### 5.1.2 Schéma « A ? ALORS B »

Lorsque le schéma est de type « A ? *alors* B », on peut essayer de revenir au premier schéma que nous avons évoqué plus haut au moyen d'une paraphrase. Par exemple, on constate que (12) ci-dessous :

(12) Vous avez un iPhone ? Alors vous êtes probablement riche.

s'accommode fort bien d'une paraphrase reprenant le schéma *Si A ALORS B* sans altération sensible du sens :

(12a) Si vous avez un iPhone, alors vous êtes probablement riche.

En réalité ici, c'est l'interrogative qui se laisse paraphraser par une séquence en *Si A*.

On retrouve un fonctionnement similaire en espagnol, illustré par (34), qui peut tout à fait être inséré dans une structure du type *Si A entonces B*.

(34) ¿Estás harto de rentar? Entonces no te vayas a China. (<https://www.el-financiero.com.mx/bloomberg-businessweek/harto-de-rentar-entonces-no-te-vayas-a-china>)

(34a) Si estás harto de rentar, entonces no te vayas a China.

Encore une fois, on ne note pas d'altération sensible du sens des séquences lors de cette manipulation. Dans ce dernier exemple, les points de vue (A) *Estás harto de rentar* et (B) *no te vayas a China* sont mis en relation par *entonces* et B est représenté comme déduit de A.

### 5.1.3 Schéma « A ALORS B »

Dans des séquences comme (35) et (36) :

(35) Con Jane's Addiction, nos llevó cinco años tener éxito. Los artistas de hoy no están acostumbrados a esperar tanto tiempo. Entonces, quiero reinstalar ese

proceso gradual en el que no hay tanta presión y además pueden hacer las cosas mejor, aprendiendo a fondo cada parte del oficio: componer, grabar, tocar en vivo. (<https://www.lanacion.com.ar/la-nacion-revista/mega-festival-era-un-rock-star-autodestructivo-y-quiso-cambiar-el-mundo-entonces-invento-el-nid17032022>)

(36) Entre collègues, ils avaient créé une cagnotte dédiée spécialement à leurs tentatives. Cela faisait 3 ans qu'ils jouaient ensemble. En 2015, le 28 décembre très précisément, il restait 200€ dans leur cagnotte... alors ils ont tenté leur chance ! Et leur rêve est devenu réalité... (<https://www.fdj.fr/mag/gagnants/article-gagnants-loto-noel>)

on regardera si l'emploi de ALORS dont il est question peut commuter avec DONC dans son environnement sans aboutir à une séquence incongrue. Par exemple, en (35) et en (36), la commutation de *entonces* et de *por (lo) tanto* – de *alors* et de *donc* - est tout à fait possible :

(35a) Con Jane's Addiction, nos llevó cinco años tener éxito. Los artistas de hoy no están acostumbrados a esperar tanto tiempo. Por tanto, quiero reinstalar ese proceso gradual en el que no hay tanta presión y además pueden hacer las cosas mejor, aprendiendo a fondo cada parte del oficio: componer, grabar, tocar en vivo.

(36a) Entre collègues, ils avaient créé une cagnotte dédiée spécialement à leurs tentatives. Cela faisait 3 ans qu'ils jouaient ensemble. En 2015, le 28 décembre très précisément, il restait 200€ dans leur cagnotte... donc ils ont tenté leur chance ! Et leur rêve est devenu réalité...

Comme ALORS, DONC est en mesure de mettre en relation les points de vue : *Los artistas de hoy no están acostumbrados a esperar tanto tiempo* et *quiero reinstalar ese proceso gradual en el que no hay tanta presión y además pueden hacer las cosas mejor, aprendiendo a fondo cada parte del oficio: componer, grabar, tocar en vivo* dans (35) et les points de vue *En 2015, le 28 décembre très précisément, il restait 200€ dans leur cagnotte* et *ils ont tenté leur chance* dans (36). La possibilité de cette commutation nous indique que l'emploi de ALORS dans ces séquences est bien déductif.

Nous poursuivons en appliquant le même critère d'analyse à (14) et à (8) :

(14) Les vacances nous manquent... alors nous jouons à The Island !

(14a) Les vacances nous manquent... donc nous jouons à The Island !

(8) C'est arrivé en 1922. Marie vivait alors confortablement. Puis tout changea.

(8a) C'est arrivé en 1922. Marie vivait ? donc confortablement. Puis tout changea.

Appliqué à (14), le critère permet de mettre en évidence possibilité de faire commuter les deux opérateurs dans ce contexte. D'ailleurs, les deux points de vue mis en relation par *alors*, à savoir *les vacances nous manquent* et *nous jouons à The Island !*

s'insèrent fort bien dans une construction purement déductive telle que *C'est parce que A que B*.

(14b) C'est parce que les vacances nous manquent... que nous jouons à The Island !

On considère donc que l'emploi de *alors* ici est déductif.

Il n'en va pas de même pour (8). Dans cette séquence, *alors* procède à une reprise et rattache l'objet discursif [marie-vivre-confortablement] au repère temporel explicite *en 1922*. La commutation de *alors* et *donc* dans ce contexte entraînerait une altération significative du sens de l'énoncé – voire aboutirait à une séquence incongrue. On remarque également l'impossibilité d'insérer l'énoncé (8) dans une structure du type *C'est parce que A que B* :

(8b) ?C'est parce que c'est arrivé en 1922 que Marie vivait confortablement.

On considère donc, selon la méthode proposée ici, que dans (8), *alors* n'est pas déductif.

### Conclusion

Dans le cadre de nos travaux sur la manière dont ALORS et DONC représentent chacun la déduction, nous avons cherché à modéliser une étape préalable rendue nécessaire par l'hétérogénéité des opérations qu'ALORS instruit en discours. Nous avons posé que l'une des caractéristiques fondamentales de ALORS – et de DONC – est qu'il met en relation deux points de vue lors de sa mise en discours. A ce stade, nous disposons de quelques critères formels pour distinguer les valeurs de ALORS en discours. Après un bref aperçu des critères proposés par quelques auteurs qui ont travaillé sur ALORS, nous avons essayé de proposer une uniformisation de l'ensemble des critères afin d'en faire une étape à part entière de nos analyses. Enfin, nous n'oublions pas que ces critères peuvent être amenés à évoluer dans de futures études sur ALORS, notamment au regard du surgissement d'emplois tels que les structures « DET + *alors* + N » en français ainsi que l'évolution du sens de certaines unités qui auraient pu servir lors des tests de commutation avec ALORS (p. ex. *à ce moment-là*).

### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ANSCOMBRE, Jean-Claude (2004) : « Quelques remarques sur l'existence et le fonctionnement d'un *si* concessif en français contemporain » *in*, María Luisa Donaire (éd.), *Dynamiques concessives*. Madrid, Arrecife, 41-74.
- ANSCOMBRE, Jean-Claude, María Luisa DONAIRE & Pierre Patrick HAILLET (2013) : *Opérateurs discursifs du français*. Bruxelles, Peter Lang.
- DUCROT, Oswald (1984) : *Le dire et le dit*. Paris, Minuit.

- FRANCKEL, Jean-Jacques (1989) : *Études de quelques marqueurs aspectuels du français*. Genève, Droz.
- GERECHT, Marie-Jeanne (1987) : « Alors : opérateur temporel, connecteur argumentatif et marqueur de discours ». *Cahiers de linguistique française*, 18, 69-79.
- HAILLET, Pierre Patrick (2004) : « Cadres hypothétiques au conditionnel et stratégies concessives » in María Luisa Donaire (éd.), *Dynamiques concessives*. Madrid, Arrecife, 95-116.
- HAILLET, Pierre Patrick (2007) : *Pour une linguistique des représentations discursives*. Bruxelles, DeBoeck-Duculot.
- HAILLET, Pierre Patrick (2010) : « Rasoirs injectables et tissus déchirables : adjectifs finissant par -ble et théorie des stéréotypes » in, Camino Álvarez Castro, Flor María Bango de la Campa & María Luisa Donaire Fernández, *Liens linguistiques : Études sur la combinatoire et la hiérarchie des composants*. Berne, Peter Lang, 25-42.
- HAILLET, Pierre Patrick (2017) : « Nature et fonction(s) des représentations discursives : de quelques outils d'investigation » in RADUT-GAGHI, Luciana, OPREA, Denisa-Adriana et BOURSIER, Axel (éd.), *L'Europe dans les médias en ligne*. Paris, L'Harmattan, 97-114.
- HYBERTIE, Charlotte (1996) : *La conséquence en français*. Paris, OPHRYS.
- JAYEZ, Jacques (1988) : « Alors : description et paramètres ». *Cahiers de linguistique française*, 9, 133-175.
- LEEMAN, Danielle (2004) : *Les déterminants du nom en français : syntaxe et sémantique*. Paris, Presses Universitaires de France.
- MOSEGAARD HANSEN, Maj-Britt (1997) : « Alors and donc in spoken french : A reanalysis ». *Journal of Pragmatics*, 28, 153-187.
- PRIETO, Luis Jorge (1966) : *Messages et signaux*, Paris, PUF.
- SANTOS Liliana (2010) : « Temporalidade e causalidade em português e em francês : então, logo, alors e donc ». *Estudos Linguísticos*, 39, 142-156.

*Autour de l'énonciation : réflexions sur les marqueurs discursifs en synchronie et en diachronie*  
Camino Álvarez-Castro, Emma Álvarez-Prendes & Jesús Vázquez Molina (eds.)

***En même temps :***  
**comment tenter de concilier l'inconciliable**

**Silvia PALMA**

*Université de Reims-Champagne Ardenne*

*CIRLEP EA 4299*

[silvia.palma@univ-reims.fr](mailto:silvia.palma@univ-reims.fr)

<https://orcid.org/0000-0002-0991-4525>

**Resumen**

En la primera parte de este artículo estudiamos los principales valores de la locución adverbial *en même temps*, a saber el de locución temporal de simultaneidad y el de marcador discursivo, bastante más complejo, siguiendo la caracterización propuesta por Vaguer (2017) y por Drouet y Richard (2017). Luego, consideramos, como aspecto central de nuestro estudio, el uso específico que el presidente francés Emmanuel Macron hace de *en même temps*, locución que ha llegado a convertirse en un rasgo característico de su discurso.

**Palabras clave :** Marcadores de discurso, locución adverbial, discurso político, enunciación.

**Résumé**

Dans la première partie de cet article, nous nous intéressons aux deux principales valeurs de la locution adverbiale *en même temps*, à savoir celle de locution temporelle indiquant la simultanéité et celle, plus complexe, de marqueur discursif, suivant la caractérisation de Vaguer (2017) et de Drouet et Richard (2017). Ensuite, comme point central de notre étude, nous analysons l'utilisation spécifique que fait de cette locution le président français Emmanuel Macron, pour qui *en même temps* est devenu un trait discursif distinctif.

**Mots-clés :** Marqueurs discursifs, locution adverbiale, discours politique, énonciation.

**Abstract**

In the first part of this article, the different roles of the adverbial locution *en même temps* are considered : namely that of the temporal indication of simultaneity, and that, more complex, of discursive marker, according to Vaguer (2017) and Drouet and Richard (2017). Next, a focus is proposed on the specific use made of this locution by French President, Emmanuel Macron, for whom *en même temps* has become a distinctive discursive trait.

---

\* Artículo recibido el 4/06/2022, aceptado el 24/01/2023.

**Keywords** : Adverbial locution, discursive marker, political speech, énonciation.

« Emmanuel Macron : Candidat et *en même temps* président »  
*Libération*, 4/03/2022

## 1. Introduction

La locution adverbiale *en même temps* fait partie des tournures caractéristiques du discours du président français Emmanuel Macron depuis quelques années déjà. Cette locution lui est clairement associée, comme en témoignent les nombreux articles – allant de la linguistique à la philosophie en passant par la psychologie – consacrés aux raisons possibles de ce choix. C’est pourquoi le corpus utilisé dans cet article comprend exclusivement des occurrences provenant d’interventions du président français (discours de campagne, conférences de presse, interventions à l’international), allant du programme de la campagne présidentielle 2017 jusqu’à ses interventions publiques de l’été 2021.

Déjà lors de la campagne présidentielle de 2017, le candidat Macron se réclamait « en même temps de droite et de gauche », dans une première tentative de concilier des réalités s’excluant mutuellement<sup>1</sup>. Si les études quantitatives signalent une plus forte présence de *en même temps* dans les discours de la campagne 2017 que pendant le quinquennat, la locution a continué d’être un signe fréquemment présent dans le discours d’Emmanuel Macron. La stratégie de « non-campagne », décidée en raison de la crise politique internationale de mars 2022<sup>2</sup>, ne permet pas d’analyser convenablement les choix discursifs du président-candidat, mais on peut d’ores et déjà signaler que sa locution fétiche n’apparaît pas dans la lettre de déclaration de candidature adressée aux Français début mars.

## 2. Valeurs de *en même temps*

Pour les principaux dictionnaires, il s’agit d’une locution adverbiale indiquant la simultanéité. En effet, *Le Larousse*, *Le Littré*, *Le Robert* (les trois dans leur version digitale<sup>3</sup>) ainsi que le site du Centre national de ressources textuelles et lexicales ([www.cnrtl.fr](http://www.cnrtl.fr)) indiquent comme sens de la locution l’idée de simultanéité : *au même moment que / simultanément*.

<sup>1</sup> Sa formulation de l’époque faisait par ailleurs écho au « ni gauche ni droite » du Rassemblement National. C’est justement la candidate de ce parti d’extrême droite, Marine Le Pen, qui a affronté Emmanuel Macron au second tour en 2017.

<sup>2</sup> À la suite de l’invasion de l’Ukraine par l’armée russe.

<sup>3</sup> [www.larousse.fr](http://www.larousse.fr), [www.littre.org](http://www.littre.org) et [www.dictionnaire.lerobert.com](http://www.dictionnaire.lerobert.com).

*Le Robert* indique également le sens de « à la fois, aussi bien », et le *Larousse*, celui de « à la fois ». *Le Littré*, pour sa part, mentionne « ensemble », sans plus de précision.

Les linguistes ayant étudié *en même temps*, notamment Rebotier (2014), Drouet et Richard (2017) et Vaguer (2017), distinguent clairement deux valeurs / fonctions de *en même temps* : d'une part, celle de marqueur grammatical (locution adverbiale indiquant la simultanéité, c'est-à-dire la valeur identifiée dans les dictionnaires) et d'autre part, celle de marqueur discursif, cette deuxième correspondant notamment à la langue orale. Dans les termes de Vaguer (2017 : 176) :

*En même temps* en tant que « marqueur grammatical » est un constituant « intégré à la phrase », « intraphrastique », « intraprédicatif », « endophrastique » (Molinié 1984, Guimier 1996). Il est identifié comme un « ajout », principalement du SV (*Marceline et moi faisons un bond en même temps ; La vie est en même temps agréable et amère*) et dénote une concomitance temporelle ou qualificative. Il s'agit de l'emploi le plus représenté dans le corpus (66,30%).

Et un peu plus loin :

La concomitance temporelle (coïncidence temporelle) se caractérise par le fait que *en même temps* a une incidence sur le verbe et en indique une propriété (il apporte une information sur le déroulement du procès) :

- soit deux personnes font la même action en même temps : *Marceline et moi faisons un bond en même temps* [...].
- soit deux procès prennent place dans le même laps de temps et caractérisent le même sujet (coréférence)<sup>4</sup> : *Il mange et il travaille en même temps* [...]

Dans cet emploi, *en même temps* est plus ou moins synonyme de *simultanément* (Vaguer, 2017 : 177-178).

Pour ce qui est de la valeur de marqueur discursif, Vaguer (2017 : 179) indique :

*En même temps* en tant que « marqueur discursif » est un constituant « non intégré » à la phrase, « extraphrastique », « extraprédicatif », « exophrastique ». Il est alors identifié comme un « incident » (*En même temps, pourquoi serais-je désagréable ? Quelque*

<sup>4</sup> Drouet et Richard (2017 : 162) parlent dans ce cas d'« étrange coïncidence », au sens où *en même temps* permet de signaler la non conventionnalité d'une situation, par exemple un magasin d'antiquités qui est aussi un restaurant, une personne qui est à la fois manager et traductrice. Rebotier (2014 : 308), quant à elle, précise que : « La simultanéité exacte, l'absence d'instant de A sans B, est interprétée au niveau logique comme une relation de causalité ou de condition (B est une condition suffisante pour A). La simultanéité approximative, au contraire, inclut la possibilité de B hors de A, et l'absence de lien logique entre A et B est facilement interprété comme une opposition ».



*chose m'inquiète, en même temps*) et dénote une concomitance énonciative. Il s'agit de l'emploi le moins représenté dans le corpus (33,70%), mais le plus représenté dans les corpus oraux.

Et un peu plus loin (2017 : 181) :

La lecture attentive du corpus nous fait dire que, dans cet emploi d'incident, *en même temps* dénote une concomitance énonciative dans la mesure où il permet de relier le contenu d'une proposition à une information extérieure qui peut être identifiée par l'environnement discursif (contexte et situation d'énonciation : échanges conversationnels, discours direct...) ou la façon dont le locuteur construit son discours (son positionnement par rapport à son propre discours).

Toutefois, *en même temps* ne doit pas être perçu comme un simple connecteur. S'il n'existe pas de dépendance fonctionnelle entre les éléments reliés par *en même temps* l'ordre des items en sa présence n'est pas anodin : il importe dans l'interprétation de la portée de la première proposition, d'une part, et il invite à réviser son jugement, sa conclusion, d'autre part.[...] Autrement dit, cette concomitance énonciative introduit à la fois une « rupture énonciative » et une « nuance argumentative » que l'on pourrait rapprocher d'autres marqueurs conjonctifs comme *en attendant, quoi qu'il en soit, n'empêche, cela dit, d'ailleurs, au reste, au final...*

### 3. Étude de cas

L'analyse du corpus permet d'illustrer, tout au long de la période considérée, la présence et la distribution des deux valeurs de *en même temps* identifiées dans les études citées - celle de simultanéité et celle de marqueur discursif - dans le discours du président Macron<sup>5</sup>.

#### 3.1 Valeur de simultanéité

Dans ces cas, *en même temps* pourrait être remplacé par *au même moment* ou *et aussi* (dans tous les exemples, c'est nous qui mettons en valeur à l'aide des italiques) :

(1) Des entreprises, parfois des secteurs entiers, sont détruits de manière toujours plus rapide : cela ne doit pas être synonyme de condamnation de ceux qui y sont employés, ni au chômage, ni à la précarité. Car *en même temps*, des professions, des opportunités et des emplois nouveaux s'ouvrent sans cesse [...] (Macron, 2016 : 130).

(2) Je ne suis pas exhaustif sur l'ensemble des régulateurs mais, sur les régulateurs sectoriels comme les grands acteurs nationaux, on a créé un écosystème

<sup>5</sup> Tous les discours cités du président Macron correspondent à la version officielle des textes figurant sur le site [www.elysee.fr](http://www.elysee.fr).

de régulation nationale beaucoup plus fort *en même temps* qu'on a su avancer sur un écosystème européen avec, par exemple, la réglementation européenne qu'on a su bâtir sur les données [...] (Macron, Discours aux acteurs de la French Tech, 14/09/2020).

À l'intérieur de ce groupe d'exemples que l'on pourrait appeler à valeur cumulative, on note qu'il s'agit parfois d'une série d'éléments positifs. Ainsi, il serait possible de gloser à l'aide de *et en plus*, voire par *non seulement ... mais aussi...* :

(3) Pour moi, ce triptyque [éducation, santé, climat] est un triptyque qui quand on parle à l'intelligence des gens et donc de celle de ceux dont vous avez besoin – financeurs, acteurs, talents dans tous les secteurs – est un élément énorme d'attractivité, *et en même temps* quelque chose qui nous rendra plus forts parce que cela repose sur nos bases historiques (Macron, Discours aux acteurs de la French Tech, 14/09/2020).

(4) Avoir une liberté réelle par rapport à ce système [celui des partis politiques] *et, en même temps*, connaître l'intimité de la fabrique de la loi et de la décision publique, tout cela, j'en suis persuadé, est une force. C'est en tout cas celle qui m'aide dans le combat que j'ai lancé (Macron, 2016 : 38).

Dans d'autres cas, au contraire, *en même temps* signale un cumul d'éléments négatifs. La paraphrase à l'aide de *et en plus* reste possible, mais au lieu de *non seulement ... mais aussi...* il faudrait utiliser *qui pis est* :

(5) La France aujourd'hui est sortie du chemin du progrès. Le doute s'est installé. Depuis 40 ans, nous n'avons pas réussi à régler le problème du chômage de masse, la déprise des territoires, la langueur de l'Europe, les divisions internes. La France est bloquée par les corporatismes. Dans le fond elle n'est plus à la hauteur de sa promesse [...] *En même temps*, nous sommes entrés dans une ère nouvelle : la mondialisation, le numérique, le changement climatique, les inégalités croissantes, les conflits géopolitiques, le terrorisme, la crise démocratique des sociétés occidentales, le doute qui s'installe au cœur de nos sociétés. [...] (Macron, Déclaration de candidature à l'élection présidentielle de 2017, Bobigny, 16/11/2016).

(6) Ces travailleurs sont souvent les plus exposés aux risques, aux retournements d'activité. Ils sont, *en même temps*, les moins protégés par notre système. C'est un paradoxe cruel que nous devons absolument dénoncer (Macron, 2016 : 132).

Dans d'autres cas encore, *en même temps* introduit une nuance par rapport au premier élément cité, jouant ainsi un rôle d'atténuation. Le sens correspond à : *ça semble être comme ça, mais en réalité ce n'est pas le cas, ou pas tellement* :

(7) Ces ennemis de la République prétendent l'enfermer dans une définition arbitraire et statique de ce qu'elle est et de ce qu'elle devrait être. Il y a les islamistes [...] Il y a le Front National [...]. Il y a ceux qui se rallient à l'extrême droite en adoptant ses thèses. Il y a les cyniques qui fuient la France ou

la méprisent. C'est beaucoup de monde et, *en même temps*, pas assez pour nous retenir (Macron, 2016 : 54).

### 3.2 Valeur de marqueur discursif

Avant d'illustrer la valeur de concomitance énonciative décrite par Vaguer (2017 :181), nous attirons l'attention sur l'apparition occasionnelle d'une troisième valeur de *en même temps* dans notre corpus, qui correspondrait à l'idée de « en contrepartie », « c'est donnant-donnant ». C'est notamment le cas dans les interventions du président à Marseille en septembre 2021, où après avoir évoqué les difficultés et les dysfonctionnements des services municipaux, Emmanuel Macron promet des investissements de l'État pour la ville. Ceux-ci sont conditionnés à la mise en place de certaines réformes par le maire de Marseille :

(8) Pardon d'être très franc. Comme je suis très ambitieux avec vous, je vous le dis et donc *en même temps qu'on investit*, Monsieur le maire, *moi j'attends de vous que vous réformiez*, je sais que vous en avez l'envie. Et on aura aussi cette exigence dans le suivi, parce qu'on ne va pas se substituer à un système qui n'arrive plus à se financer [...] (Macron, Discours à Marseille, « Marseille en grand », 02/09/2021).

Ce même type de stratégie apparaît lors d'une intervention d'Emmanuel Macron consacrée à la lutte contre les séparatismes :

(9) Ce que je vous décris là, ça n'est pas l'État qui le fera, en vertu même du principe de séparation, ce sera au Conseil français du culte musulman. Mais je lui fais confiance et *c'est une responsabilité immense que nous lui confions. Mais en même temps*, je leur ai dit avec le ministre il y a deux jours, *c'est une pression immense que nous allons exercer sur eux*, parce que nous n'avons pas le droit d'échouer. Je pense que c'est aujourd'hui ce dont nous avons besoin (Macron, Discours sur le thème de la lutte contre les séparatismes, 02/10/2020).

Poursuivons maintenant la réflexion sur les éléments combinés à l'aide de *en même temps* en nous intéressant aux nuances idéologiques que Macron lui-même attribue à cette locution :

(10) Vous avez dû le noter, j'ai dit « *en même temps* ». Il paraît, mes amis, que c'est un tic de langage. Mais c'est un tic de langage qui voudrait dire que je ne suis pas clair, que je ne sais pas trancher, que je serais flou, parce que vous savez, il y en a qui aiment les cases, les idées bien rangées. Eh bien, je veux vous affirmer ce soir : je continuerai d'utiliser « *en même temps* » dans mes phrases mais aussi dans ma pensée. Parce que « *en même temps* », ça signifie simplement que l'on prend en compte des impératifs qui paraissent opposés mais dont la conciliation est indispensable au bon fonctionnement de la société (Macron, Meeting de Bercy, 17/04/2017).

Compte tenu de la formation initiale du président et de son goût pour la philosophie<sup>6</sup>, on pouvait s'attendre à ce que *en même temps* corresponde – au moins partiellement – à un fonctionnement dialectique de type hégélien, c'est-à-dire mettant en œuvre un mouvement de type thèse/ antithèse/ synthèse, avec une synthèse permettant de dépasser la contradiction apparente entre les deux premiers éléments. C'est clairement la volonté d'Emmanuel Macron, comme indiqué dans la citation du meeting de Bercy, mais malheureusement, la réalité discursive s'avère ensuite bien moins ambitieuse. En effet, la résolution de la contradiction n'en est pas toujours une, comme nous le montrerons dans les exemples qui suivent.

Dans certains cas, E. Macron mentionne effectivement le choix politique lui permettant de dépasser l'opposition de départ entre les éléments cités :

(11) Parce que la France est une et indivisible et *en même temps* qu'elle est formidablement diverse, *nous devons passer* d'une logique d'uniformité et d'homogénéité à une *logique différenciée et volontariste. C'est la clé pour tenir le pays ensemble* (Macron, 2016 : 164)

(12) Israël reste, quant à lui, un allié diplomatique et économique. Il est une démocratie et nous devons veiller à sa protection. Mais, *en même temps*, nous savons qu'une paix durable passe par la reconnaissance d'un État palestinien. La politique de colonisation est donc une faute. *Nous devons revenir à l'esprit des accords d'Oslo [...]* La France aurait dû se présenter en défenseur du respect de toutes les religions et en appeler à la coexistence pacifique entre celles-ci. Ce qui se passe sur place, à Jérusalem aujourd'hui, est en réalité l'inverse. *Il faut donc sortir par le haut du débat historique sur les lieux saints dans lequel les intransigeants de tous bords voudraient, ensemble, nous enfermer* (Macron, 2016 : 200-201).

Il est intéressant de souligner que ces exemples sont extraits du livre *Révolution*, dans lequel Emmanuel Macron développe le programme de la campagne présidentielle 2017. À l'époque, tout restait encore possible<sup>7</sup>.

En ce qui concerne son propre positionnement idéologique, toujours en 2017, le jeu avec *en même temps* est parfois relativement complexe : dans la citation ci-dessous, le candidat oppose son point de vue sur d'autres candidats (Fillon et Le Pen) à la vision que d'autres ont de lui-même et qu'il réfute : celle d'un mondialiste multiculturaliste déraciné. En dépassant cette opposition, Macron (2017 : 3) se place explicitement au-dessus de ses rivaux :

<sup>6</sup> « Je suis vraiment entré dans la philosophie par Kant, le premier philosophe qui m'ait marqué, avec Aristote. Ce n'est pas très original ! (...) J'ai passé beaucoup de temps à lire Kant, Aristote, Descartes. Ce refuge intellectuel, cette possibilité de se représenter le monde, de lui donner un sens à travers un prisme différent, ont été importants. J'ai ensuite découvert Hegel, sur lequel j'ai fait mon DEA (Macron, 2015, page unique).

<sup>7</sup> À titre d'exemple, cette citation : « Comme De Gaulle, je choisis le meilleur de la gauche, le meilleur de la droite et même le meilleur du centre » (Macron, Meeting de Bercy, 17/04/2017).

(13) Je ne suis pas un mondialiste multiculturaliste déraciné. Le Pen et Fillon réduisent la France à une identité rabougrie. Ma relation à la patrie et à la culture est ouverte ; elle ne se situe pas dans le rejet de l'autre. *Je me construis dans le rapport à notre langue, notre héritage et la fierté que nous en avons ; et en même temps, dans l'aspiration constante à l'universel et l'insoumission. Ce sont des nationalistes ; nous sommes des patriotes.*

Plus tard, en tant que président, Emmanuel Macron doit faire face à de nombreuses difficultés, qu'elles soient d'ordre économique, social, politique ou sanitaire. L'heure n'est donc plus à tenter de ménager la chèvre et le chou en promettant de dépasser les oppositions, mais à prendre des décisions claires, à trancher. Ceci se traduit linguistiquement par des enchaînements à l'aide de *en même temps* où la tentative de dépassement des oppositions s'avère parfois peu convaincante, voire totalement artificielle :

(14) Journaliste : Est-ce que le combat pour l'universalisme que vous évoquiez n'est pas perdu d'avance car il s'agit d'un concept aux contours abstraits ? La force du communautarisme n'est-elle pas dans sa dimension concrète, palpable ?

E. M. : Vous avez raison, mais je pense qu'il n'y a pas de fatalité. Comme président de la République je ne reconnais qu'une communauté qui est la communauté nationale. Mais je ne dénie pas aux autres communautés le droit d'exister.

*C'est la vie de chacun ! Qui ne se réunit pas en fonction de son appartenance géographique, culturelle, familiale ?*

*En même temps, c'est la beauté de notre République. Il faut de la transcendance [...] (Macron, 2020 : 25).*

(15) D'abord, c'est la place du sport à l'école. [...] C'est vrai que le modèle français était un modèle où c'étaient plutôt les associations, les clubs et puis les fédérations, là où d'autres pays avaient mis beaucoup plus de sport dans l'école et l'université. On le sait bien en tirant les choses. *Je crois aussi au « en même temps » en la matière* et donc ce qui a été fait de manière extraordinaire dans plusieurs écoles, ce que nous avons consolidé ces dernières années. Il faut aller beaucoup plus loin : mettre plus de sport à l'école, dans l'entreprise, plus de sport dans les parcours de soins et la lutte contre la dépendance parce que le sport est une formidable politique de prévention. C'est une politique éducative. *C'est pour cela que nous avons décidé de remettre le sport au sein de l'Éducation nationale et de la jeunesse et des sports* (Macron, Discours d'accueil à l'Élysée des médaillés olympiques et paralympiques, 13/09/2021).

On constate que le président Macron renonce progressivement à tenter de dépasser l'opposition pour aboutir à une éventuelle synthèse, se bornant à indiquer que la réalité est complexe, paradoxale, multifacétiquée. Ce choix est particulièrement visible

dans l'interview fleuve accordée à *L'Express* en décembre 2020<sup>8</sup>, où l'on note que sa locution fétiche *en même temps* apparaît dans la toute première réponse, mais qu'elle disparaît par la suite, au profit d'autres marqueurs ou tournures indiquant la concession, la contradiction ou la rectification, tels que *mais* (à trois reprises), *à la fois, non plus*, ou bien de syntagmes mettant en jeu la notion de conflit ou d'opposition, tels que *entre-deux permanent, belle névrose, doute existentiel* :

(16) Journaliste : Vous êtes président de la République depuis trois ans et demi, qu'avez-vous appris des Français ?

Emmanuel Macron : Ces trois dernières années ont conforté ma conviction : nous sommes un peuple de paradoxes. Cela avait été très mal compris quand j'avais dit que nous étions un peuple de Gaulois réfractaires, mais je m'incluais dans les Gaulois réfractaires ! Nous sommes un pays qui peut produire la crise des gilets jaunes, être extrêmement dur, vocal *et, en même temps*, nous sommes l'un des pays d'Europe où le confinement a été le plus respecté.

Journaliste : Avec un rapport à l'Etat et à la responsabilité très singulier, on l'a vu pendant les crises récentes.

Emmanuel Macron : Le traumatisme, c'est effectivement le rapport à l'Etat. La France naît de la langue et de l'Etat, les deux piliers de notre Nation. L'Etat est ainsi perçu comme un socle d'unité qu'on aime *mais* il est *aussi* vécu comme une contrainte, toujours. Nous sommes dans cet *entre-deux permanent, c'est notre belle névrose*. [...]

Journaliste : Les crises successives ont-elles modifié votre perception des Français ?

Emmanuel Macron : [...] *Ce doute existentiel* en nous, nous avons tenté de le dépasser par le rêve européen et ce fut la grande intuition de François Mitterrand. *Mais* le référendum de 2005 et les divisions lors de la crise de 2007 sont passés par là et chacun s'interroge [...] C'est cela que nous devons accompagner. Cela, le chemin que nous devons tracer. Y compris en nous battant pour l'Europe qui est *à la fois* un idéal et un formidable outil de reprise de contrôle de notre destin économique, technologique, militaire, culturel. *Non plus* une Europe-marché *mais* une Europe géopolitique, une Europe de projet. Au fond, retrouver la force et le sens d'une souveraineté qui ne soit *ni repli ni* conflictualité *mais* qui puisse s'appuyer sur une autonomie stratégique européenne indispensable aux côtés des Etats-Unis et de la Chine, et pour nouer un nouveau partenariat avec l'Afrique (Macron, 2020 : 28).

#### 4. Un changement de catégorie grammaticale ?

Tout au long du quinquennat, l'usage fréquent de cette locution de la part du président Macron a favorisé le glissement de *en même temps* vers une sorte de dénomination. En effet, que ce soit le président ou d'autres locuteurs reprenant en écho son

<sup>8</sup> L'interview a été réalisée le 17/12/2020 et publiée le 23/12/2020.

mode d'utilisation font souvent précéder la locution de l'article défini ou d'un déterminant démonstratif, créant l'impression d'un changement de catégorie grammaticale :

(17) Et cette histoire unique, elle est le croisement d'une culture profonde, d'une identité, d'une civilisation, du fait qu'ici, un peuple avec sa culture, un peuple premier s'est déployé et que la République est venue. Oui, il y a eu des heures sombres, des morsures de l'histoire. Mais ici aussi, cher président, comme on dit parfois, il y a un « *En même temps* ». Vous êtes *en même temps* profondément polynésiens et profondément patriotes, profondément polynésiens et profondément Républicains. [...] Et *cet « en même temps »* dont je parle, c'est cet alliage unique ou dans la même cérémonie, avec la même émotion et la même intensité, nos enfants, nos femmes et nos hommes ont entonné La Marseillaise, puis le haka, la Marseillaise, puis les chants et les danses venant du fond des âges. C'est une chance inouïe pour nous. C'est une force de la France (Macron, Discours à Papeete, Tahiti, 28/07/2021).

Observons maintenant quelques exemples similaires d'utilisation, cette fois « en écho » par rapport au président Macron :

(18) [...] Les récentes violences à Dijon impliquant des membres de la communauté tchétchène laissent sans voix ceux qui, dans l'entourage du président, le pressent de renforcer les ministères régaliens, à commencer par Beauvau. Car, après avoir « libéré » les Français, le quinquennat doit les « protéger », selon la sémantique élyséenne. Et, pour cela, il faut des hommes, mais surtout une ligne qui ne soit plus *le « en même temps »* (VVAA, 2020 : 25).

(19) [...] « *Le « en même temps »*, fanfaronne-t-il en petit comité, ce sont des réformes que la droite n'a jamais osé faire et des investissements que la gauche n'a jamais osé faire. La gauche a diminué chaque année le tarif hospitalier, la droite n'a pas réformé la SNCF ou le marché du travail. » (propos de Macron cités dans Dupont et Mandonnet, 2020 : 21).

On note la distance énonciative – même souvent, une forte dose d'ironie – de la part du locuteur, qu'il s'agisse de journalistes, d'historiens ou de philosophes. Certains reconnaissent, malgré tout, la difficulté de concilier, voire dépasser, des oppositions bien ancrées dans la société.

### 5. Quelques remarques sur l'ambiguïté sémantique propre au discours politique

Roland Gori, psychanalyste qui s'est penché sur les raisons possibles du choix de *en même temps* par Emmanuel Macron, rappelle que cette locution a une signification fondamentalement argumentative, d'où l'intérêt d'un tel élément dans le cadre du discours politique. Il est intéressant de noter que, contrairement aux études citées précédemment, cet auteur ne place la valeur temporelle de simultanéité de la locution qu'à la fin de son explication (Gori, 2018) :

[...] *Mais, il convient de le reconnaître : cette ambiguïté sémantique fondamentale de l'expression « en même temps » est une*



*réussite conceptuelle qui révèle l'ambivalence propre au champ de la pensée politique.* Le méconnaître risquerait de se priver des moyens de séduction qu'elle contient, au moment où les partis politiques et les entités traditionnelles traversent une crise, crise préalable à leur métamorphose ou à leur effondrement. Cette ambiguïté révèle la duplicité des significations que contient le langage humain, duplicité et équivocité souvent méconnues par les courants scientifiques.

*« En même temps » a une autre signification, non plus située dans le champ de l'argumentation mais dans celui de la temporalité [...].*

Rappelons également qu'auparavant, d'autres hommes politiques avaient fait une utilisation plutôt personnelle d'un élément linguistique courant. À titre d'exemple, citons l'ancien président Jacques Chirac et son choix de l'adverbe *naturellement*<sup>9</sup>. Par ce biais, Chirac affirmait ou niait des contenus / des relations dont le caractère naturel n'engageait que lui-même. Un exemple célèbre date de 1995, lorsqu'il a affirmé face à A. Sinclair, à propos des essais nucléaires : « Nos essais n'ont jamais, *naturellement*, fait de mal au moindre poisson ».

Ou, dans d'autres domaines, lors du point de presse sur les principaux points de la réunion du G7 à Okinawa, le 21/07/2000<sup>10</sup> :

(20) S'agissant, d'abord, de la situation économique, je ne peux pas m'empêcher de me souvenir de la réunion *d'il y a deux ans*, où les mines étaient assez grises et, comme l'a souligné aussi d'ailleurs le Premier ministre britannique, M. BLAIR, où *le pessimisme était ambiant*.

*Aujourd'hui, naturellement, les choses sont différentes.* La croissance, dans nos régions, est retrouvée. Elle est forte et, si on excepte les inquiétudes que l'on peut avoir, ici ou là, en ce qui concerne un éventuel retour de l'inflation, auquel pour ma part je ne crois pas, mais qui peut toujours être craint, notamment, en raison de l'évolution du prix du pétrole, *tous les autres indicateurs nous conduisent à la satisfaction. Ce qui, naturellement, a créé un climat particulier pour évoquer le problème de la dette des pays les plus pauvres [...].*

## 6. Conclusion

Le corpus analysé montre à quel point la locution *en même temps*, en raison de sa fréquence d'apparition, est devenue une sorte de signature discursive du président Macron pendant son premier quinquennat (2017-2022). Qui plus est, la locution apparaît à plusieurs reprises précédée d'un déterminant, ce qui suggère le glissement vers une dénomination.

Parmi les exemples étudiés, on trouve aussi bien des cas correspondant à la valeur adverbiale de simultanéité qu'à celle, plus complexe, de marqueur discursif. Au

<sup>9</sup> Pour plus de détails sur l'analyse de ce choix, cf. Gaboulaud et Lechevallier (2017).

<sup>10</sup> Le texte complet de cette conférence de presse peut être consulté sur [www.elysee.fr](http://www.elysee.fr).

sein de ce deuxième sous-groupe, on note une évolution significative de la stratégie discursive du président : dans les premières étapes, il s'efforce de dépasser l'opposition entre les éléments qu'il mentionne en proposant une synthèse, au sens hégélien. Plus tard, cet effort s'estompe progressivement, laissant place à un discours dans lequel le locuteur se borne à constater les oppositions en jeu, la complexité des situations.

Une étude des discours à partir de 2022 (correspondant donc au deuxième mandat du président Macron) permettrait de vérifier l'évolution de son utilisation de *en même temps*, aussi bien en termes de fréquence que par rapport à l'apparition éventuelle de nouvelles valeurs. Il est possible également que le président français choisisse un autre élément discursif comme marque de style.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- DROUET, Griselda & Élisabeth RICHARD (2017) : « *En même temps* : un marqueur double ? De la simultanéité temporelle à la contradiction énonciative », in G. Dostie (dir.), *Lexique, grammaire, discours : Les marqueurs discursifs*. Paris, Honoré Champion, 159-172.
- DUPONT Laureline & Eric MANDONNET (2020) : « Comment l'histoire transforme Macron ». *L'Express*, 3621, 20-23.
- GABOULAUD, Adrien & Anne-Sophie LECHEVALLIER (2017) : « Sept mois de présidence Macron mot à mot ». *Paris Match*, 3581.
- GORI, Roland (2018) : « De quoi l'expression *en même temps* est-elle le symptôme ? ». *Le Média*, 31/01/2018.
- MACRON, Emmanuel (2015) : « J'ai rencontré Paul Ricoeur qui m'a rééduqué sur le plan philosophique ». *Le Un Hebdo*, 64, page unique.
- MACRON, Emmanuel (2016) : *Révolution*. Paris, XO Éditions.
- MACRON, Emmanuel (2017) : « J'ai prouvé que j'avais une capacité de commandement ». *Journal du Dimanche*, 19/03/2017, 3-4.
- MACRON Emmanuel (2020) : « Emmanuel Macron. Ce qu'il n'a jamais dit des Français ». *L'Express*, 3625, 20-29.
- REBOTIER, Aude (2014) : « De la simultanéité à la restriction : l'évolution actuelle de *en même temps* », in R. Daval, E. Hilgert, T. Nicklas, D. Thomières (dir.), *Sens, formes, langages*. Reims, Epure, 307-330.
- VAGUER, Céline (2017) : « *En même temps, cette histoire m'a obsédé*. Émergence d'un marqueur discursif : *En même temps* », in G. Dostie (dir.), *Lexique, grammaire, discours : Les marqueurs discursifs*. Paris, Honoré Champion, 173-188.
- VVAA (2020) : « Hercule. Les huit travaux d'Emmanuel Macron ». *L'Express*, 02/07/2020, 3600, 22-27.

*Autour de l'énonciation : réflexions sur les marqueurs discursifs en synchronie et en diachronie*  
Camino Álvarez-Castro, Emma Álvarez-Prendes & Jesús Vázquez Molina (eds.)

## **Les marqueurs *cela dit* et *ceci dit* en diachronie : analyse contrastive de leurs valeurs**

**Emma ÁLVAREZ-PRENDES**

*Universidad de Oviedo*

alvarezemma@uniovi.es

<https://orcid.org/0000-0001-8444-1513>

### **Resumen**

En este artículo nos proponemos analizar los distintos valores de los marcadores discursivos *cela dit* y *ceci dit* en diacronía: examinaremos su evolución en la historia de la lengua francesa, desde su emergencia hasta la actualidad. Por otro lado, comprobaremos si existe algún paralelismo entre sus empleos y los usos de los adverbios déicticos que se encuentran en el origen de estos marcadores, es decir: *ici* y *là*. De acuerdo con este objetivo, revisaremos el sistema de adverbios déicticos del francés, así como los cambios que estas unidades han experimentado a lo largo de la historia.

**Palabras clave:** marcadores discursivos, diacronía, lengua francesa, *cela dit*, *ceci dit*

### **Résumé**

Nous nous proposons dans cet article de présenter de façon détaillée les différentes valeurs des marqueurs de discours *cela dit* et *ceci dit* en diachronie. Nous examinerons leur évolution dans l'histoire de la langue française, depuis leur émergence jusqu'à nos jours. Nous tâcherons, par ailleurs, de vérifier s'il existe un parallélisme quelconque entre leurs valeurs et celles des adverbies déictiques à la base de ces marqueurs, à savoir *ici* et *là*. Pour cela nous passerons en revue le système des adverbies déictiques du français et présenterons les changements que ces unités ont subis tout au long de l'histoire.

**Mots-clés :** marqueurs discursifs, diachronie, langue française, *cela dit*, *ceci dit*

### **Abstract**

Here we conduct a detailed study of the value of two different discourse markers (*cela dit* and *ceci dit*) from their first appearance in the French language until now. We also carry out an investigation on the possible parallelisms of the usages of these markers with the usages of the indexical adverbs at their origins (*ici* and *là*). To accomplish these goals, we review the evolution of the French system of indexical adverbs and the historical changes that they have undergone.

---

\* Artículo recibido el 4/06/2022, aceptado el 24/01/2023.

**Keywords:** discourse markers, diachrony, French language, *cela dit*, *ceci dit*

## 1. Introduction

L'objectif de cet article est d'analyser l'évolution diachronique des différents emplois des marqueurs discursifs *cela dit* et *ceci dit*<sup>1</sup>. Dans une étude préalable (Álvarez-Prendes, sous presse) nous avons identifié deux grands types d'emplois de ces formes : d'un côté, les emplois purement anaphoriques ; de l'autre, les emplois contre-argumentatifs. Nous nous proposons d'examiner à présent l'émergence dans l'histoire du français de ces deux types d'emplois ainsi que leurs propriétés et de tracer leur évolution depuis le moment de leur apparition jusqu'à nos jours.

Nous souhaitons aborder également les divergences existantes entre *cela dit* et *ceci dit*, que l'on pourrait *a priori* poser comme des synonymes, ce qui nous amènera à traiter les différences entre les pronoms démonstratifs à la base des deux marqueurs et à réviser le système des adverbes déictiques de la langue française.

## 2. Emplois de *cela dit* et *ceci dit*

Les marqueurs discursifs *cela dit* et *ceci dit* sont le résultat de l'addition des pronoms démonstratifs *cela* / *ceci* et du participe passé du verbe *dire* (*dit*) pour former une construction participiale absolue ; les pronoms *cela* et *ceci* résultent pour leur part de l'addition du démonstratif *ce* et, respectivement, des adverbes de lieu *là* et *ici*.

Comme établi dans Álvarez-Prendes (sous presse)<sup>2</sup>, d'un point de vue sémanco-pragmatique nous pouvons déceler deux grands types d'emplois de ces marqueurs : les emplois purement anaphoriques et les emplois à sens contre-argumentatif. Dans les emplois purement anaphoriques, *cela dit* et *ceci dit* reprennent un contenu précédemment affirmé pour énoncer ensuite un deuxième contenu sans qu'il y ait d'autre lien entre ces deux contenus que leur succession dans le récit ; dans ces emplois, *cela dit* et *ceci dit* récapitulent à la manière d'un résomptif ce qui vient d'être dit (exemples 1-6). Au sein de ces emplois purement anaphoriques, nous pouvons identifier trois sous-types :

- a) Un emploi « narratif », où *cela dit* / *ceci dit* articule deux faits qui se succèdent dans le discours sans qu'il existe d'autre lien préalable entre eux (exemples 1 et 2) :

<sup>1</sup> Ce travail a bénéficié du soutien d'une allocation de recherche « Ayudas a la recualificación del sistema universitario español (2021-2023) », du Ministerio de Universidades (Espagne).

<sup>2</sup> Cette étude est partie de l'examen approfondi de toutes les occurrences en français contemporain de *cela dit* et *ceci dit* dans la base textuelle *Frantext*. Nous avons éliminé par la suite les occurrences où *cela dit* et *ceci dit* ne fonctionnent pas comme des marqueurs discursifs (« tout cela dit en hâte », « ceci dit sans animosité », etc.), si bien que le nombre réel d'occurrences de *cela dit* dans cette base se monte à 326 et celui de *ceci dit* à 158.

(1) « " Oui, le Journal de deux sœurs. Il paraît qu'elles habitent le quartier. C'est très bien... Vous ne l'avez pas lu ? Vous devriez... Je crois que c'est un livre qui plaira... " Je ne sais pas quelle tête je pouvais bien faire, plantée devant elle comme une statue du Commandeur. Je me souviens seulement que j'ai balbutié :

" Oui, je l'ai lu... je l'ai même écrit... ". Et *cela dit*, j'ai filé vers la porte, après avoir remis le livre en place » (Groult, Benoîte et Flora, *Journal à quatre mains*, 1994).

(2) « Cela faisait deux matins que le soleil, mon amante, n'était pas venu me voir, à cause du ciel pleurnichard ; mais voilà que ce matin il brille de nouveau au-dessus de nous, qu'il porte un toast de nouveau. C'est ça que j'appelle un soleil honnête ! *Ceci dit*, je tends mes jambes dans le lit et puis je parle en arménien oriental avec mes orteils qui dépassent la couverture » (Lubin, Armen, *Parages d'exil*, 1984).

b) Un emploi où *cela dit* / *ceci dit* sert à changer de topique<sup>3</sup> à l'intérieur d'un discours et est toujours suivi par un verbe de parole (exemples 3 et 4) :

(3) « Je commence par préciser qu'il vaudrait mieux dire : « Les femmes qui se libèrent » et non « libérer les femmes ». Car il est essentiel que la libération des femmes soit leur œuvre propre. Et d'abord parce qu'il n'y a pas d'exemple que des opprimés aient été libérés par d'autres qu'eux-mêmes (le choix des alliances garde cependant toute sa valeur). *Cela dit*, je réponds généralement à cette question : " Oui, c'est l'évidence même... À long terme et au bout du chemin " » (Halimi, Gisèle, *La cause des femmes*, 1992).

(4) « C'est la tâche, vous le savez, à laquelle je me suis, avec d'autres, attaché depuis la fin du grand drame de la guerre. De même que dans les jours les plus sombres, jadis, je croyais que nous gagnerions, aujourd'hui je suis convaincu que nous aboutirons. *Ceci dit*, Mesdames et Messieurs, je vous passe la parole que j'ai prise d'abord, en vous demandant de me poser les questions qui vous conviendront » (De Gaulle, Charles, *Discours et messages. 1946-1958*, 1970).

c) Un emploi où *cela dit* / *ceci dit* sert également à changer de topique à l'intérieur d'un discours mais il n'y a pas de verbe de parole explicite dans le segment qu'introduit le marqueur (exemples 5 et 6) :

(5) « – Vous voyez votre clebs se battant sans arrêt avec Yéla, ou la foutant enceinte ? Vous voyez votre gosse se faisant bouffer par elle un bras ou une cuisse ? Parce qu'elle est plutôt gentille, ma petite chienne, mais faut pas l'exciter, et vous connaissez les gosses... *Cela dit*, vous voulez quoi ? Je suis à table et... ». (Benoziglio, Jean-Luc, *Cabinet portrait*, 1980).

<sup>3</sup> Concernant la notion de « topique » : « Dans le prolongement de J. Kuppevelt (1995), nous admettrons que, dans une suite de deux phrases (P1 et P2), P1 n'a aucun topique de discours. P2 apporte un contenu dont on s'attend à ce qu'il réponde à une question que l'on s'est posée ou que l'on aurait pu se poser à la suite de P1 » (Charolles, Diwersy et Vigier, 2017 : 85-86).

(6) « Je viens de l'avoir non... je l'ai eu y a une heure et j'ai essayé de travailler sur mon... sur mon opéra, mon récitatif... Mon Dieu, je crois que j'ai jamais eu aussi peur de ma vie. Euh. C'est comme un cauchemar, ce truc. Alors. *Ceci dit*. Je croyais que c'était déjà réglé ces histoires de billet. Qu'est-ce que?... On part donc ensemble... si je me souviens bien... » (Angot, Christine, *Rendez-vous*, 2006).

Les principales divergences entre ces trois sous-types d'emplois anaphoriques peuvent être détaillées comme suit :

a) Les trois sous-types comportent nécessairement deux L (locuteurs), mais seulement dans le sous-type narratif ces deux L peuvent faire référence à deux sujets parlants différents (exemples 7 et 8) :

(7) « La mère incestueuse répliqua : “Nourris-toi donc d'abord de ces herbes, de ces fruits, de ces fleurs, ensuite de chaque bête, et poisson, et oiseau, bouchées friandes ; dévore sans les épargner toutes les autres choses que la faux du temps moissonne, jusqu'au jour où, après avoir résidé dans l'homme et dans sa race, après avoir infecté ses pensées, ses regards, ses paroles, ses actions, je l'aie assaisonné pour ta dernière et ta plus douce proie”.

*Cela dit*, les monstres prirent l'un et l'autre des routes différentes, l'un et l'autre afin de détruire ou de désimmortaliser les créatures, de les mûrir pour la destruction plus tôt ou plus tard » (Chateaubriand, François-René de, *Le paradis perdu*, 1839).

(8) « — Les marées ne sont pas fortes dans le Pacifique, vous avez raison, monsieur le professeur, répondit le capitaine Nemo, mais, au détroit de Torrès, on trouve encore une différence d'un mètre et demi entre le niveau des hautes et basses mers. C'est aujourd'hui le 4 janvier, et dans cinq jours la pleine lune. Or, je serai bien étonné si ce complaisant satellite ne soulève pas suffisamment ces masses d'eau, et ne me rend pas un service que je ne veux devoir qu'à lui seul. ». *Ceci dit*, le capitaine Nemo, suivi de son second, redescendit à l'intérieur du Nautilus. » (Verne, Jules, *Vingt mille lieues sous les mers*, 1870).

b) Le sous-type narratif présente un verbe d'action (*tendre les jambes, filer vers la porte, redescendre, prendre des routes différentes*, etc.), alors que le verbe du deuxième sous-type est toujours un *verbum dicendi* (*répondre, passer la parole, demander*, etc.).

À leur tour, les emplois contre-argumentatifs se caractérisent par le fait que les contenus reliés par *cela dit* ou par *ceci dit* s'opposent entre eux et ont une orientation argumentative contraire (exemples 9 – 12). Dans ce type d'emploi, le marqueur contribue à émettre une réserve vis-à-vis d'un contenu préalablement affirmé (Rossari, 2005 ; Watanabe, 2020), mais ne demande pas pour autant la suppression de ce contenu (Watanabe, 2020). Au contraire, comme dans tout énoncé concessif, ce qui est annulé est la conclusion que l'on peut tirer du contenu (et non le contenu lui-même)<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Pour une analyse plus détaillée des caractéristiques de ces deux grands types d'emplois ainsi que des sous-types, cf. Álvarez-Prendes (sous presse).

(9) « La pièce se déroule exactement au moment où elle se joue, s'il y a une voiture de pompiers qui passe dans la rue, à ce moment-là, son appel s'intègre à l'action. C'est le journal du soir même que vous lisiez et commentiez en scène. Je n'accepterais pas ou alors ce serait une trahison totale que l'on en fasse un film, car ce texte n'a de raison qu'en direct.

— Oui, vous avez raison. *Cela dit*, le direct ça ne changerait pas grand-chose, parce qu'il y a une écriture » (Mauriac, Claude, *Le rire des pères dans les yeux des enfants*, 1981).

(10) « J'imagine quel a été votre combat intérieur, votre martyre, en tant que père, avant de vous infliger volontairement cette cruelle épreuve... *Cela dit*, je dois vous signaler qu'il nous est impossible de reprendre votre fils » (Gibeau, Yves, *Allons z'enfants*, 1952).

(11) « VENDREDI 31 OCTOBRE 1986 Paris. Montparnasse. 14 heures. Il pleut. Ai terminé *Derniers remords avant l'oubli*. Ce n'est pas l'affaire du siècle. **Ceci dit** (soyons honnêtes) je n'en suis pas trop mécontent, là à la lecture, relecture » (Lagarce, Jean-Luc, *Journal 1977-1990*, 2007).

(12) « Et puis, je bute à nouveau, je pense qu'il y a là quelque chose d'important, tout près que je n'arrive pas à atteindre. C'est la première fois que je prends les choses avec autant de clairvoyance, *ceci dit* » (Lagarce, Jean-Luc, *Journal 1977-1990*, 2007).

### 3. Emplois de *cela dit* et *ceci dit* en diachronie

Une fois les emplois de *cela dit* et *ceci dit* identifiés, nous nous sommes intéressée à leur date d'émergence ainsi qu'à leur évolution en français à partir de l'analyse de toutes leurs occurrences dans la base de données *Frantext*<sup>5</sup>.

#### 3.1. Analyse diachronique de *cela dit*

La première apparition de *cela dit* dans *Frantext* remonte à 1340 (exemple 13) :

(13) « “ Or t'ay je dont tout descouvert,  
 Que je ne t'y ay riens couvert,  
 De ceuls que vois en ma presence,  
 Qui tuit me font obeïssance,  
 Les noms, la force, le servise,  
 Et si t'ay dit toute la guise  
 De moy, et comment li amis  
 Est de joie par moy saisis. ”  
 Quant li dieus m'ot tout *cela dit*  
 Et moustré sans nul contredit,  
 Bien me souvint de la priere

<sup>5</sup> Notre étude est basée sur l'analyse de toutes les occurrences de *cela dit* et de *ceci dit* dans la base textuelle *Frantext intégral* (<http://www.frantext.fr>), à savoir, respectivement, 787 et 322. Nous avons éliminé par la suite les occurrences où *cela dit* et *ceci dit* ne fonctionnent pas comme construction participiale absolue, si bien que le nombre réel d'occurrences de *cela dit* examinées se monte à 693 et celui de *ceci dit* à 245.



Que faite avoie darreniere, »  
(Machaut, Guillaume de, *Le dit dou Vergier*, 1340).

Il s'agit toutefois d'un exemple où *cela dit* ne fonctionne pas comme une construction participiale, mais constitue le verbe (*dit*) et le complément (*cela*) d'une phrase. Nous sommes, en outre, face à une occurrence isolée, puisque nous devons attendre la deuxième moitié du XV<sup>e</sup> siècle pour pouvoir repérer de nouvelles occurrences de *cela dit* – les premières comme construction participiale à proprement parler. En effet, nous en avons trouvé cinq occurrences dans les *Cent Nouvelles nouvelles* (dont la date de composition a été établie entre 1462 et 1467). Dans ces occurrences, *cela dit* apparaît toujours en position initiale, soit absolue (2 cas, exemple 14), soit postposé à l'adverbe temporel *puis* (2 cas, exemple 15) ou à la conjonction de coordination *et* (1 cas, exemple 16) :

(14) « “ Et pour ce, dit il, je vous prie au nom de Dieu que y venés toucher et baiser les reliques comme bons crestiens doibvent faire et y amener voz beaux petis enfans. Mais une chose y a, c'est que je vous prie au nom de la Passion de Dieu que, se aucuns de vous se sentoient estre sorcier ou sorciere, excommunié ou excommuniée, devin ou devineresse, qu' il ne s'avance point de venir toucher les saintes reliques ne les baiser ne de y donner son oblacion, ne pareillement ne se doivent mettre de la confrairie, car je vous promés qu'il n'y a si fort homme sceans que, s'il estoit entaichiés de telle chose, qu'i se sceut approcher des reliques pour les baiser ne donner son offrande par la vertu et miracle de la benoîte Vierge Marie du Puis dont je mainne la queste. ” *Cela dit*, il fit fin à son sermon » (Anonyme, *Les Cent Nouvelles nouvelles*).

(15) « “ Car au deable soit le loup, il m'a estranglez ma chievre, dont j'en suis bien merris. – Ores escouste, fait l'autre, tu quaqueteras bien si tu me mue mon couraige, mais fait que incontinant tu me rende ma vaiche ou la vallue, sinon je te promés par la foy que je doie à Dieu que je t'en ferez constraintre.” Puis, *cela dit*, aprez l'escost fait s'en alla en sa maison, et le pouvre homme demeura avec les autres bien esbahis et prenoit » (Anonyme, *Les Cent Nouvelles nouvelles*).

(16) « Mais ainsi n'en alla pas, car l'enfant, comme bien enseignez et aprins de son pere, ait parlez si hault que chascun le povoit bien oyr et dit ainsi : "Le curé, fait-il, dit qu'il n'y a jonne femme en sa paroiche qu'il n'ait chevauchiez." Et *cela dit*, l'enfant s'en alla auprès de son père » (Anonyme, *Les Cent Nouvelles nouvelles*).

Dans ces occurrences, la valeur sémantique de *cela dit* correspond à celle de l'emploi anaphorique narratif. En (14), le locuteur prie l'audience que « si l'un de vous se sent sorcier ou sorcière [...] qu'il s'approche des reliques pour les baiser et donner son offrande à la vertu et au miracle de la bienheureuse Vierge Marie du Puis dont je m'occupe du coffre » et met ensuite fin à son sermon. Aucun lien argumentatif ne pourrait être établi dans ce contexte communicatif entre les deux contenus énoncés (« s'approcher des reliques » et « mettre fin à un sermon »). Par ailleurs, ces emplois

peuvent être paraphrasés à l'aide des locutions temporelles *une fois cela dit* ou *ayant dit cela* :

(16) « “ Le curé, fait-il, dit qu'il n'y a jonne femme en sa paroiche qu'il n'ait chevauchiez. ” Et *une fois cela dit / ayant dit cela*, l'enfant s'en alla auprès de son père »

Cette tendance se prolongera tout au long du XVI<sup>e</sup> siècle, où les occurrences de *cela dit* deviennent plus nombreuses (nous en avons décelé 20), mais gardent la valeur anaphorique narrative. La construction participiale se situe en position initiale absolue de l'énoncé (exemple 17), même si dans deux occurrences *cela dit* est précédé par le connecteur *et* (exemple 18) :

(17) « luy dit elle, “ mon amy, que les douleurs que je te voy souffrir, ne me touchent autant qu'à toy, et que, pour m'en delivrer, je ne me veuille servir moy-mesme de cette medecine que je t'ordonne. Je te veux accompagner à la guerison comme j'ay fait à la maladie: oste cette crainte, et pense que nous n'aurons que plaisir en ce passage qui nous doit delivrer de tels tourmens: nous nous en irons heureusement ensemble. ” *Cela dit*, et ayant rechauffé le courage de son mary, elle resolut qu'ils se precipiteroient en la mer par une fenestre de leur logis qui y respondoit. » (Montaigne, Michel de, *Essais*, T. 1, 1592).

(18) « ‘ Je suis son bon ange, garde de son empire tant qu'il a esté en l'estat de penitence vertueuse, qui ja est acomplie. Soyez à luy obeissans, car c'est vostre droict seigneur. ” Et *cela dit*, l'ange se disparut. » (Anonyme, *Le Violier des histoires rommaines moralisées*, 1521).

Il faut remarquer que *cela dit* intervient dans tous ces exemples après la reprise des paroles de quelqu'un, des paroles communiquées dans un style direct, c'est-à-dire dans une représentation écrite d'un discours oral. En outre, ce qui vient après ce discours est toujours une action.

En français préclassique, les occurrences de *cela dit* se multiplient (22 cas ont été attestés au XVII<sup>e</sup> siècle dans la base textuelle *Frantext* susmentionnée), mais le sens reste toujours celui d'un emploi anaphorique narratif. La construction participiale se place majoritairement en position initiale absolue, bien qu'il existe deux cas où elle est précédée par le connecteur *et*. Nous assistons également à cette même période à l'apparition de *cela dit* en position médiane, en incise (exemple 19) :

(19) « Il escrit qu'estudiant un soir à la chandelle, il apperceut entrer, à travers les portes fermées de sa chambre, deux grands vieillards, lesquelz, après beaucoup d'autres interrogations qu'il leur fit, respondirent qu'ils estoient habitans de la lune et, *cela dit*, ilz disparurent. » (Cyrano de Bergerac, *Les Estats et empires de la lune*, 1655).

Les occurrences de *cela dit* en tant que construction participiale abondent au XVIII<sup>e</sup> siècle (nous en avons relevé une bonne trentaine dans la base de données *Frantext*). Durant ce siècle la construction se situe largement en position initiale absolue (25 cas) ou, parfois, postposée à la conjonction *et* (8 cas).

En français moderne, les occurrences de *cela dit* foisonnent (presque 200 cas attestés au XIX<sup>e</sup> siècle). Le marqueur se place majoritairement en position initiale absolue, excepté pour quelques cas où il est précédé des conjonctions *mais* ou *et*, de l'adverbe *puis* ou bien de l'adjectif indéfini *tout* (exemple 20). Nous en avons trouvé également de rares cas où le marqueur peut se situer en position médiane (exemple 21).

(20) « – Et plus gaiement (car il y mettait aussi de la gaieté), un jour, à quelqu'un qui voulait écrire sur un sujet dont il s'était occupé, et qui lui en faisait demander par un tiers son agrément, il répondit avec son merveilleux sans-gêne : “ Il le peut ; maintenant ça m'est égal ; j'aime ailleurs ! ” Voilà une jolie parodie d'un mot de Corneille. Tout *cela dit*, je continuerai de noter quelques souvenirs, quelques mots encore qui me reviendront çà et là » (Sainte-Beuve, Charles, *Pensées et maximes*, 1869).

(21) « Effacez de votre esprit cette fantasmagorie de rapports qu'on me fait, n'oubliez pas que je suis dans ce siècle un combattant de l'art, du progrès et de l'idéal, et qu'il me faut des éditeurs “ ayant la foi ”, et tout *cela dit*, croyez à ma cordialité complète, et faisons évanouir tout ce petit passé d'hier dans une affectueuse poignée de main. » (Hugo, Victor, *Correspondance*, 1866).

Cette période voit également les premiers exemples de *cela dit* introduisant un changement de topique sans être suivi d'un verbe de parole (exemple 22), ainsi que les premiers exemples à valeur contre-argumentative (exemple 23) :

(22) « Ne pourrait-on prendre, pour dernière limite, le salaire moyen d'un artisan pendant un mois ; soit : quatre-vingts francs ? Ce serait encore exorbitant ; mais enfin, les amis aidant, le mont-de-piété aidant, quelques avances aidant, quatre-vingts francs se trouveraient, rarement il est vrai, mais du moins quelquefois, et ce serait toujours plusieurs familles arrachées à d'affreuses misères.

*Cela dit*, passons et revenons à la famille de Dagobert, qui, par suite de la détention préventive d'Agricol, se trouvait dans une position si désespérée. » (Sue, Eugène, *Le Juif errant*, 1845).

(23) « J'avance volontiers à Adèle les frais de la gravure de sa musique, elle est libre de dépenser à cela une partie des 500 fr. que je lui ai donnés, cependant c'est, dans son intérêt, une mauvaise voie. Je croyais qu'il était entendu que M. H. lui avait promis un éditeur ; il faut, pour qu'une affaire réussisse, un éditeur qui fasse les frais, et qui soit pécuniairement intéressé au succès. Faire les frais soi-même, c'est le moyen sûr de n'avoir personne qui s'intéresse à la vente, et de manquer le succès. *Cela dit*, j'envoie à Adèle ses 50 fr. » (Hugo, Victor, *Correspondance*, 1866).

En (22), le locuteur se demande si l'on ne pourrait prendre pour limite le salaire mensuel moyen d'un artisan et ajoute que ce serait encore un prix exorbitant, si l'on veut trouver ces vingt-quatre francs (le montant dudit salaire à l'époque). À la suite de quoi, le locuteur continue en disant « passons et revenons à la famille Dagobert, qui, par suite de la détention préventive d'Agricol, se trouvait dans une position si désespérée ». Dans ce contexte communicatif, il n'y a pas de lien argumentatif quelconque

entre se demander « si l'on ne pourrait prendre pour dernière limite le salaire moyen d'un artisan pendant un mois » et « passer (à un autre sujet) ».

En revanche, en (23), nous pouvons constater l'existence d'une opposition argumentative entre (i) « Faire les frais soi-même, c'est le moyen sûr de n'avoir personne qui s'intéresse à la vente, et de manquer le succès » et (ii) « j'envoie à Adèle ses 50 fr. ». Plus spécifiquement, il s'établit une opposition directe entre ce qui est affirmé en (i) et la conclusion que l'on peut obtenir de (ii), à savoir (r) « Adèle fait les frais elle-même de la gravure de sa musique ». Cet exemple illustre bien ce que l'on a appelé la « concession directe » (Moeschler et De Spengler, 1982) ou la « concession ternaire » (Álvarez-Prendes, 2023), puisque trois sont les éléments linguistiques engagés (i, ii et r).

Dans ces exemples, *cela dit* est paraphrasable par des connecteurs traditionnellement considérés comme concessifs à l'instar de *malgré tout* ou *mais* :

(23') « J'avance volontiers à Adèle les frais de la gravure de sa musique, elle est libre de dépenser à cela une partie des 500 fr. que je lui ai donnés, cependant c'est, dans son intérêt, une mauvaise voie. Je croyais qu'il était entendu que M. H. lui avait promis un éditeur ; il faut, pour qu'une affaire réussisse, un éditeur qui fasse les frais, et qui soit pécuniairement intéressé au succès. Faire les frais soi-même, c'est le moyen sûr de n'avoir personne qui s'intéresse à la vente, et de manquer le succès. *Malgré tout, / Mais* j'envoie à Adèle ses 50 fr. ».

Il faut souligner que les exemples (22) et (23) ne constituent pas des cas isolés, mais l'illustration de deux types d'emplois (respectivement, anaphorique servant à changer de topique sans être suivi d'un verbe de parole et anaphorique à valeur contre-argumentative) qui commencent à voir leur fréquence augmenter à partir de cette période, et surtout à la fin du siècle.

L'avènement du XX<sup>e</sup> siècle connaît l'explosion de la fréquence de *cela dit* (plus de 400 cas attestés). En ce siècle la valeur sémantique prépondérante de *cela dit* s'inverse : nous retrouverons de plus en plus d'emplois contre-argumentatifs (et de moins en moins d'emplois purement anaphoriques) au fur et à mesure que le siècle avance, jusqu'à ce que ce type d'emplois devienne majoritaire (91 % des emplois en français contemporain). Nous retrouverons également les premiers emplois à valeur contre-argumentative en position médiane (exemple 24), tout comme les premières occurrences de *cela dit* en position finale (toujours à valeur contre-argumentative, exemple 25).

(24) « L'administrateur veille à l'entretien du magasin de costumes, à l'état des décors que l'on conserve. Il sait ce dont le théâtre dispose en costumes, bas, gants, etc... il sait ce qui peut être encore employé ou transformé. Il n'empiète pas, **cela dit**, sur le domaine de la régie, du chef-machiniste ou de la couturière, mais il contrôle » (Vilar, Jean, *De la tradition théâtrale*, 1963).

(25) « Le Docteur Cronin, c'est la vieille école, très bon docteur **cela dit**. Mais il ne dit jamais rien, et il prescrit beaucoup de médicaments » (Winckler, Martin, *La maladie de Sachs*, 1998).

Concernant sa distribution, l'emploi en position initiale continue à constituer la vaste majorité des exemples (95 %) en français contemporain, suivi en termes de fréquence par la position médiane (4 %) et seulement 1 occurrence en position finale.

### 3.2. Analyse diachronique de *ceci dit*

L'évolution diachronique de *ceci dit* est en grande partie parallèle à celle de *cela dit*. Nous pouvons néanmoins relever quelques différences qui méritent d'être soulignées.

La première attestation de *ceci dit* date de 1370. Toutefois, comme dans le cas de *cela dit*, cette première occurrence ne correspond pas à une véritable construction participiale, mais à une suite verbe + complément (exemple 26).

(26) « Et se mue et varie en toutes telles couleurs comme ont les choses que elle resgarde longuement, excepté. II. couleurs, rouge et blanche. **Ceci dit** Plinius » (Oresme, Nicole, *Le Livre de Ethiques d'Aristote*, 1370).

La première occurrence de *ceci dit* comme construction participiale absolue émerge trois siècles plus tard : à la différence de *cela dit* (apparu au XV<sup>e</sup> siècle), il faudra attendre le français classique, et plus exactement le XVIII<sup>e</sup> siècle, pour pouvoir identifier un exemple où *ceci dit* fonctionne comme construction participiale (exemple 27) :

(27) « La traîtresse, elle vous pelote ; elle se gausse, comme disent nos paysans ; car elle sait bien que vous n'êtes encore qu'au maillot de la sagesse. *Ceci dit*, ils allèrent à l'appartement de Mélicerte » (Marivaux, Pierre de, *Le Télémaque travesti*, 1736).

Dans ces premières occurrences, *ceci dit* se situe en position initiale absolue et a une valeur anaphorique narrative, car « bien savoir quelque chose » et « y aller » (exemple 27) ne présentent pas de lien argumentatif, au moins, dans ce contexte. Le marqueur est en outre paraphrasable par les locutions temporelles *une fois cela dit* ou bien par *ayant dit cela* (exemple 27') :

(27') « La traîtresse, elle vous pelote ; elle se gausse, comme disent nos paysans ; car elle sait bien que vous n'êtes encore qu'au maillot de la sagesse. *Une fois cela dit / Ayant dit cela*, ils allèrent à l'appartement de Mélicerte »

Le XIX<sup>e</sup> siècle fournit une vingtaine d'occurrences de *ceci dit* en tant que construction participiale, y compris les premiers emplois servant à changer de topique sans être suivi d'un verbe de parole (exemple 28). Cette même période voit également naître les premiers emplois contre-argumentatifs (exemple 29) :

(28) « Avons-nous enfin besoin d'ajouter que, puisque des papes, des rois, des nations, et dernièrement encore la France, ont flétri les horribles doctrines de cette compagnie, en expulsant ses membres ou en dissolvant leur congrégation, nous n'avons, à bien dire, que présenté sous une forme nouvelle des idées, des convictions, des faits depuis longtemps consacrés par la notoriété publique ? *Ceci dit*, passons.

L'on nous a reproché d'exciter les rancunes des pauvres contre les riches. » (Sue, Eugène, *Le Juif errant*, 1845).

(29) [Lettre adressée à monsieur Polydore Millaud, fondateur du quotidien littéraire *Le Soleil*, qui publia en feuilleton *Les travailleurs de la mer* de Victor Hugo en 1866] « Je ne crois pas la surcharge qu'entraîneraient ces 24 mots nécessaire, et, dans mon opinion, la préface écrite par moi suffirait, ce qui serait pour moi une grande diminution de travail, et pour vous une grande économie d'argent. **Ceci dit**, dans votre intérêt et dans le mien, je vous laisse décider la question. » (Hugo, Victor, *Correspondance*, 1873).

Comme en (22), en (28) le locuteur se pose une question sans y répondre (« Avons-nous enfin besoin d'ajouter que, puisque des papes, des rois, des nations, et dernièrement encore la France, ont flétri les horribles doctrines de cette compagnie, en expulsant ses membres ou en dissolvant leur congrégation, nous n'avons, à bien dire, que présenté sous une forme nouvelle des idées, des convictions, des faits depuis longtemps consacrés par la notoriété publique ? ») pour ensuite affirmer « passons ». Encore une fois, aucun lien argumentatif ne peut être établi dans ce contexte précis entre les deux contenus évoqués dans l'énoncé (« avoir besoin d'ajouter quelque chose » et « passer »).

En revanche, en (29) – tout comme en (23) – nous pouvons observer une opposition argumentative entre (i) « Je ne crois pas la surcharge qu'entraîneraient ces 24 mots nécessaire, et, dans mon opinion, la préface écrite par moi suffirait » et la conclusion (r) que l'on peut tirer de (ii) (« je vous laisse décider la question »), à savoir (r) « Vous pouvez donc juger la préface en l'état actuel – c'est-à-dire sans ces 24 mots – insuffisante ».

À l'instar de *cela dit* dans les exemples de ce genre, *ceci dit* peut être paraphrasé par des connecteurs concessifs, tels que *malgré tout* ou *mais* (exemple 29') :

(29') « Je ne crois pas la surcharge qu'entraîneraient ces 24 mots nécessaire, et, dans mon opinion, la préface écrite par moi suffirait, ce qui serait pour moi une grande diminution de travail, et pour vous une grande économie d'argent. *Malgré tout, / Mais*, dans votre intérêt et dans le mien, je vous laisse décider la question. »

Cette valeur contre-argumentative coexistera en ce siècle avec les valeurs anaphorique narrative et anaphorique servant à changer de topique, la construction participiale se situant toujours en position initiale absolue.

Au XX<sup>e</sup> siècle la fréquence de *ceci dit* augmente sensiblement (plus de 200 cas attestés) – la moitié de *cela dit*. La position initiale absolue est largement majoritaire, même si l'on assiste à l'émergence des premiers emplois en position médiane, en incise (exemple 30). À son tour, il faudra attendre le XXI<sup>e</sup> siècle pour trouver de façon régulière des occurrences de *ceci dit* en position finale, détachée (exemple 12) :

(30) « On ne choisit pas. Je n'ai pas choisi. Parfois, je l'avoue, **ceci dit**, il m'arrive de le regretter » (Lagarce, Jean-Luc, *Derniers remords avant l'oubli*, 1988).

(12) « Et puis, je bute à nouveau, je pense qu'il y a là quelque chose d'important, tout près que je n'arrive pas à atteindre. C'est la première fois que je prends les choses avec autant de clairvoyance, **ceci dit** » (Lagarce, Jean-Luc, *Journal 1977-1990*, 2007).



En français contemporain, la valeur contre-argumentative devient prépondérante représentant 79 % des cas. Quant à sa distribution, la position initiale reste majoritaire (88 %), suivie de la position finale (8 %) et de la position médiane (3 %).

Comme *cela dit*, le marqueur *ceci dit* peut être précédé des conjonctions de coordination *mais* et *et* (exemples 31 et 32) :

(31) « En tout cas, deux hommes profondément satisfaits de se retrouver ; cependant ils auraient toujours vécu, l'un à New-York, l'autre à Saïgon, qu'ils n'auraient pu s'ignorer plus. Un seul lien : l'administration. C'était Michon, médecin-chef au ministère, qui chaque été indiquait à M. Baslèvre les eaux propices à son régime de vacances. Mais *ceci dit*, que savaient-ils l'un de l'autre ? Tout au plus une adresse, parce qu'elle figurait à l'annuaire. » (Estaunié, Édouard, *L'Ascension de M. Baslèvre*, 1919)

(32) « Nous disions hier soir avec Sartre : « L'intellectuel peut être d'accord avec un régime ; mais – sauf dans les pays sous-développés qui manquent de cadres – il ne doit jamais accepter une fonction de technicien comme le fait Malraux. Il doit demeurer, même s'il appuie le gouvernement, du côté de la contestation, de la critique, autrement dit, penser et non effectuer. Et *ceci dit*, mille questions se poseront à lui ; mais son rôle ne se confond pas avec celui des dirigeants ; la division des tâches est infiniment souhaitable » » (Beauvoir, Simone de, *La force des choses*, 1963)

### 3.3. Analyse contrastive de *cela dit* et *ceci dit*

À la suite des analyses précédentes, nous pouvons observer que les deux marqueurs ont connu un parcours similaire, mais beaucoup plus limité dans le temps pour *ceci dit*. En effet, d'après les données fournies par la base *Frantext*, *ceci dit* existe en tant que construction participiale à peine depuis trois siècles (XVIII<sup>e</sup> s.), alors que *cela dit* a déjà été attesté au XV<sup>e</sup> s.

Concernant leur valeur sémantico-pragmatique, *cela dit* et *ceci dit* ont expérimenté une évolution analogue : au fil des siècles ils sont passés des emplois initialement anaphoriques narratifs reliant un discours direct et une action aux emplois anaphoriques reliant deux parties d'une même intervention avant d'en venir aux emplois contre-argumentatifs reliant deux contenus argumentativement opposés au sein d'une même intervention.

Quant à la place qu'ils ont occupée, les deux marqueurs peuvent se situer en position initiale (absolue ou pas) détachée, médiane (en incise) ou finale détachée, avec une nette préférence pour la position initiale absolue pour tous deux et une légère disparité quant à la deuxième position (médiane pour *cela dit*, finale pour *ceci dit*).

Enfin, selon les données de notre corpus, les marqueurs peuvent se combiner avec les conjonctions de coordination *mais* et *et* (*cela dit* et *ceci dit*), l'adjectif indéfini *tout* et l'adverbe temporel *puis* (seulement *cela dit*).

Dans un souci de clarté, nous avons rendu compte de ces données dans le tableau ci-dessous (tableau 1) :



	<i>cela dit</i>	<i>ceci dit</i>
VALEURS		
– Purement anaphorique	XV <sup>e</sup> s. – XXI <sup>e</sup> s.	XVIII <sup>e</sup> s. – XXI <sup>e</sup> s.
– Contre-argumentative	XIX <sup>e</sup> s. – XXI <sup>e</sup> s.	XIX <sup>e</sup> s. – XXI <sup>e</sup> s.
POSITION		
– Initiale	XV <sup>e</sup> s.	XVIII <sup>e</sup> s.
– Médiane	XVII <sup>e</sup> s.	XX <sup>e</sup> s.
– Finale	XX <sup>e</sup> s.	XXI <sup>e</sup> s.
POSITION + VALEURS		
Initiale	Purement anaphorique / contre-argumentative	Purement anaphorique / contre-argumentative
– Médiane	Contre-argumentative	Contre-argumentative
– Finale	Contre-argumentative	Contre-argumentative
PRÉCÉDÉ DE		
	<i>mais, et, puis, tout</i>	<i>mais, et</i>

Tableau 1. Bilan des valeurs et des positions de *cela dit* et de *ceci dit*

Nous pouvons constater que, au-delà des divergences concernant les dates d'émergence (beaucoup plus tardive pour *ceci dit* que pour *cela dit*), la fréquence absolue (beaucoup plus élevée pour *cela dit* que pour *ceci dit*), la spécialisation de *ceci dit* dans les emplois narratifs (21 % des cas en français contemporain contre 9 % des cas pour *cela dit*) ou certaines différences distributionnelles (préférence pour la position finale face à la médiane pour *ceci dit*, l'inverse pour *cela dit*), les deux marqueurs en sont venus à partager certaines propriétés, y compris la répartition des sens en fonction de leur place dans l'énoncé. De façon plus spécifique, nous pouvons dire que la position initiale admet des emplois purement anaphoriques et des emplois contre-argumentatifs, alors que les positions médiane et finale n'admettent que la valeur contre-argumentative. Vu sous un autre angle, la valeur la plus ancienne (emploi purement anaphorique) est réservée à la position la plus ancienne (initiale), tandis que l'usage le plus récent (emploi à sens contre-argumentatif) s'est répandu dans les trois positions possibles (initiale, médiane et finale).

Parallèlement, nous pouvons nous demander si, en laissant de côté ces divergences – quelque peu mineures – que nous venons d'évoquer, il existe d'autres différences importantes entre les deux constructions ou si elles peuvent être interchangeables.

Afin d'élucider cette question, nous aborderons le fonctionnement des adverbes de lieu à la base de *cela dit* et de *ceci dit* : c'est-à-dire respectivement *ici* et *là*.

#### 4. Les emplois des adverbes *ici* et *là*

##### 4.1. Emplois d'*ici* en synchronie

Parmi les travaux des auteurs qui se sont penchés sur le fonctionnement de

l'adverbe *ici* en synchronie<sup>6</sup>, nous retiendrons ceux de Kleiber (2018) et de Vuillaume (2018) pour la finesse de leurs analyses. Les deux auteurs s'accordent à affirmer que l'adverbe de localisation *ici* (Kleiber, 2018 : 35) connaît de nos jours au moins trois types d'emplois :

- a) les emplois spatiaux,
- b) les emplois temporels,
- c) et les emplois textuels ou discursifs.

Kleiber (2018 : 37) s'oppose aux analyses « monofonctionnelles »<sup>7</sup>, car, par exemple dans les emplois spatiaux oraux et concrets, *ici* peut renvoyer à :

- la position du locuteur : (1) « Viens ici et aide-moi à soulever cette caisse ».
- une portion d'espace englobant la position du locuteur : (2) « Il fait chaud ici ! [dans cette salle / dans la ville / la région,... où se trouve le locuteur]
- un lieu que le locuteur désigne d'un geste : (3) « Pose le livre ici ! (Vuillaume, 2018 : 18, « librement inspiré de Kleiber (1993) »).

Les emplois spatiaux écrits présentent d'autres spécificités (Kleiber, 1993 ; Vuillaume, 2018, 18-19) ; les emplois spatiaux abstraits, encore d'autres.

Les emplois temporels résultent, en revanche, « assez facilement délimités, parce que *ici* y apparaît combiné à une préposition : [...] *jusque* : *jusqu'ici*, [...] *de* : *d'ici demain*, *d'ici (à) trois jours*, *d'ici là*, *d'ici peu*, [...] *dans...* *d'ici* : *dans dix ans d'ici*, [...] *à compter de* (peu usité) : *à compter d'ici deux ans* » (Vuillaume, 2018 : 25)<sup>8</sup>.

En ce qui concerne les emplois textuelles ou discursifs d'*ici* en synchronie, Vuillaume estime qu'ils doivent répondre à deux caractéristiques : « *ici* réfère à un fragment de discours ; [...] et il localise un événement discursif, i.e. un événement qui ne peut se réaliser que dans et par le discours (*dire, parler, ajouter, préciser*, etc.) » (Vuillaume,

<sup>6</sup> Nous pouvons citer, pour n'en citer que quelques-uns, Vuillaume (1980), (2014) et (2018) ; Perret (1991) ; Kleiber (1993), (1998), (2008) et (2018) ; Smith (1995), Le Draoulec (2013a), (2013b) et (2018) ; Borillo et Le Draoulec (2013) ; Le Draoulec et Borillo (2013), Borillo (2018) ou Huyghe (2018). Notons également l'existence d'un numéro de *Langue française* (197, 2018) consacré justement à « Les domaines d'*ici* » et coordonné par Marcel Vuillaume.

<sup>7</sup> « Les conceptions standard d'*ici* ne prêtent généralement guère d'attention à la distinction [...] que nous venons d'opérer. En définissant *ici*, de manière monofonctionnelle, comme étant :

- soit le lieu où se trouve le locuteur / se trouvent les interlocuteurs (Klein 1982),
- soit un endroit proche du locuteur (Berrendonner, 1979 : 343),
- soit le lieu de l'occurrence d'*ici* (Perret 1991) » (Kleiber, 2018 : 37).

<sup>8</sup> Nous devons à Le Draoulec et à Borillo les études les plus approfondies des valeurs temporelles d'*ici* (Le Draoulec, 2013a, 2013b et 2018 ; Borillo et Le Draoulec, 2013 ; Le Draoulec et Borillo, 2013 ; Borillo, 2018).

2018 : 26). Voici l'un des exemples que l'auteur utilise pour illustrer ses propos (exemple 33) :

(33) « Et pourtant il ne faut pas avoir peur de la vérité parce qu'elle seule est belle. Quand je parle ici de la vérité, sans doute je veux parler d'abord de la vérité scientifique ; mais je veux parler aussi de la vérité morale, dont ce qu'on appelle la justice n'est qu'un des aspects » (Poincaré, *La valeur de la science*, 1911 ; cité par Vuillaume, 2018 : 27).

Selon Vuillaume, *ici* peut référer dans ces emplois à l'endroit du texte où apparaît son occurrence, à l'ensemble du texte qui le contient, ou bien à un fragment du texte en amont. Dans les emplois textuels, *ici* peut donc posséder une certaine capacité anaphorique.

À côté de ces trois grands emplois, un quatrième usage a été repéré : les emplois « abstraits » – déjà évoqués par Kleiber (2008 : 116) – ont fait l'objet d'une étude minutieuse de la part de Huyghe (2018). Il s'agit d'usages où *ici* renvoie à un élément du contenu contextuel, comme dans (34) :

(34) « Même à proximité de localités très peuplées, les sentiers de montagne sont incommodes et mal signalés, les nombreux vieux châteaux tombent en ruine et sont envahis par la végétation. Les points de repos pour le randonneur fatigué manquent presque partout. À l'époque française, peu de choses ont été faites. Ce qui l'a été tombera en ruine si ceux qui aiment leur ancienne ou leur nouvelle patrie n'y remédient pas d'une main énergique. Il s'agit ici d'une affaire privée. L'état ne pourra s'engager que dans un deuxième temps » (www.club-vosgien.eu, exemple cité par Huyghe, 2018 : 70)

Dans ce type d'emploi, « *ici* fait strictement référence à des éléments de contenu disponibles en contexte. [...] Il n'y a ici ni référence temporelle ni ancrage textuel direct, mais renvoi à des informations présentes dans le contexte, faisant partie du savoir partagé des locuteurs au stade d'occurrence d'*ici* » (Huyghe, 2018 : 72). Nous sommes à nouveau face à un emploi de type anaphorique.

#### 4.2. Emplois d'*ici* en diachronie (et révision du système des adverbess déictiques du français)<sup>9</sup>

L'examen des emplois médiévaux d'*ici* confirme, comme l'avait signalé Kleiber (2018), que « *ici* désigne avant tout l'endroit déterminé par un locuteur » (Capin, 2018 : 54).<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Les principales études consacrées aux adverbess *ici* / *là* en diachronie sont celles de Foulet (1954), Perret (1991), Smith (1995) et Capin (2018).

<sup>10</sup> Un autre adverbe pouvait également impliquer un lieu déterminé par la présence du locuteur : *ça* (Capin, 2018 : 55). La différence entre ces deux adverbess est que *ça* est une « sorte de *ici* + mouvement, vestige du système latin à opposition très marquée entre le lieu avec et sans mouvements » (Perret, 1991 : 141). *Ça* va donc être employé dans des cas désignant le locuteur et impliquant un certain mouvement, usage que peut aussi avoir *ici* (Capin, 2018 : 56). Même si l'on admet qu'*ici* et *ça* pouvaient être interchangeables dans certains contextes, « *ça* pourrait impliquer plutôt un désengagement du locuteur, à

Concernant la valeur des adverbes *ici* et *là*, beaucoup d'auteurs – notamment Foulet (1954) – considèrent que leur différence en ancien et en moyen français réside dans l'expression de la proximité et de l'éloignement, respectivement, par rapport au locuteur (Smith, 1995 : 43). Toutefois, « à un moment donné de la langue post-classique, la nature de l'opposition entre ces deux termes s'est modifiée, de sorte que *là* a commencé à empiéter sur le domaine sémantique de *ici* » (Smith, 1995 : 43).<sup>11</sup>

L'adverbe *ici* a également connu des emplois temporels en ancien français : pour activer ce sens il faut qu'une expression temporelle (un substantif, un adverbe ou une préposition indiquant le temps ou la durée) vienne le mettre en relief (Capin, 2018 : 62)<sup>12</sup>.

Enfin, *ici* pouvait avoir en ancien français des emplois textuels ou « épistémiques », notamment ceux « qui servent à structurer le récit à un moment du développement des techniques narratives où la division en chapitres n'est pas encore en place » (Capin, 2018 : 63).<sup>13</sup>

En somme, bien qu'il ait perdu certains de ses emplois médiévaux et qu'il en ait cédé une partie à *là*, *ici* garde les mêmes grands types d'emplois dans la langue ancienne qu'en français contemporain (à savoir des emplois spatiaux, temporels et textuels).

Nous pouvons à ce moment observer un certain parallélisme entre les emplois d'*ici* et de *là* et ceux de *cela dit* et de *ceci dit*. Les deux paires connaissent tout d'abord un emploi temporel, même s'il faut noter que la valeur temporelle de l'adverbe *ici* est chronologique (elle indique un instant précis) alors que celle de *ceci dit* est dérivée de la succession de deux actions dans le récit. À leur tour, les emplois de *cela dit* et de *ceci*

---

l'inverse de *ci* qui traduirait l'engagement du locuteur, puisque l'identification du lieu passe habituellement par lui » (Capin, 2018 : 57). Ce qui est, en tout cas, important est qu'(i)ci aurait eu des emplois plus englobants en ancien français qu'en français moderne (Capin, 2018 : 57), puisque certains de ses emplois anciens ne seraient plus possibles aujourd'hui : « Par Romenie se sont acheminé / De ci a Rome ne s'i sont aresté » (*Couronnement de Louis*, c. 1120, 23) > 'Par Roménie se sont acheminés. (De là) (jusqu'à Rome), ils ne se sont pas arrêtés' (exemple et version en français contemporain tirés de Capin, 2018 : 58).

<sup>11</sup> À ce sujet, Foulet commente : « Un véritable bouleversement s'est produit dans ce coin de la langue. Voici ce qu'on entend tous les jours : « Y a-t-il longtemps que vous êtes là ? – Non, je suis là depuis cinq minutes ». Tout le moyen âge et peut-être toute l'époque classique auraient dit : « Je suis ici » » (Foulet, 1954 : 454).

<sup>12</sup> Exemple d'emploi temporel : « Mes un bref terme ne dunez / E de ço me purpenserai / Ci K'a vint jurz vus respundrai » (Hue de Rotelande, *Ipomedon*, c. 1180, 148) > 'Mais ne donnez pas un court terme et j'y réfléchirai : d'ici vingt jours, je vous répondrai' (exemple et version en français contemporain tirés de Capin, 2018 : 62).

<sup>13</sup> Exemple d'emploi textuel ou « épistémique » : « Ci commencent li sermon saint Bernart k'il fait de l'aent et des altres testes » (Sermons de St Bernard, fin XII<sup>e</sup> siècle, 1) > 'Ici commencent les sermons de Saint Bernard, sermons qu'il fait à l'occasion de l'Avent et des autres fêtes' (exemple et version en français contemporain tirés de Capin, 2018 : 64).

*dit* servant à changer de topique pourraient trouver leur équivalent dans les emplois textuels d'*ici* et de *là*, car tous deux peuvent être anaphoriques et renvoyer à un fragment précis d'un discours précédent. Enfin, les emplois contre-argumentatifs de *cela dit* et de *ceci dit* pourraient avoir leur pendant dans les emplois abstraits d'*ici* et de *là*, car tous deux sont également anaphoriques et peuvent reprendre une idée ou même « un assemblage conceptuel complexe » (Huyghe, 2018 : 73), consistant en un agencement d'idées ou de notions (Huyghe, 2018 : 73).

Mais quelles sont les différences entre *cela dit* et *ceci dit* ?

### 5. Divergences entre *ceci dit* et *cela dit*

Jusqu'à ce jour la seule différence explicitement évoquée entre ces deux marqueurs est celle énoncée par les puristes. En effet, l'Académie Française condamne l'usage de *ceci dit*, car elle estime que *ceci* annonce ce qui va venir (il est cataphorique) et que son emploi anaphorique est abusif (<https://www.academie-francaise.fr/ceci-dit-pour-cela-dit>). À ce sujet, Grevisse (2011 : 941) déclare que la règle cataphore / anaphore n'a rien de rigide et que les formes en *-ci* sont assez souvent employées pour désigner quelque chose qui précède (sans qu'il y ait une opposition nette avec quelque chose de plus éloigné), jugeant les protestations de l'Académie Française peu pertinentes.

Dannel (1990) a voulu examiner les dissimilitudes entre les pronoms démonstratifs *cela* et *ceci*, notamment dans les emplois où les deux formes peuvent se concurrencer. D'après lui, en termes de fréquence, *cela* représente la forme non marquée, et *ceci*, la forme marquée (Dannel, 1990 : 198). Cette différence quantitative admet toutefois une nuance : « dans les cas où l'aspect déictique est très prononcé par rapport à l'aspect référentiel [...], la fréquence de *ceci* tend à augmenter » (Dannel, 1990 : 211).

Revenant aux divergences entre les adverbes déictiques spatiaux à la base de ces pronoms démonstratifs, Perret (1991) signale que le déséquilibre du système de repérage spatial du français moderne vient justement de la concurrence entre *ici* et *là* pour référer à l'espace de l'énonciation (Perret, 1991 : 142) – même si le choix est beaucoup plus contraint qu'on ne le croit (Perret, 1991 : 148). L'opposition du système moderne repose sur une opposition entre deux formes marquées (*ici* et *là-bas*) et une forme non-marquée (*là*) et est articulé autour d'une opposition /spatiale/ vs. /situationnelle/. En d'autres mots, « *ici* et *là-bas* seraient réservés à la localisation strictement spatiale, tandis que l'embranchement situationnel (et en particulier les emplois existentiels) serait assuré par la forme " non marquée " *là* » (Perret, 1991 : 142). Par conséquent, l'opposition *ici* / *là* s'effectuerait selon que les emplois soient strictement locatifs (*ici*) ou situationnels – notamment existentiels – (*là*) (Perret, 1991 : 152). L'auteure souligne que « entre la langue de la fin du Moyen Âge et la nôtre, l'opposition *ici* / *là* a complètement changé d'articulation : le trait pertinent n'est plus la suiréférentialité, qui liait *ci* / *ici* à l'espace

de l'énonciateur de l'occurrence, et en excluait *là* – trait qui s'est maintenu dans l'opposition *ici* / *là-bas* ; la distribution des deux adverbes s'effectue maintenant entre emplois spatiaux et emplois " existentiels ", que le locuteur soit ou non concerné » (Perret, 1991 : 152).<sup>14</sup>

Smith (1995) partage aussi l'idée d'un changement dans les valeurs d'*ici* et *là* dans l'histoire du français, mais il la justifie autrement : « Entre le moyen français (ou peut-être même le français classique) et la langue contemporaine, il y a eu évolution de la valeur fondamentale de *ici*, qui [...] est passée de [+ PROCHE] à [+ LOCUTEUR]. » (Smith, 1995 : 51) Bien évidemment, ce n'est pas seulement la valeur de *ici* qui s'est modifiée : « le changement bouleverse [...] toute l'opposition entre *ici* et *là*. Une fois que *ici* exprime l'engagement du locuteur, *là* exprimera le contraire ; ce qui détermine le rapport entre les deux termes ne sera plus le trait [± PROCHE] mais plutôt le trait [± LOCUTEUR]. *Ici* devient une espèce d'adverbe modal ; *là* son homologue amodal. » (Smith, 1995 : 52). Qui plus est, le même changement qui s'est opéré entre *ici* et *là* est vraisemblablement intervenu dans les sous-systèmes déictiques parallèles (à savoir *voici* / *voilà*, *ceci* / *cela*, etc.) (Smith, 1995 : 52).

En accord avec Smith (1995), et étant donné que ce bouleversement dans les valeurs d'*ici* et *là* qui s'est produit à un moment de la diachronie du français s'est quelque part reflété dans les systèmes dérivés, nous pourrions considérer que *cela dit* représente la forme non-marquée de la paire par sa fréquence (beaucoup plus élevée) et – d'un point de vue énonciatif – par le non-engagement du locuteur, et *ceci dit*, la forme marquée.

## Conclusion

Nous avons montré dans cette étude que, d'un point de vue sémantico-pragmatique, les deux marqueurs *cela dit* et *ceci dit* présentent les mêmes usages, et ce en synchronie comme en diachronie : des emplois anaphoriques narratifs, des emplois anaphoriques servant à changer de topique et des emplois contre-argumentatifs. L'ordre d'apparition de ces usages est en concordance avec le modèle dynamique du sens proposé par Capin (2018), qui envisage l'ensemble des emplois sous forme d'un *continuum* ou d'une gradation (Capin, 2018 : 53). En effet, ce modèle « considère les emplois de contenu référentiel (l'espace et le temps) comme des emplois de base [...]. C'est sur cette base qu'apparaissent les emplois textuels, qui impliquent un contenu épistémique faisant appel à la connaissance et à la perception du locuteur / scripteur.

<sup>14</sup> Perret fournit les exemples suivants pour illustrer ses propos :

*Il fait froid, ici ( / \* là )*

*Là ( / \* ici ), il fait froid / chaud*

Selon elle, « Le premier énoncé se dira en entrant dans une pièce (localisation spatiale), le second sera prononcé, par exemple, après avoir mis en marche le chauffage, ce qui change les circonstances générales de l'énonciation (ancrage situationnel de l'énoncé) » (Perret, 1991 : 152).

Les emplois indiquant un acte de parole [...] – autrement dit, les emplois de marqueur discursif – constituent le dernier degré de cette échelle » (Capin, 2018 : 53).

D'un point de vue syntaxique, il faut noter que les deux marqueurs connaissent une évolution distributionnelle analogue, bien qu'à des dates légèrement différentes : tous deux se déplacent depuis leur position initiale absolue vers la droite de l'énoncé, jusqu'à pouvoir se situer en position médiane, en incise, ou bien finale détachée.

Enfin, les marqueurs *cela dit* et *ceci dit* semblent avoir hérité des propriétés des adverbes déictiques à leur base (*ici* et *là*) : d'un côté, il semble exister un certain parallélisme entre leurs emplois (temporels, textuels, abstraits) ; de l'autre, *cela dit* et *ceci dit* répliqueraient un tant soit peu les divergences entre *ici* et *là*, notamment l'engagement / désengagement du locuteur, ce qui, ajouté à sa fréquence beaucoup plus élevée, fait de *cela dit* la forme non marquée de la paire et de *ceci dit*, la forme marquée.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ÁLVAREZ-PRENDES, Emma (2023) : *La concesividad en español y en francés contemporáneos: del prototipo a los casos marginales*. Paris, Peter Lang (coll. Sprache - Gesellschaft - Geschichte, 18).
- ÁLVAREZ-PRENDES, Emma (sous presse) : « Les marqueurs *cela dit*, *ceci dit* et *quoi qu'on dise* : anaphore, polyphonie et concession », in J.-Cl. Anscombre, L. Rouanne & G. Kleiber (éds.), *Histoires de dire 3. Petit glossaire des marqueurs formés sur le verbe « dire »*, Berne, Peter Lang.
- BORILLO, Andrée (2018) : « *Jusqu'ici*, représentant modèle d'une sous-catégorie d'adverbes déictiques temporels ». *Langue française*, 197, 117-133.
- BORILLO, Andrée & Anne LE DRAOULEC (2013) : « *Jusqu'ici / jusque là* entre espace et temps ». *Cahiers Chronos*, 26, 387-408.
- CAPIN, Daniela (2018) : « Petite contribution à l'histoire d'*ici* : (*i*)*ci*, *ça*, *la* en Ancien Français ». *Langue française*, 197, 51-67.
- CHAROLLES, Michel ; Sascha DIWERSY & Denis VIGIER (2017), « Évolution des emplois des marqueurs de topiques de discours dans *Le Figaro* de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XXI<sup>e</sup> siècles ». *Langages*, 206, 85-104.
- DANEL, Karl Johan (1990) : « Notes sur la concurrence entre *ceci* et *cela* en français moderne ». *Studia Philologica*, 62, 195-212.
- FOULET, Lucien (1954) : « L'effacement des adverbes de lieu *ici*, *la* et leur groupe ». *Romania*, 75, 433-456.
- GREVISSE, Maurice (2011) : *Le bon usage*. Bruxelles, Duculot.
- HUYGHE, Richard (2018) : « *Ici* et la localisation abstraite ». *Langue française*, 197, 69-83.



- KLEIBER, Georges (1989) : « Référence, texte et embrayeurs ». *Semen* [en ligne], 4. URL : <http://journals.openedition.org/semen/6813> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/semen.6813>
- KLEIBER, Georges (1993) : « L'espace d'ici : sur la pragma-sémantique des adverbes spatiaux. Le cas d'*Il fait chaud ici* ». *Cahiers de linguistique française*, 14, 85-104.
- KLEIBER, Georges (1998) : « Dimensions du contexte : écrit *vs* oral », in M. Bilger, K. van den Eynde & F. Gadet (éds), *Analyses linguistiques et approches de l'oral. Recueil d'études offert en hommage à Claire Blanche-Benveniste*. Leuven/Paris, Peeters, 123-134.
- KLEIBER, Georges (2008) : « Comment fonctionne *ici* ». *Cahiers Chronos*, 20, 113-145.
- KLEIBER, Georges (2018) : « *Ici* en glanures ». *Langue française*, 197, 35-49.
- LE DRAOULEC, Anne (2013a) : « De *loin* à *ici* en passant par *là* : quelques adverbes entre espace et temps », in T. Asic & K. Melic (éds.), *2e colloque international DEAF 2 (Dire, écrire, agir en français) – La langue et la littérature à l'épreuve du temps*. Kragujevac, Serbie, 203-218. hal-00937399
- LE DRAOULEC, Anne (2013b) : « Des adverbes entre espace et temps. Le cas singulier de *ici*, *d'ici*, *jusqu'ici* ». *Faits de langues*, 42, 87-107.
- LE DRAOULEC, Anne (2018) : « “ Ici commence le court bonheur de ma vie ” : *ici* temporel dans la narration ». *Langue française*, 197, 101-116.
- LE DRAOULEC, Anne & Andrée BORILLO (2013) : « Quand *ici*, c'est maintenant ». *Langue française* 179, 69-87.
- MOESCHLER, Jacques & Nina DE SPENGLER (1982) : « La concession ou la réfutation interdite. Approches argumentative et conversationnelle ». *Cahiers de linguistique française*, 4, 7-36.
- PERRET, Michèle (1991) : « Le système d'opposition *ici*, *là*, *là-bas* en référence situationnelle ». *Linx*, hors série 3, 141-159.
- ROSSARI, Corinne (2005) : « *Cela dit*, un marqueur de prise de conscience ». *Langues et langage* 12, 87-101.
- SMITH, John Charles (1995) : « L'évolution sémantique et pragmatique des adverbes déictiques *ici*, *là* et *là-bas* ». *Langue française*, 107, 43-57.
- VUILLAUME, Marcel (1980) : *La deixis en allemand*. Thèse d'État, Paris IV.
- VUILLAUME, Marcel (2014) : « *Ici* et la deixis textuelle », in F. Hrubaru & E. Moline (éds.), *La polysémie dans tous ses états*. Cluj, Éditions Echinox, 77-91.
- VUILLAUME, Marcel (2018) : « *Ici*, un déictique pas tout à fait comme les autres ». *Langue française*, 197, 5-34.
- VUILLAUME, Marcel [éd.] (2018) : « Les domaines d'*ici* ». *Langue française*, 197.
- WATANABE, Jun-ya (2020) : « Étude contrastive de quelques connecteurs formés sur le verbe dire en français et en japonais : *ceci dit*, *cela dit*, *to-wa-ie* et *to-itte-mo* ». *Langages*, 220, 21-42.

## Étude diachronique de la locution *voyons voir* (XVI<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)

**Sonia GÓMEZ-JORDANA FERARY & Marta SAIZ-SÁNCHEZ**

*Universidad Complutense de Madrid*

sgjordana@filol.ucm.es

marta.saiz@ucm.es

<https://orcid.org/0000-0001-6995-8071>

<https://orcid.org/0000-0002-4996-9985>

### Resumen

El objetivo de nuestro artículo es aportar una descripción diacrónica de la evolución del marcador del discurso *voyons voir*. Propondremos un análisis distribucional y semántico de *voyons voir*, desde la primera atestación recogida a finales del siglo XVI hasta el siglo XXI. Prestaremos especial atención al término *voir*, que se ha entendido a menudo como el verbo de percepción, cuando en la Edad Media este mismo término podía corresponder al adverbio « *vrai* ». Exploraremos diferentes hipótesis para determinar el origen del marcador.

**Palabras clave:** Diacronía, Marcadores del discurso, Construccionalismo, *Voir*.

### Résumé

L'objectif de notre article est d'apporter une description diachronique de l'évolution du marqueur du discours *voyons voir*. Nous proposerons une analyse distributionnelle et sémantique de *voyons voir* depuis la première atestation relevée à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle jusqu'au XXI<sup>e</sup> siècle. Nous prêterons une attention particulière au terme *voir*, qui a souvent été compris comme le verbe de perception, alors qu'au Moyen-Âge ce même terme pouvait correspondre à l'adverbe « *vrai* ». Nous explorerons différentes hypothèses pour déterminer l'origine du marqueur.

**Mots-clés :** Diachronie, Marqueurs du discours, Constructionnalisme, *Voir*.

### Abstract

The aim of our paper is to provide a diachronic description of the evolution of the discourse marker *voyons voir*. We will propose a distributional and semantic analysis of *voyons voir* from the first attestation found at the end of the 16<sup>th</sup> century until the 21<sup>st</sup> century. We will pay particular attention to the term *voir*, which has often been understood as the verb of perception, whereas in the Middle Ages this same term could correspond to the adverb « *vrai* ». We will explore different hypotheses to determine the origin of the marker.

**Key words :** Diachrony, Discourse Markers, Constructionalization, *Voir*.

## Introduction

La locution verbale *voyons voir* a semblé à plus d'un grammairien un pléonisme ou un abus du langage. Loin de là, *voyons voir* possède des propriétés linguistiques qui rendent compte de son sens et qui la distinguent d'autres marqueurs proches tels que *voyons*, *voyons voyons* ou *voyons donc*<sup>1</sup>. Ce que les grammairiens critiquent dans l'emploi de cette locution verbale est la répétition du verbe *voir*. Or, il existe un paradigme de verbes en français formés d'un impératif suivis de *voir* : *dis voir*, *écoute voir*, *regarde voir*, *montre voir*... Cela est d'autant plus vrai dans la variété du français québécois, où l'on trouve des formes telles que *ferme voir*. Il s'agira dans cet article de retracer l'évolution de *voyons voir*, depuis la première attestation que nous avons relevée, à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, afin de vérifier comment l'expression passe d'une première valeur de locution verbale transitive, à une deuxième valeur pragmatique de marqueur de perception. Nous nous attacherons ensuite à analyser l'origine de *voir*, passant en revue les diverses hypothèses possibles sur la naissance de la locution *voyons voir*. Nous nous remonterons jusqu'au français médiéval, état de langue pour lequel la forme *voir* peut correspondre aussi à l'adjectif, adverbe et nom, dérivé du latin *verum*, « vrai ». Cette valeur sémantique de *voir*, disparue en français préclassique, apporte des pistes pour comprendre la création de la locution verbale *voyons voir*, attestée à partir de la dernière décennie du XVI<sup>e</sup> siècle.

Notre étude<sup>2</sup> est basée sur un corpus de 2105 occurrences, datant de 1594 au XXI<sup>e</sup> siècle, relevées principalement sur la base *Frantext*, sur *Google books*, sur *Gallica* et sur *Sketch Engine*, en ce qui concerne le XXI<sup>e</sup> siècle. Nous nous sommes également servis de nos lectures personnelles et du site [www.theatre-classique.fr](http://www.theatre-classique.fr).

## 1. Étude distributionnelle et diachronique de *voyons voir*

La première attestation du marqueur sous la forme *voyons voir* de notre corpus date de 1594, ce qui correspond au français préclassique. Dans cette première occurrence, *voyons voir* clôt un discours rapporté, juste avant que le locuteur s'apprête à vérifier qu'il y a bien une fontaine derrière une maison peinte sur un document, en retournant celui-ci. *Voyons voir* apparaît déjà isolé syntaxiquement du discours qui précède et de celui qui suit.

- (1) En fin son cousin luy dit : Elle est paradvanture derrière l'vn de ces deux corps de logis : Pardieu, dit-il, il peut bien estre, *voyons voir* : & ce disant il tourna le papier à

<sup>1</sup> L'étude sémantique de *voyons voir* en français contemporain a fait l'objet d'une étude préalable publiée dans Gómez-Jordana (2022).

<sup>2</sup> Ce travail a bénéficié du soutien du projet de recherche PID2020-113017GB-I00 : *Énonciation et pragmatique historique du français*, du *Ministerio de Ciencia e Innovación* (Espagne).

l'enuers, mais il fut tout estonné qu'il n'y auoit rien : parquoy il dit, Le peintre est vn grand sot, qui n'a pas fait ma fontaine.<sup>3</sup>

(Estienne Tabourot, *Les Bigarrures, et Touches du Seigneur des Accords*, livre 4, 1594, p. 256-257, Google Books)

La deuxième occurrence de *voyons voir*, datée de 1597, est suivie d'une proposition subordonnée interrogative indirecte en *si* : *voyons voir si*.

- (2) Et d'autant que quelques vns demandoient pour l'establissement de la Tradition, l'autorité de l'Escriture, *Voyons voir*, se dit-il, *si la Tradition non écrite doit estre receuë*.

(Guillaume Reboul, *Du Schisme des prétendus reformez*, 1597, p. 256-257, Google Books)

La locution verbale introduit très souvent, même de nos jours, des propositions en *si*. En français préclassique (1550-1650) et classique (1650-1789) *voyons voir* correspond à ce que nous appellerons *voyons voir<sub>i</sub>*, une locution verbale formée par la répétition du verbe *voir* à l'impératif et à l'infinitif. *Voyons voir<sub>i</sub>* se caractérise par le fait d'introduire un COD de façon explicite, comme en (2), ou implicite, comme en (1), où le COD pourrait correspondre à « la fontaine ». Dans l'exemple (3), le COD n'apparaît pas dans l'énoncé mais la locution verbale est transitive et implique l'existence d'un COD qui n'a pas été verbalisé.

- (3) BABET.

De quel droit, Madame J'ordonne,  
Vlez-vous chasser une personne ?  
J'venons là plus souvent que vous.

MARIE-JEANNE.

Allons, hu, aussi non des coups.  
Crois-moi, n'jase pas, bonne bête,  
La cervelle m'monte à la tête :  
Et je pourrions ben te r'liché,  
Comm'j'ons déjà fait z'au marché.

BABET.

Ah ! Oui, *voyons donc voir* ? Que j'voye ?

MARIE-JEANNE.

Allons, tais ton bec, et dévoye,  
J'te dis qu'tu n'resteras pas là.

(Toussaint-Gaspard Taconet, *Les écosseuses de la halle*, 1767, acte I, sc. 4, v. 203, <http://www.theatre-classique.fr/>)

---

<sup>3</sup> Nous maintiendrons dans nos exemples la graphie et la ponctuation des éditions d'origine consultées.

Dans cette occurrence de la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup>, où le verbe *voir* est encore répété à la suite de la locution – *que je voie* –, le COD n'est pas explicité mais il peut être reconstruit : *Voyons donc voir ? Que j'voye si / comment tu vas me r'licher*, par exemple.

En français préclassique et classique la locution *voyons voir* ne peut pas être supprimée. Il s'agit d'une locution verbale où le verbe *voir* fait référence à la perception visuelle – *percevoir par la vue*. Notre première occurrence en témoigne : après avoir énoncé *voyons voir*, le locuteur retourne son document et regarde s'il y a bien la fontaine qu'il cherche sur le dessin. Dans ce même contexte, la locution *voyons voir* peut aussi vouloir dire *examiner, envisager*, sens que possédait le verbe *voir* en français préclassique, ainsi que l'indique le dictionnaire du XVI<sup>e</sup> siècle de Godefroy.

- (4) Et Hermes, dit qu'elle se mange & deuore elle-mesme. Arnault de Villeneuve, dit qu'elle boit. Bref, elle fait toutes les actions qu'on se sçauroit imaginer ; car elle court, elle saute, elle volle, elle nage, elle rampe, ceminé, croist, multiplie, tainct, & colore, &c. *Voyons voir* comme il faut entendre ce que dessus. La gloire en soit à Dieu.  
(Charles Sevestre David de Planis Campy, *L'Ouverture de l'escolle de philosophie transmutatoire métallique*, 1633, p. 108, Google Books)

En français médiéval, *voir* peut correspondre aussi à l'adjectif, adverbe ou nom dérivé du latin *verum*, « vrai, véritable », « vraiment », « le vrai, la vérité ». En tant qu'adverbe, *voir* est employé pour renforcer la vérité du verbe ou de l'expression qu'il accompagne. À la fin du français médiéval, *voir* est remplacé par *vrai*, même s'il est attesté encore au XVI<sup>e</sup> siècle dans des locutions comme *pour/de voir* (Bertrand & Ménégaldo, 2021 : 257-268)<sup>5</sup>. Nous explorerons cette piste dans la deuxième partie de cet article.

---

<sup>4</sup> Le genre de ce texte est qualifié de « ambigu poissard » par son auteur, le titre complet étant *Les écosseuses de la Halle. Ambigu-Poissard en un acte, en vers libres, dédié à Madame Policarpe, Marchande de Marée*.

<sup>5</sup> Dans le *Vocabulaire de l'ancien français*, Bertrand et Ménégaldo (2021 : 257-268) mettent sous une même entrée *voir* et *voire* (*voir(e)*). Le français médiéval connaît également l'adverbe *voire*, du latin populaire *\*vera*. *Voire* est un marqueur assertif qui équivaut à *oui, assurément* (Rodríguez Somolinos, 1995, 2005, 2006). Dans certains contextes dialogaux et monologaux, *voire* sert à demander la confirmation d'un discours antérieur, en donnant lieu à une nouvelle valeur qui atténue la prise en charge. Le sens assertif de *voire* disparaîtra en ne conservant que la valeur de reformulation que nous connaissons actuellement, équivalente de *même*. Dans la langue médiévale, les emplois de *voir* et *voire* en tant que marqueurs du discours sont clairement différenciés. Cependant, dans l'entrée *voire* du *Dictionnaire de l'ancienne langue française*, Godefroy (1969) signale que : « Dans la Franche-Comté on emploie souvent les locutions *dites voire, écoutez voire, voyons voire*. Dans le canton de Vaud, *voire* ou *voir* s'emploient fréquemment après les impératifs pour renforcer le commandement : Viens *voir* avec moi ; prends *voir* ce bâton ». À notre sens, l'amalgame de *voir* et *voire* selon Godefroy provient d'une interprétation moderne de l'emploi des deux adverbes. *Voire* disparaîtra et ne sera conservé que dans certaines locutions, alors que *voire* recrutera de nouvelles valeurs. Le sens de « vérité », « vrai » sera assumé tout simplement par le marqueur *vrai*. Sur la valeur discursive contemporaine de *vrai*, voir Lefevre (2020).

Dans notre corpus, il y a 19 occurrences de la locution verbale *voyons voir* en français préclassique (1550-1650) et classique (1650-1789) :

- Cinq d'entre elles se présentent sous la structure *voyons voir si* :

(5) Une mère dit un jour à quelqu'un : Examinez, je vous prie, mon fils sur son latin : voyez voir s'il faut des progrès ? Mon fils, porte ton thème ; *voyons voir si* Monsieur en sera content. Ce *voir* est de trop.<sup>6</sup>

(Desgrouais, *Les gasconismes corrigés*, 1766, p. 183, Google Books)

- Cinq occurrences apparaissent en position finale, très souvent pour clore un chapitre ou un épisode en annonçant ce qui sera abordé :

(6) Noble vertu, qui seule suffit au Chrétien pour estre sauvé, pourvue qu'il soit de bonne volonté : noble vertu, sans vertu, et toutesfois pleine de vertu ; que diray-je que tu es ? nous te cognoistrons peut estre par tes degrez, *voyons voir*.

[fin de chapitre. Chapitre suivant : Les degrés de l'humilité].

(Laurent de Paris, *Le palais d'amour divin de Jesus, et de l'ame chrestienne...*, 1602, p. 283, Google Books)

- Une occurrence de *voyons voir comme*, dans l'exemple (4), reproduit ci-dessus. Nous trouvons à nouveau ici un cas de *voyons voir* où la locution clôt un chapitre et annonce le chapitre qui suit.

(4) *Voyons voir comme* il faut entendre ce que dessus. La gloire en soit à Dieu.

- Deux occurrences de *voyons voir* en position absolue, où l'expression à elle seule forme un énoncé complet, et peut, éventuellement, constituer un tour de parole complet. À partir de 1767, vers la fin du français classique, nous commençons à trouver des occurrences de la locution en cette position absolue. L'exemple (7) correspond à notre première occurrence de *voyons voir*<sub>2</sub>, marqueur pragmatique et non plus locution verbale, qui date de 1785. Ici *voyons voir* est séparé du reste de la réplique par une incise. Même si le discours direct continue après *dit-il, en colère*, le marqueur n'a besoin d'aucun autre élément pour compléter son sens. *Voyons voir* n'a pas de COD, implicite ou explicite, et pourrait être supprimé sans modification du sens de la phrase.

(7) Le pauvre homme du cabinet  
Par la serrure regardait.  
Chacun l'essaye, mais en vain  
Aucun d'eux n'en vient à sa gloire  
L'arc ne fléchit sous nulle main,  
Lorsqu'assuré de la victoire,  
Ulysse sort du cabinet  
Qui sur la grand' salle donnait.  
Il entre : il n'est pas reconnu.

---

<sup>6</sup> Cette occurrence rend compte de la controverse qu'il existe déjà au XVIII<sup>e</sup> siècle au sujet de notre expression. Selon l'auteur, l'expression est fautive dans la mesure où le verbe *voir* serait répété. Nous maintenons toutefois l'exemple, qui témoigne, selon nous, d'un usage effectif (et mal compris) dans la langue de l'époque.

« *Voyons voir*, dit-il, en colère.  
Messieurs, ici je suis venu,  
Pour montrer ce que je puis faire. »  
Il avait, dans le cabinet, Bien médité ce qu'il dirait.  
(M. Cholet de Jetphort, *Étrennes lyriques, anacréontiques*, 1785, p. 152, [Gallica](#))

Dans cette occurrence au discours direct – *Voyons voir. Messieurs, ici je suis venu pour montrer ce que je puis faire* –, le locuteur entre dans la grande salle et commence son allocution par le marqueur, énoncé en colère, suivi de *Messieurs, ici je suis venu pour montrer ce que je puis faire*. Le marqueur n'enchaîne pas sur un COD, explicite ou implicite. Il y a une pause, marquée ici par un point, entre le marqueur et le segment X sur lequel il enchaîne. Le locuteur attire l'attention de son auditoire par le biais de *voyons voir*, lui signalant qu'il s'apprête à lui faire découvrir quelque chose : *ici je suis venu pour montrer ce que je puis faire*.

- Six commentaires sur la locution. Nous verrons le long des siècles comment grammairiens ou remarqueurs émettent des commentaires critiques sur la locution. Qualifiée parfois de régionalisme (de Limoges, de Genève, d'Angers), de galimatias<sup>7</sup>, mais aussi d'abus commis par les bourgeois parisiens, voire par les courtisans, comme le dit Callières en 1693.

Il y a, dit le Duc, une mauvaise façon de parler fort ordinaire parmy les Bourgeois de Paris, & même parmy quelques Courtisans qui ont été élevez dans la Bourgeoisie, c'est lors qu'ils disent, *voyons voir*, au lieu de dire voyons, & de retrancher le mot de *voir*, qui est absolument inutile & désagréable en cet endroit là. (François de Callières, *Du bon, et du mauvais usage dans les manières de s'exprimer...*, 1693, p.157, Google Books)<sup>8</sup>

En français moderne, au XIX<sup>e</sup> siècle, nous trouvons 48 occurrences de *voyons voir*. Nous avons relevé pour la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, dix occurrences, qui correspondent toutes à la locution verbale *voyons voir*<sub>1</sub>.

- Cinq occurrences présentent la locution suivie d'un COD explicite :

(8) MARIE-JEANNE, entrant sans voir Céline.  
J viens d'cheux ma parente... all' était allée au marché... *voyons voir* si Jeannette est rentrée...  
CÉLINE.  
Que vois-je ?... c'est Marie.  
(Charles Dupeuty et Ferdinand de Villeneuve, *L'Actrice, comédie-vaudeville en 1 acte*, 1823, p. 23, [Gallica](#))

<sup>7</sup> Dans le *Dictionnaire Languedocien-François...* (1785 : 292), l'auteur qualifie l'expression *tacha mouyen* de « galimatias pareil à celui de *voyons voir* » (Google Books).

<sup>8</sup> Nous conservons les italiques d'origine.



(9) LE PETIT ÉDOUARD.

Il va regarder par le trou de la serrure, et qu'est-ce qu'il voit au clair de la lune ? La place du Palais.

JÉRÔME.

*Voyons voir* quoiqu'y voit.

LE PETIT ÉDOUARD.

Deux grands coquins, aux grandes moustaches.

(René Charles Guilbert de Pixerecourt, *La place du palais, Mélodrame en 3 actes et en prose*, 1824, p. 65-66, Google Books)

Dans ce dernier cas, nous remarquons la répétition du verbe *voir* – *voyons voir* *quoiqu'y voit* (« qu'est-ce qu'il voit », « que voit-il »). Par ailleurs, le registre de langage, et ceci sera très fréquent tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, est populaire, alors que ce n'était pas le cas nécessairement en français classique, où même Callières fait remarquer, nous l'avons vu, que les bourgeois et courtisans ont tendance à employer la locution.

- Deux occurrences en position absolue :

(10) THEOBALD.

Nous sommes seuls... chère Agathe...

BLANMINET, *avec explosion*.

Agathe, dieux !

THEOBALD.

Agathe, je t'aime, viens, blanche fleuriste !

BLANMINET.

Oh ! le gredin ! mais alors, le chapeau, il m'a donc mis dedans.

*Voyons voir*. (*Il tire le chapeau de dessous sa veste et le lui met sur la tête.*)

THEOBALD, *de même*.

Rien qu'un baiser...

BLANMINET.

C'est ça, c'est lui !... ça lui va comme un gant ! [...]

(Philodème Octave Marquet et Julien Jean Auguste, *À la nuit close : vaudeville en deux actes*, 1855, acte 1, sc. IV, p. 6, Google Books)

- Trois commentaires critiques sur la locution où celle-ci est attribuée à des usages régionaux (genevois ou gascon<sup>9</sup>), en arrivant même à accuser un comédien d'avoir osé employer *voyons voir*. Dans un courrier des lecteurs du journal *Le Corsaire*, reproduit sur l'image ci-dessous, le comédien M. Villiers se défend d'avoir employé la locution – « je vous jure par ma grammaire que le mot *voyons voir*, n'est pas de moi » –, et le rédacteur confirme bien « Nous sommes bien aises de pouvoir absoudre M. Villiers du *voyons voir*, prononcé par l'acteur Victor ; il faut que chacun réponde de ses fautes ».

---

<sup>9</sup> Voir exemple (5) plus haut.

## CORRESPONDANCE.

Paris, le 1<sup>er</sup> septembre 1825.

MONSIEUR LE CORSAIRE,

Comme *seul* auteur de la pièce jouée samedi au Théâtre de l'Ambigu-Comique, je vous remercie, en mon nom, des éloges que vous donnez à la barbarie de mon style, qui, dites-vous, a fait dresser les cheveux sur la tête. Je vois avec plaisir que mes juges n'étaient point des têtes à perruques; mais je vous jure par ma grammaire que le mot *voyons voir*, n'est pas de moi.

Veillez, je vous prie, insérer ma lettre dans votre prochain numéro.

Recevez, etc.

VILLIERS.

*Note du Rédacteur.* — Nous sommes bien aises de pouvoir absoudre M. Villiers du *voyons voir*, prononcé par l'acteur Victor; il faut que chacun réponde de ses fautes: mais il reste toujours le *petit bonhomme de chemin* et quelques autres expressions *ejusdem farinae*, que nous recommandons au goût du *seul* auteur du Graveur.

*Le Corsaire: journal des spectacles, de la littérature, des arts, des mœurs et des modes,*  
Paris, 2 septembre 1823, p. 3, Gallica.

En ce qui concerne la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, nous y avons relevé 38 occurrences réparties entre la locution verbale, *voyons voir*<sub>1</sub> – 19 occurrences – et le marqueur *voyons voir*<sub>2</sub> – 16 occurrences –, outre trois commentaires critiques. *Voyons voir*<sub>1</sub> apparaît accompagné d'un COD explicite dans 16 cas, sous la forme *voyons voir comme*, *voyons voir si*, *voyons voir ça*, *voyons voir que* et *voyons voir GN* (exemples 11 et 12):

- (11) Le facteur du quartier devient plus matinal.  
Il sera de la noce; – *voyons voir* les nouveaux:  
Chronique, faits divers, maison des deux jumeaux;  
Chien perdu, voyons ça, répond au nom d'Azor [...]  
(Gnafron fils de la rue Ferrachat neveu de Guignol, *Théâtre, saynètes et récits*, 1886, p. 242, Google Books)
- (12) Pourquoi donc, après tout, qu'il n'aimait pas M. Baudouin? Ça c'est pas bien. Moins je l'aime, et vous allez voir que je ne lui cacherai pas. [...]  
Pour lors, je commence donc. – *Voyons voir* un peu qu'est-ce qu'on lui reproche. On dit qu'il parle trop? Eh bien! qu'est-ce-que ça a de drôle, puisque les autres ne disent rien.  
(*Le Bon citoyen de Malakoff: journal de l'arrondissement de Sceaux*, 5 octobre 1884, p. 491, Gallica)

En tant que locution verbale, *voyons voir* se trouve dans trois occurrences en position frontale avec un COD implicite.

(13) ADÉLAÏDE.

Camille qui vient, de tomber dans la fosse à l'ours !

VERMOUTH.

Qu'est-ce qu'elle dit ?

ADÉLAÏDE.

Regardez, là-bas, la foule, près de la fosse... C'est un enfant qu'est tombé dans la fosse ! c'est Camille, bien sûr !

VERMOUTH, sortant.

*Voyons voir* que je voie ! (il sort.)

[Fin de scène]

(Eugène Verconsin, *Adélaïde et Vermouth : idylle militaire en un acte*, 1870, p. 16, Gallica)

En (13), le COD est implicite et pourrait correspondre, par exemple, à *voyons voir que je voie* (si l'enfant est là).

La première attestation de *voyons voir*<sub>2</sub> marqueur de notre corpus date de 1785. Cependant, nous ne retrouvons ensuite des occurrences en tant que marqueur qu'à partir de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. À partir de ce moment, *voyons voir*<sub>2</sub> (marqueur) cohabite avec *voyons voir*<sub>1</sub> (locution verbale), et ce jusqu'à nos jours. Le marqueur se présente soit en position absolue – isolé syntaxiquement du reste du discours –, soit accompagné d'un segment X. Dans ce deuxième cas, il y a toujours une pause, marquée par une virgule ou par des points de suspension, qui sépare *voyons voir*<sub>2</sub> et X.

(14) Mlle Croitou coupe le paquet de cartes.

Mme Tugoce, après avoir écarté le jeu, gravement, l'air préoccupé – Une, deux, trois, quatre, cinq... vous allez faire des démarches, des démarches sérieuses... Elles réussiront, mais après des épreuves... Une, deux, trois, quatre, cinq... voici un jeune homme brun qui est un empêchement à votre réussite... Cependant le sort peut être conjuré. *Voyons voir*... Une, deux, trois, quatre, cinq... encore le jeune homme brun, un beau garçon... et qui a l'air bien honnête, pourtant ne vous fiez pas à lui, il fera le fou et le mal...

(*Le Journal pour tous*, 1<sup>er</sup> septembre 1897, p. 6, Gallica)

(15) PAOLO.

Il y a beaucoup de prisonniers ?

LE GEOLIER.

J'ai un épieur de grand chemin, un boucher qui a tué son apprenti par jalousie, deux vagabonds qui ont blasphémé notre prince, étant ivres, – *voyons voir* – et puis...

PAOLO.

Et puis la dame.

LE GEOLIER, surpris.

Une dame !

(Marcel Schwob, *Francesca da Rimini* (1867-1905) in *Oeuvres complètes de Marcel Schwob* (1867-1905), Théâtre, vol. III, 1927-1930, p. 52, Gallica)

En (14) et en (15), *voyons voir*<sub>2</sub> n'introduit pas un COD, ni explicite ni implicite, et, sauf dans les cas où il se trouve en position absolue, il y a une pause entre le marqueur et le segment X. Par ailleurs, si *voyons voir*<sub>1</sub> a une intonation montante<sup>10</sup> – *voyons voir ↗ le paquet* –, *voyons voir*<sub>2</sub> a une intonation descendante : *deux vagabonds étant ivres – voyons voir ↘ – et puis...* Le marqueur *voyons voir*<sub>2</sub> peut apparaître en incise, comme en (15), ou en position absolue, en (16) :

(16) BERNARD, tirant la lettre de son sac.

Vingt-six tonnerres ! Pruneau, tu me remets en mémoire que depuis deux ans que cette missive posthume est entre mes mains, tu n'es encore parvenu qu'à m'en déchiffrer les cinq premières lignes.

PRUNEAU.

C'est tout d'même vrai, caporal !

BERNARD.

Je dois même dire que ces cinq lignes je les ai gravées là ! (Il se frappe le front.)

PRUNEAU, regardant.

*Voyons voir !*

BERNARD, répétant de mémoire.

« Mon cher mari, je vais bientôt passer l'arme à gauche comme tu dis. Au moment de paraître devant Dieu, il faut que te dise...

(Léon Beauvallet et Saint-Agnant Cholet, *La filleule du chansonnier, drame en trois actes*, 1857, p. 15, Google Books)

Par ailleurs, il est intéressant de remarquer qu'il y a deux cas de répétition du marqueur dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, la première occurrence datant de 1865. Waltine (2014 : 56) fait remarquer que le phénomène de la reduplication<sup>11</sup> se généralise dans le récit à partir de 1850, ce qui coïncide avec l'apparition des *voyons voir ! voyons voir !* répétés. Il s'agit ici d'un effet de style qui imite l'oral. En effet, nous remarquons au XIX<sup>e</sup> siècle que la locution répétée apparaît principalement dans des textes dramaturgiques, qui relèvent de l'oral représenté<sup>12</sup> et, comme nous le signalions ci-dessus, d'un registre de langage très souvent populaire.

---

<sup>10</sup> Nous n'avons pas retrouvé dans les documents de l'époque des indications au sujet de l'intonation de *voyons voir*. Nous proposons ici une intonation reconstruite, basée sur la lecture que nous ferions en français contemporain, qui, à notre sens, pourrait être équivalente.

<sup>11</sup> Par reduplication, nous entendons uniquement la répétition suivie de *voyons voir*. La valeur de la locution répétée, reste la même que celle de l'expression simple. Il y a tout simplement une répétition de l'acte « d'invitation » à observer quelque chose. Pour d'autres études sur la reduplication de marqueurs du discours en synchronie voir Dostie (2016) et Saiz-Sánchez (2022), et en diachronie, Saiz-Sánchez (2020).

<sup>12</sup> Dans la perspective de Marchello-Nizia (2012), l'oral représenté correspond à des fragments de discours où l'on mime le discours oral spontané. L'oral représenté n'est pas une représentation fidèle de ce type de discours, mais il comporte des traits linguistiques qui permettent de le caractériser comme oral.

- (17) JEANNETTE.  
C'est affreux ! Ne pas danser.  
THOMAS.  
Comment donc faire ?  
LANDRY.  
Comment faire ? Ah ! velà. Eh ben ! moi, j'avons le moyen.  
TOUS.  
*Voyons voir, voyons voir !*  
LANDRY. Dam ! faut tout simplement que mamz'elle Jeannette dise oui.  
JEANNETTE. Oui ? Oui quoi ?..  
(Maurice Bouquet, *La croix de Jeannette, opéra-comique en un acte*, 1865, p. 7, Gallica)
- (18) En quelques coups de crayons, Jocelyne fut indiquée suffisamment, avec sa coiffe arrondie et ses trois jupes étagées.  
– C'est fini, dit Olivier.  
– *Voyons voir ! voyons voir !* s'écria la bonne fille en accourant.  
Elle se reconnut, et, dans sa joie vive, elle se mit à danser une sorte de gigue improvisée, en répétant sur tous les tons :  
– Jésus ! que c'est beau ! Jésus ! que c'est beau ! Ah ! mais oui, ma foi jurée, c'est que c'est moi tout de même !  
(*Les Romans illustrés du samedi*, 1<sup>er</sup> janvier 1875, p. 7, Gallica).

En français contemporain, dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle nous recensons vingt occurrences de *voyons voir*, dont quatorze de *voyons voir*<sub>1</sub> et six de *voyons voir*<sub>2</sub>. *Voyons voir*<sub>1</sub> se présente accompagné d'un COD explicite dans la plupart des occurrences (dans dix cas, soit 71%) sous la forme d'un groupe nominal, du pronom *ça*, d'une proposition subordonnée interrogative indirecte en *où*, en *que*, en *si* ou en *ce que*, comme en (19) :

- (19) BIOLLE.  
Un petit bout de dommages, qu'est-ce que tu veux dire ? Il faut mettre les points sur les i.  
AMI.  
Une indemnité, quoi !... comme c'est dit dans la feuille de l'avocat... deux mille cinq...  
BIOLLE.  
Hum... (A Bertigny.) Et Louis, *voyons voir* ce que tu vas répondre ?  
BERTIGNY.  
Moi aussi, je ne demande qu'à faire la paix... On n'a jamais aimé les chicanes, par chez nous, et, quand on a pu s'arranger, on s'est toujours arrangé...

---

Les textes dramatiques, la correspondance, les discours directs dans un récit, etc. rentrent dans cette catégorie. Ce sont des discours qui peuvent donner un accès indirect à la langue spontanée d'autrefois.

(*La Revue hebdomadaire : romans, histoire, voyages*, 10 novembre 1906, p. 197, Gallica)

- (20) Par hasard, ils ont acheté le journal. Il y a un article signé de moi. Ils se sont dit : « *voyons voir ça ?* » ils m'en parlent, mais je dis que je me rappelle vaguement, et que j'en fais tant que je les oublie – je les oublie, dis-je, dès qu'ils me sont payés.  
(Jules Renard, *Journal : 1887-1910*, 1910, p. 539, Frantext)

Trois occurrences de *voyons voir*<sub>1</sub> ont un COD implicite, ce qui fait que nous le classons dans la catégorie des locutions verbales :

- (21) Y n'y a pas de oh !... Maintenant faisons nos comptes. Rendez-moi d'abord tous les papiers que je vous ai donnés à garder en arrivant... Oh ! pour ça, j'ai confiance... *Voyons voir*... Mais y n'y en avait pas tant que ça... Qu'est-ce que c'est que les feuilles de papier timbré-là, donc ?  
(George Chepfer, *Saynètes, paysanneries 2*, 1945, p. 94, Frantext)

Dans le cas de (21), *voyons voir* apparaît en position absolue et il est transitif. Nous aurions pu trouver *voyons voir tous les papiers que je vous ai donnés*. Le COD n'est pas explicité mais il peut être reconstruit.

Dans les six occurrences de *voyons voir*<sub>2</sub> de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, le marqueur n'a aucun COD, pourrait être supprimé sans modification du sens de l'énoncé, et présente une pause, marquée par une virgule ou par deux points « : » :

- (22) Bossu dans son anxiété reposait le poids de son corps tantôt sur la fesse droite tantôt sur la gauche. Il aurait volontiers causé généalogie et traditions familiales. *Voyons voir* : il était donc maintenant le demi-neveu de Mme Hachamoth et le semi-cousin de Noémi Limon. Quelle joie ! Quelle joie ! Il retrouvait une famille, celle-là même qu'il désirait.  
(Raymond Queneau, 1938, *Les enfants du limon*, 1938, p. 904, Frantext)

- (23) – T'entends bien. Galette, y ne faut pas te tromper ! lui répétait invariablement le rapin.  
– Sûr que je ne me tromperai pas, fouchtri ! répondait résolument le fils du Cantal : *Voyons voir*, lui dit un jour le montmartrois, comment nommes-tu celui qui a une sardine dorée sur la manche de sa tunique ?  
– Qu'ien bougri. C'est un sous-brigadier ! répliqua Galette à qui le galon de sergent avait fait penser aux grades des sergents de ville de la capitale.  
(*Jean qui rit : journal illustré paraissant le vendredi*, 8 juin 1913, p. 11, Gallica)

Dans ce dernier cas, *comment nommes-tu celui qui a une sardine dorée sur la manche* n'est pas le COD de *voyons voir*, d'où la pause et l'incise (*lui dit un jour le montmartrois*) entre *voyons voir*<sub>2</sub> et le segment X. L'intonation dans ce cas serait descendante. S'il s'agissait de la locution verbale nous aurions eu : *voyons voir*<sub>1</sub> ↗ *comment tu nommes celui qui a une sardine dorée...* Il n'y aurait pas de pause entre la locution verbale et la proposition, qui serait une proposition subordonnée indirecte et non pas, comme c'est le cas dans notre exemple, une interrogation directe. Dans notre

occurrence nous avons bien une séparation entre le marqueur et le segment X, qui est une interrogation directe : *Voyons voir<sub>2</sub>↯, comment nommes-tu celui qui a une sardine dorée (segment X)... ?*

Le marqueur peut apparaître également en position absolue, sans COD implicite, constituant alors un tour de parole complet :

(24) BIOLLE, reposant le verre sur le tonneau.

On attendra l'autre pour la continuation !... Quand on plaide ensemble, il faut boire ensemble !... Mais tu pourrais peut-être me raconter votre histoire, qu'en dis-tu ? Il paraît que c'est rudement entortillé ?

BERTIGNY.

Pas tant.

BIOLLE.

*Voyons voir !*

BERTIGNY.

Vous savez qu'il y a une source sur notre fonds, monsieur le juge ? Même que c'est une des sources de l'Arne.

(*La Revue hebdomadaire : romans, histoire, voyages*, 10 novembre 1906, p. 190, Gallica)

Il y a, finalement, dans le corpus de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle deux commentaires métalinguistiques sur la locution, dont une de Brunot (1924) qui rappelle ce qu'en disait Callières, cité *supra*.

Dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, la situation est similaire avec dix occurrences de la locution verbale, *voyons voir<sub>1</sub>*, et sept occurrences du marqueur, *voyons voir<sub>2</sub>*. La locution verbale se présente à parts égales pratiquement avec un COD explicite ou implicite et une des occurrences se trouve en position finale :

(25) On attendait le vétérinaire pour le certificat de santé. Il arriva vers les dix heures. « J'ai pris mon temps, dit le gros bonhomme tout essoufflé ; je savais que vous ne partiez pas aujourd'hui. Alors, *voyons voir*. » Il passa son examen et il sortit son carnet à souche.

(Jean Giono, *L'Iris de Suse*, 1970, p. 379, Frantext)

En (25), la locution verbale, avec un sens littéral, est employée en position finale clôturant un discours direct. Le vétérinaire s'apprête à examiner un animal, ce qu'il annonce par le biais de la locution verbale : *alors, voyons voir*. Il y a un COD implicite : *voyons voir l'animal, voyons voir ce qu'il a*, par exemple.

Quant à *voyons voir<sub>2</sub>* marqueur, nous pouvons le trouver en incise :

(26) Je m'empresserai de le faire mais je ne puis partir sans toucher un à-compte provisionnel de l'emmende qui vous frappe, messire, à-compte qui se monte à euh... *voyons voir*... sept mille deux cents écus tournois d'or raffiné pur et sans alliage plus douze sols parisis pour les frais d'enregistrement et quatre liards pour le timbre.

(Raymond Queneau, *Les fleurs bleues*, IV, 1965, p. 52, Frantext)



Où *sept mille deux cents écus* n'est pas un complément de *voyons voir*, mais de *se monter à*. Il y a une pause entre *voyons voir* et le segment X sur lequel il enchaîne et, par ailleurs, le marqueur a une intonation descendante et pourrait être parfaitement supprimé sans modification du sens du discours. Le marqueur, contrairement à la locution verbale *voyons voir*<sub>1</sub>, implique une pause dans le discours pour que locuteur et interlocuteur – parfois l'interlocuteur est le locuteur se parlant à lui-même – s'arrêtent pour vérifier X. Il y a toujours des traces du sens premier du verbe *voir* dans le marqueur mais nous ne pouvons pas parler pour autant d'un sens compositionnel dans *voyons voir*<sub>2</sub>, dans la mesure où sa fonction est celle d'arrêter le discours, d'où la pause toujours présente, et que locuteur et interlocuteur vérifient X par des sens qui n'impliquent pas nécessairement la vue. C'est justement parce qu'il s'agit d'un marqueur et non d'une locution verbale compositionnelle que *voyons voir*<sub>2</sub> peut-être supprimé de l'énoncé. Il y a d'ailleurs des cas où le marqueur est tellement pragmatiqué que même le sens de vérification se perd, restant uniquement la pause pour que le locuteur réfléchisse à ce qu'il va dire :

- (27) Il est inutile d'essayer de savoir si Wii Music est mieux ou pire que d'autres jeux, mais en quoi diriez-vous qu'il est différent ? *Voyons voir...* De mon point de vue, j'ai l'espoir d'avoir en partie contribué au futur de la musique et cela me rend heureux. Cela peut paraître présomptueux de dire que j'ai une telle influence sur la musique, mais ce titre aura peut-être une influence sur de futurs instruments de musique et, dans quelques années, des musiciens diront peut-être avoir commencé la musique avec Wii Music. (Sketch Engine, consulté le 22 septembre 2020.)

L'exemple ci-dessus appartient au XXI<sup>e</sup> siècle, mais la même valeur se retrouve aussi au XX<sup>e</sup> siècle.

Le marqueur *voyons voir*<sub>2</sub> apparaît également en position absolue :

- (28) Les voilà partis. J'ai quand même retenu un mot, qui est revenu un peu trop souvent dans leur conversation si animée : « Blutvergiftung ». *Voyons voir*. « Blut », c'est le sang.  
(François Cavanna, *Les Russkoffs*, 1979, p. 138, Frantext)

Ou en position frontale suivi d'une pause :

- (29) Le maladroit ! Quel danger viens-je de courir. Me voilà tout troublé. Je ne sais même plus pourquoi je me trouve au Bois de Boulogne. *Voyons voir...* Ah oui. Eh bien ! je ne vais tout de même pas le rattraper à la course.  
(Raymond Queneau, *Le Vol d'Icare*, 1968, p. 189, Frantext)

Nous trouvons à nouveau, comme dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, un cas de répétition du marqueur :

- (30) Donc aujourd'hui, pour le dîner, on était tous les quatre à table. Mrs. Killarney prépare le dîner, et elle s'en va tout de suite après, elle ne le sert pas, c'est maman. Donc on était tous les quatre à table, il y avait un petit dîner, une soupe aux choux, quelques mètres de boudin avec des pommes de terre au lard, un disque de dix kilos

de fromage et une tarte aux algues et à la margarine, lorsque – *voyons voir* où en étais-je – Oh, je suis émue, si émue que je ne sais plus où j'en suis, *voyons voir*, *voyons voir*. Donc, on absorbait notre soupe aux choux, de bon appétit, ma foi. Joël n'était pas trop ivre.

(Raymond Queneau, *Les Œuvres complètes de Sally Mara*, 1962, p. 72, Frantext)

Ce cas est d'autant plus intéressant que l'auteur présente trois occurrences de *voyons voir*, d'abord sous une forme simple, puis répétée. En tout cas, dans la répétition nous sommes bien face au marqueur qui pourrait être supprimé d'une part, et ne présente aucun COD, d'autre part.

Finalement, nous avons consulté pour le XXI<sup>e</sup> siècle, la base de données de Sketch Engine (frTenTen17) où il y a 1995 occurrences de *voyons voir*. Les cas sont répartis entre la locution verbale et le marqueur et nous n'avons retenu qu'un petit échantillon de 20 exemples<sup>13</sup> où *voyons voir* correspond au marqueur *voyons voir*<sub>2</sub>. Dans aucune des occurrences retenues, le marqueur n'enchaîne sur un COD, ni explicite ni implicite. Il peut enchaîner sur un segment X après une pause marquée par une virgule, un point, des points de suspension ou deux points. Il peut également se trouver en position absolue. La suppression du marqueur ne modifierait pas le sens de l'énoncé. Nous trouvons trois occurrences en position absolue :

- (31) Pour avoir une idée des combats tous azimuts de ce bonhomme, pas besoin d'envoyer un hacker pirater l'agenda de son iPod : en haut fonctionnaire consciencieux, mais moderne, il rend compte régulièrement de ses activités sur sa page Facebook, où il commente aussi volontiers l'actu de sa zone de chalandise. *voyons voir*. Le 27 novembre, Gilles Clavreul exprime ses inquiétudes face aux actes racistes antimusulmans suite aux attentats du 13 novembre : (Sketch Engine, consulté le 18 septembre 2020)

*Voyons voir* peut être séparé du segment X par une pause marquée par des points de suspension (31) ou par une virgule (32) :

- (32) Un orteil vous dite ? Par tous les dieux, il faut effectivement vérifier cela au plus vite ! répondit-il, avec un aplomb stupéfiant, mais sans réprimer le petit sourire malicieux qui naissait entre ses lèvres fines. *Voyons voir*... « Il baissa les yeux, fixa un instant sa botte gauche. » Un, deux, trois, quatre, cinq, ils sont tous là. Et bien accrochés. « Il releva la tête. » (Sketch Engine, consulté le 18 septembre 2020)
- (33) C'est "So shocking" mais totalement surréaliste. Je n'ai aucune chance d'approcher la reine. *Voyons voir* qu'est-ce qui pourrait être so shoking, voyons je pourrais embrasser Matthew si je le croisais pas hasard dans une rue

---

<sup>13</sup> Dans une première lecture de l'ensemble des occurrences, nous avons remarqué que les emplois étaient répartis entre les deux valeurs. Étant donné que nous voulions aborder en profondeur la valeur sémantique du marqueur *voyons voir*<sub>2</sub>, nous avons décidé de prendre uniquement vingt exemples représentatifs de cette valeur.

londonienne (c'est juste un exemple hein) ce serait shoking or not ?  
 @ Yueyin : disons que si tu l'embrasses avant même d'avoir pris le temps de l'inviter à prendre un thé ou une bière, c'est assez shocking :o  
 @ Rachel : bin oui il y a des toilettes pour ça, après bonjour les odeurs dans la rue ! Il doit y avoir une histoire de virilité derrière tout ça mais je ne vois pas très bien...  
 Ce livre me tente bien ! Et *voyons voir*, ce qui serait shocking... (après Syl, pas évident !) Etre dans une soirée très chic, avec belles robes, chapeaux et tout le tralala, et être tellement pompette qu'on se retrouve à faire pipi sans relever le couvercle des toilettes...  
 Même pas moi, mais une de mes amies !!!! On avait 19 ans, et j'ai tellement ri (étions à 2 dans les chiottes) que... j'ai à moitié fait pipi dans ma culotte !!!!  
 (Sketch Engine, consulté le 18 septembre 2020)

Dans tous ces cas, le marqueur n'introduit aucun COD, il pourrait être supprimé sans modification du sens et son intonation est descendante.

Le tableau ci-dessous résume le nombre d'occurrences de *voyons voir* au cours de l'histoire, relevées dans les différents corpus. La fréquence relative de *voyons voir*<sub>1</sub>, *voyons voir*<sub>2</sub> et des occurrences dans des dictionnaires et grammaires (lignes 1, 2 et 3) est calculée par rapport à chacun des six états de langue analysés. La fréquence relative du total des occurrences par période (4<sup>ème</sup> ligne) est calculée par rapport à l'ensemble des occurrences du corpus, en excluant celles de Sketch Engine, soit 110 occurrences.

	FR PRCL. ET CL. (1550-1789)	FR MOD. (1790-1850)	FR MOD. (1851-1900)	FR CON-TEMP. (1901-1950)	FR CON-TEMP. (1951-1999)	FR CON-TEMP. (2000→) [échantillon 20 occ.]	TOTAL
<i>voyons voir</i> <sub>1</sub>	13 (65%)	10 (77%)	19 (50%)	14 (64%)	10 (59%)	0	66 (51%)
<i>voyons voir</i> <sub>2</sub>	1 (5%)	0	16 (42%)	6 (27%)	7 (41%)	20 (100%)	49 (38%)
Dictionnaires et gramm.	6 (30%)	3 (23%)	3 (8%)	2 (9%)	-	-	14 (11%)
<b>Total <i>voyons voir</i></b>	<b>20</b> (18%)	<b>13</b> (12%)	<b>38</b> (35%)	<b>22</b> (20%)	<b>17</b> (15%)	<b>1995</b> <sup>14</sup>	<b>2105</b>

La locution *voyons voir* est attestée à partir de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et, en français préclassique et classique (1550-1789), elle n'aura pratiquement que la valeur de locution verbale (*voyons voir*<sub>1</sub>) introduisant un COD et ne pouvant être supprimée. Des 20

<sup>14</sup> Bien que le corpus frTenTen17 recense 1995 occurrences de *voyons voir*, nous avons analysé en détail, nous le rappelons, un échantillon de 20 occurrences, correspondant toutes à *voyons voir*<sub>2</sub>. Nous ne tenons donc pas compte de ce chiffre dans le calcul de la fréquence relative de la somme des occurrences pour chaque période (dernière ligne du tableau). Ce calcul se fait par rapport aux 110 occurrences de *voyons voir* relevées jusqu'à l'année 1999, en excluant celles du corpus frTenTen17 de la base Sketch Engine.

occurrences relevées pour ces deux états de langue, seulement une correspond à *voyons voir*<sub>2</sub> (soit 5%). Nous trouvons une première occurrence du marqueur (*voyons voir*<sub>2</sub>) en 1785, mais ce ne sera que dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle que le marqueur s'installera en langue, caractérisant, d'ailleurs, à l'époque un langage parlé populaire. Si dans la première étape du français moderne (1790-1850), 77% des occurrences correspondent à *voyons voir*<sub>1</sub>, dans la deuxième étape (1851-1900), la distribution des deux emplois s'équilibre avec 19 occurrences (50%) de *voyons voir*<sub>1</sub> et 16 occurrences (42%) de *voyons voir*<sub>2</sub>. Depuis le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, *voyons voir* est réparti entre ses emplois en tant que locution verbale et en tant que marqueur.

Remarquons également que les locutions verbales formées d'un impératif + *voir* sont fort fréquentes en français acadien et en français louisianais, au Canada et aux États-Unis. Ainsi, des énoncés tels que *ferme voir la porte !* ou *arrête voir tes gestes !* sont tout à fait courants dans ces variétés de français, comme le rappelle Léger (2018 : 88). De même Henneman et Nelmann Holzschuh (2014 : 116-17) signalent à quel point *voir*, sous différentes graphies, est présent au Canada et en Louisiane – *Watche vouère le chouse là !* Comme le rappellent les auteurs, il existe un fond commun dans le Nouveau Monde qui est ancré dans le français parlé du XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles (Henneman et Nelmann Holzschuh, 2014 : 119). Ceci pourrait expliquer, en effet, la forte présence de *voyons voir* dans notre corpus du XIX<sup>e</sup> siècle, notamment dans les vaudevilles, qui reflètent un registre de langage populaire. C'est justement ce langage-là qui a voyagé en Amérique du Nord et qui a laissé la trace des impératifs suivis de *voir*, plus présents en français acadien et louisianais que dans le français de France. La productivité des structures impératif + *voir* dans ces régions est surprenante.

Le *Dictionary of Louisiana French* (Valdman *et al.*, 2010) signale ces locutions à l'impératif + *voir* et les traduit en anglais par *please* ou par *then, so, indeed* :

Voir (oir, oire, woir) adv. (used to mark the imperative) 1. *Please* Dis-moi voir. *Please tell me.* Essaye oire. *Please try.* Garde voir ça. *Please look at that.* (...) Viens voir ici. *Please come here.* 2. *Then, so, indeed* Je sais pas éiou c'est. Ouvre voir ce cabinet-là. *I don't know where it is. So open that cupboard.* (...) Arrête voir. *So stop.*

Les auteures qui se sont penchées entre autres sur *voyons voir*, Léger (2018) ou Henneman et Nelmann Holzschuh (2014), reconnaissent ne pouvoir établir avec certitude l'origine de la locution.

Jusqu'ici nous avons tracé l'évolution de *voyons voir* depuis la première apparition dans les textes consultés en 1594, jusqu'à nos jours. Maintenant, nous souhaiterions nous interroger sur l'origine de cette locution : provient-elle d'une autre locution médiévale antérieure ? Est-ce une construction moderne où le verbe *voir* est répété d'une façon insistante ? Serait-il possible que *voir* ne corresponde pas – du moins à l'origine – au verbe de perception, mais à l'adverbe *vrai* de la langue médiévale ? Dans la partie

suivante nous passerons en revue ces différentes hypothèses sur la naissance de la locution.

## 2. Sur l'origine de *voyons voir*

L'origine de *voyons voir* pose problème et nombreux sont les commentaires que nous avons trouvés, non seulement chez les grammairiens, mais aussi chez des sujets parlants qui s'interrogeaient dans des articles de presse sur la locution.

Au XVII<sup>e</sup> siècle, outre Callières (1693), d'autres personnes critiquent cette répétition du verbe *voir*, ce qui confirme que la locution était présente dans la langue orale en français classique :

Voici l'onzième erreur qui s'ensuit. Sçavoir, qu'un Palefrenier, un Marmiton, une Servante, ou un Laboureur, diront : ça *voyons voir* par nostre regle, si nos Ministres ne se sont point trompez dans leurs Synodes [...] (Hugues Rey, *Le Héraut de la paix*, 1670, p. 188, Google Books)

Au XIX<sup>e</sup> siècle, plusieurs journaux recueillent des questions de lecteurs s'interrogeant sur l'origine de la locution. Ci-dessous, le rédacteur d'un journal rappelle l'hypothèse du lexicographe Quitard (1860), à savoir que *voyez voir* ou *voyons voir* proviendraient en réalité de *aller – allons voir*. Cependant, le rédacteur propose une origine différente à celle avancée par le grammairien et lexicographe : *voyons* proviendrait de *vouloir*. Faute de place<sup>15</sup> nous ne copierons qu'une partie de l'explication de ce rédacteur du XIX<sup>e</sup> siècle :

Première Question.

*Dans les foires et dans les marchés, on entend fréquemment des marchands appeler l'attention des gens par les mots : « VOYEZ VOIR, MESSIEURS ET DAMES ». Je n'ai jamais pu m'expliquer ce double emploi du verbe VOIR (l'impératif suivi de l'infinitif). Pourriez-vous m'en donner la raison ?*

Voici comment l'explique Quitard (*Études sur le lang. proverb.* p. 168) :

Cette locution est un archaïsme. L'impératif *voyez* n'appartient pas au verbe *voir* qui le suit, mais au verbe *voyer* ou *voler*, dont on se servait autrefois, pour dire *aller*, et dont nous avons conservé les composés *envoyer*, *renvoyer*, *convoyer*, *dévoyer*, *fourvoyer*. C'est de ce verbe *voyer* (*aller par voies et par chemins*) qu'est dérivé le mot *voyou*, si usité aujourd'hui.

Mais je ne puis partager cet avis, ayant trouvé une objection capitale, il me semble, à la solution du savant parémiographe.

L'expression dont il s'agit étant une invitation faite par quelqu'un à venir examiner ce qu'il désire montrer à une autre

---

<sup>15</sup> Le texte complet en format image se trouve dans l'annexe 1.

personne (on entend souvent à sa place *venez voir*), il est impossible que le *voyez* qu'elle renferme ait le sens du verbe *aller*, puisque ce dernier verbe ne signifie point un mouvement dirigé vers la personne qui parle.

Selon moi, le *voyez* de l'expression *voyez voir* est tout simplement un *veuillez* dont la prononciation a défiguré l'orthographe, ce que je prouve comme il suit :

[...]

Cette nouvelle forme de l'expression s'explique facilement quand on a expliqué *voyez voir*. En effet, lorsqu'on fut habitué à mettre devant *voir* ce que l'on croyait être la deuxième personne plurielle de son impératif, on fut bientôt conduit, par l'analogie, à y mettre aussi la première personne plurielle du même mode.

(*Le Courrier de Vaugelas : journal bi-mensuel consacré à la propagation de la langue française*, 1<sup>er</sup> octobre 1879, p. 115-116, Gallica)

D'autres auteurs parlent d'un emploi explétif de *voir*, caractéristique du langage populaire :

Ainsi, dans les phrases qui suivent, les pronoms, *moi, te*, le verbe *voir* à l'infinitif, le subst. *moyen*. [...]

*Voyons voir ce qu'il dit !*

*Regarde voir où qu'il est !*

*Écoute voir un peu...*

*On verra voir si ça est vrai ça !*

*Dites voir les choses ! (...)*

Certaines personnes abusent des explétifs surtout en Langue Populaire.

(Henri Bauche, *Le Langage populaire. Grammaire, Syntaxe et Dictionnaire du français tel qu'on le parle dans le peuple de Paris, avec tous les termes d'argot usuel*, 1928, p. 153, Gallica)

Pour les auteurs antérieurs, le problème principal est que *voir* est uniquement considéré en tant que verbe de perception, ce qui donne lieu à la répétition du verbe à l'impératif (*voyons*), puis à l'indicatif (*voir*). Comme nous l'avons annoncé, en français médiéval, *voir* est aussi un adverbe dérivé du latin *verum*, remplacé à partir du français préclassique par *vrai* et duquel n'ont subsisté que quelques expressions figées (*pour voir*). Cependant, les premières attestations de *voyons voir* apparaissent à une époque (fin XVI<sup>e</sup>) où *voir* ne connaît plus que le sens de la forme verbale. Alain Rey (1995), dans son *Dictionnaire historique de la langue française*, signale qu'à partir du XVI<sup>e</sup> siècle *voir* prend des valeurs très affaiblies renforçant un impératif. Il cite *dites voir* qui serait

le premier cas, datant de 1534<sup>16</sup>, et les autres, d'après Rey, apparaîtraient plus tard (*regarde voir, écoute voir, voyons voir...*). Grevisse et Goosse (1993), pour leur part, indiquent dans *Le Bon Usage* que *voir* accompagnant un impératif s'emploie dans le français parlé de certaines régions. Ils signalent également que le tour apparaît au XVI<sup>e</sup> siècle mais que son origine est discutée. Certains, d'après Grevisse, considèrent qu'il s'agit de l'infinitif du verbe *voir* marquant le but – *pour voir* –, d'autres soutiennent que *voir* correspond au mot-phrase *voire* (*vraiment*). Quoiqu'il en soit, l'origine de la locution verbale n'est pas claire.

En 1924, le philologue Erick Staaff s'est penché sur l'origine de *voir* dans les locutions *voyons voir ! montre voir* !<sup>17</sup> Dans son étude, Staaff propose deux possibles étymologies pour l'origine de *voir* – *voir* correspondant à *vraiment*, ou à l'infinitif du verbe *voir* –, préférant finalement l'hypothèse de l'infinitif, sans pouvoir l'affirmer de façon catégorique pour autant. En effet, Staaf (1924 : 229) indique que *voir* pourrait provenir du latin *verum* (vrai) puis de *voir, voire* ou *voirement* de l'ancien français. La locution aurait comme premier sens *voyons ce qui est vrai*. L'auteur rappelle que de nombreux lexicographes, dont Godefroy, ont rattaché les locutions verbales en *voir* – *viens voir, dis voir* – dans certains patois à l'adverbe *verum* du latin (Staaf, 1924 : 230). Cependant, Staaff souligne également que ce *voir* peut très bien provenir de l'infinitif *voir*, sachant que ce verbe n'implique pas uniquement une perception visuelle mais aussi une « perception intellectuelle » (Staaf, 1924 : 233). La locution voudrait dire à l'origine *voyons pour voir/observer/regarder*, qui serait un pléonasme, mais qui aurait une explication grammaticale. D'après l'auteur, *voyons voir* pourrait provenir d'un croisement syntaxique entre les deux expressions synonymes *voyons voir* et *allons voir* (Staaf, 1924 : 234). Plusieurs arguments font pencher Staaf vers l'hypothèse de l'infinitif *voir*. Tout d'abord *voir* ou *voire* de l'ancien et du moyen français ne figurent presque jamais après un impératif, et nous pourrions le trouver uniquement après les *verba dicendi*. En effet, dans une étude à paraître nous montrons que *dis voir* provient de *dis vrai*. En outre, Staaf (1924) étudie des textes en français régionaux où il remarque que c'est *voir* de *videre* qui est présent, plutôt que *voir* provenant de *verum*, ce qui l'amène à soutenir que le *voir* de *voyons voir* – et de *montre voir* au passage – provient du verbe latin *videre*.

Malgré la profondeur de nos recherches, nous n'avons pas trouvé la structure impératif du verbe *voir* + *voir* dans les textes antérieurs à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Pour le moment, trois hypothèses ont été proposées quant à l'origine de l'expression :

---

<sup>16</sup> Dans Gómez-Jordana (2023 à paraître), l'auteur montre que le marqueur *dis voir* est déjà attesté en ancien français, du moins depuis 1180.

<sup>17</sup> Nous remercions notre collègue Catherine Léger, de l'Université de Victoria, au Canada, qui a eu la gentillesse de nous envoyer l'article en question.



- 1<sup>ère</sup> hypothèse :  
*Voyons voir* proviendrait de *allons voir*, ce qui serait justifié par ses équivalents en espagnol, en anglais ou en italien – *vamos a ver*, *let's see*, *andiamo a vedere*.
- 2<sup>ème</sup> hypothèse :  
*Voir* serait issu de l'adverbe de l'ancien français *voir* (*verum*) dans le sens de *vraiment*, comme c'est le cas dans *dis voir*.
- 3<sup>ème</sup> hypothèse :  
*Voir* procéderait de l'infinitif du verbe *voir*, la locution ayant voulu dire *voyons pour voir*.

Pour notre part, nous pensons que l'origine de la locution n'est pas nécessairement unique et peut se situer au croisement de différentes hypothèses ou différents facteurs. La locution semble surgir tout simplement vers la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, du moins c'est à cette époque qu'elle est recueillie dans les textes<sup>18</sup>. N'ayant pas trouvé d'occurrences antérieures à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, nous pensons qu'il n'est pas possible de soutenir de façon catégorique l'une de ces origines. Nous défendrons plutôt que *voyons voir* s'est forgé à partir d'une construction<sup>19</sup> (ou moule) de type impératif + *voir* de la langue ancienne, qui avait déjà donné lieu aux marqueurs *dis voir* ou *regarde voir* en français médiéval. En français préclassique et classique, la forme (*form*) *voyons voir* a recruté le sens (*meaning*) d'autres marqueurs anciens disparus, comme *veez mon* ou *avoi*.

Le marqueur *dis voir* figure dans les textes dès l'ancien français et *regarde voir* est attesté pour la première fois en 1548, un peu avant *voyons voir*. Gómez-Jordana (2022 : 92) soutient que, en français contemporain, *voyons voir* est une locution agentive qui signale que le locuteur se dispose à vérifier quelque chose d'une situation préalable. Or, les locutions verbales du français médiéval *veez mon*, étudiée dans Rodríguez Somolinos (2021), et *avoi*, étudiée dans Opperman-Marsaux (2013), possèdent un fonctionnement sémantique similaire à *voyons voir*.

Au niveau sémantique, *voyons voir* a beaucoup de points communs avec des structures médiévales telles que *veez mon*, impératif d'un verbe de perception (*veez*)

---

<sup>18</sup> Généralement, les innovations langagières surgissent dans la langue orale, puis elles sont ensuite recueillies à l'écrit. Cette dynamique est contrainte aussi par les traditions discursives (par ex. Kabatek, 2007).

<sup>19</sup> Nous prendrons pour définition de *construction* celle proposée par Carlier et Prévost (2021 : 11), qui résume, en français, les propositions d'autres auteurs antérieurs : « est considérée comme construction une unité qui associe d'une manière conventionnelle une forme et un sens et dont certains aspects formels ou sémantiques ne sont pas strictement prévisibles à partir des éléments constitutifs de cette construction ou d'une construction identifiée. » Dans le même sens, Traugott et Trousdale (2014 : 272) signalent que « *the emergence of each new specific word-formation or snowclone type is a constructionalization since a form<sub>new</sub>-meaning<sub>new</sub> pairing becomes conventionalized.* »

renforcé par l'adverbe modal *mon* :

- (34) Tel flor n'a nule en cest pais  
ne n'i croist pas, je vous plevis ;  
*veez mon se la connoistrez.*  
Donrai la vos, se vous volez.  
(*Floire et Blancheflor*, v. 2174, ms B ; vers 1150-1160, var. ms A *Venés i, si le connis-*  
*trés*, cité dans Rodríguez Somolinos, 2021 : 81)

Rodríguez Somolinos (2021) propose la traduction suivante : « Il n'y a pas de fleur semblable dans ce pays, elle n'y croît pas, je vous l'assure ; *Voyez si* vous la connaissez. Je vous la donnerai, si vous voulez. » Il serait même possible de traduire ce *veez mon* par *regardez voir* ou *voyez voir si vous la connaissez*, rapprochant ainsi la locution verbale médiévale du sens de *voyons voir* contemporain. Rodríguez Somolinos (2021 : 81) remarque par rapport aux structures *veez mon*, *si oiez mon* que :

[Elles] relèvent (...) d'une perception active, c'est-à-dire de la perception volontaire, agentive. Dans *veez mon* ou *si oiez mon*, l'allocutaire est censé adopter une fonction d'agent, il doit réaliser intentionnellement l'action. (...) Ils rejoignent en ce sens-là le fonctionnement de *regarder* en français moderne qui est un verbe agentif réalisant une perception essentiellement physique. (...) Ils exigent un sujet animé à caractère agentif qui réalise intentionnellement l'action.

Les locutions verbales *si oiez mon* et *veez mon* sont agentives et impliquent l'action d'un sujet animé : *écoutez bien* et *voyez si X*. *Voyons voir* possède le même fonctionnement. Il est agentif dans la mesure où, comme Gómez-Jordana (2022) l'a démontré, il implique un *faire* de la part du locuteur, et de l'interlocuteur le cas échéant. Nous pouvons le vérifier dans l'exemple suivant :

- (35) LE GARDE.  
Halte-là, messieurs. Au nom de la loi, je viens voir si vous n'avez pas de la contrebande. (Les enfants sont effrayés ; Henri se cache derrière les autres.)  
OSCAR.  
Que voulez-vous dire ? Personne ici n'est coupable...  
LE GARDE (apercevant le ballon).  
Voyons, voyons, qu'est-ce qu'on veut faire de cette grosse citrouille-là ? M'est avis qu'il y a de la contrebande. *Voyons voir*. (Il fait mine de vouloir percer le ballon avec son sabre.)  
OSCAR (inquiète).  
C'est un ballon, monsieur le garde-champêtre ; il n'est rempli que de gaz.  
(*Le Chercheur : Petit moniteur des fêtes*, 1<sup>er</sup> juin 1878, p. 230-231, Gallica)

Dans cet exemple, le locuteur a une attitude active. Il énonce *voyons voir* accompagné du geste de percer le ballon pour vérifier s'il n'y a pas de contrebande.

En énonçant *voyons voir*, la perception est toujours active, il ne s'agit pas de voir dans le sens de percevoir par la vue sans action de la part du locuteur, mais plutôt de *regarder* – dans le cas où il y aurait une perception visuelle – ou de vérifier quelque chose activement – lorsque la perception est autre que visuelle, olfactive par exemple, comme dans *Voyons voir si tu t'es parfumée au patchouli, dit-il en reniflant son veston* – ou même intellectuelle, comme dans l'énoncé suivant :

(36) *Voyons voir*, comment pourrais-je t'expliquer la sémantique argumentative ?

En ce qui concerne le marqueur *avoi*, étudié par Oppermann-Marsaux (2013), il provient de l'interjection *a* suivie de l'impératif de deuxième personne du verbe *veoir*. *Avoi* possède également des traits en commun avec *voyons voir*. Dans ses emplois pragmatiques du moyen français, *avoi* fonctionne en tant que marqueur renforçant l'énoncé sur lequel il porte (Oppermann-Marsaux, 2013 : 89) :

(37) Panthaleon : Maistre ; j'en coingnois bien aucune [herbe  
Pour faire des onguents]  
Je coingnois ortie et sarfueil  
Persil, macedoine et milfueil ;  
[...]  
Toutes ceus cy congnoys je bien  
Et avec ce langue de chien  
Quant je la voy  
Maistre Mornin. – Panthaleon, biau filz, *avoy* !  
S'a point les savoies bien mettre,  
Dygne seroies d'estre maistre.  
Or te diray que tu feras : (...)  
(*Miracle de Saint Panthaleon*, 325, cité dans Oppermann-Marsaux, 2013 : 88)

Nous pensons que ce *avoy* du moyen français peut dans certaines occurrences, comme celle-ci, être traduit par *voyons voir*<sup>20</sup>. D'ailleurs, une des traductions possibles en espagnol de *voyons voir* serait *a ver*, qui a beaucoup de similitudes avec le médiéval français *avoi*<sup>21</sup>.

D'un point de vue sémasiologique, *voyons voir*, *veez mon* et *avoi* (dans certains de ses emplois) sont des locutions ou des marqueurs qui signalent que le locuteur ou l'allocutaire entament une démarche active pour vérifier quelque chose. La locution verbale *veez mon*, de l'ancien et du moyen français, ne figure plus en français préclassique ou classique<sup>22</sup>. *Avoi*, de même, est une locution de la langue médiévale qui

<sup>20</sup> Dans l'étude d'Oppermann-Marsaux (2013), il est expliqué comment le sens de *avoi* évolue de l'ancien au moyen français. *Voyons voir* semble correspondre à certains emplois de *avoi* en moyen français et non à ceux de l'ancien français.

<sup>21</sup> Sur *avoi* et ses correspondants médiévaux espagnols, voir Saiz-Sánchez (en préparation).

<sup>22</sup> Rodríguez Somolinos (2021 : 77) signale que l'adverbe *mon* disparaît en 1650 mais les occurrences de *veez mon* ou *oiez mon* appartiennent à l'ancien et au moyen français uniquement.

disparaît aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, comme le signale Oppermann-Marsaux (2013 : 72). La disparition de ces deux locutions médiévales laisse donc un vide sémantico-pragmatique qui est rempli, à notre avis, par *voyez voir*, *voyons voir*, expressions relevant d'une construction de type impératif + *voir*.

Vangaever (2021 : 67) rappelle que le réseau de constructions « d'une langue est en évolution permanente, dans ce sens où de nouvelles constructions émergent en même temps que des constructions existantes tombent en désuétude, voire disparaissent ». Dans notre cas, *voyons voir* serait une nouvelle forme de la construction impératif + *voir*, surgie à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle qui viendrait occuper une place laissée vide par *veez mon* et par *avoi*, tombés en désuétude. *Voyons voir* se forge dans un moule préexistant – ou à partir d'une construction préexistante –, le même que celui de *dis voir*, *regarde voir*. Au XVI<sup>e</sup> siècle, ce *voir* ne peut plus être associé à l'adverbe médiéval *voir* « vrai », qui avait disparu, en créant une confusion chez les locuteurs avec l'emploi d'un verbe *voir* à l'infinitif. L'ensemble *voyons voir* n'est donc pas un pléonisme, mais une construction ayant pour sens *vérifions X d'une façon effective*. Mais les locuteurs, qui ne connaissent plus la valeur sémantique de *voir* comme dérivé de *verum*, y voient une expression fautive.

En effet, *voyons voir* apparaît dans les textes à la toute fin du XVI<sup>e</sup> siècle, en français préclassique, comme une nouvelle forme non compositionnelle. *Voyons voir* ne veut pas dire *voyons + voir*, il ne s'agit pas d'un abus du langage ou d'un pléonisme mais bien d'un moule ou d'une construction<sup>23</sup> existante et productive depuis la langue médiévale, jusqu'à nos jours. Ainsi, à partir du marqueur médiéval *dis voir* nous trouvons *regarde voir*, *voyons voir* puis *écoute voir*, *montre voir*, etc. La structure en impératif + *voir* a été conventionnalisée dès le Moyen Âge et a permis la formation de divers marqueurs et locutions. Dans le cas de *voyons voir*, le XIX<sup>e</sup> siècle a été particulièrement prolifique, notamment dans les textes dramaturgiques des vaudevilles. Ceci dit, le français contemporain maintient encore cette construction – surtout *dis voir*, *voyons voir*, *regarde voir*, en français standard – et elle est encore plus présente dans le français acadien et louisianais – *ferme voir*, *arrête voir*...

## Conclusion

Nous avons parcouru l'évolution de *voyons voir* depuis la fin du XVI<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours. L'analyse distributionnelle montre comment se pragmatise une locution pour donner lieu, à partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, à un marqueur discursif,

---

<sup>23</sup> Nous avons fait le choix de parler de construction mais nous aurions très bien pu parler également de matrice lexicale dans le sens d'Anscombe (2016). Les constructions étant décrites dans une perspective plutôt diachronique – surtout dans le cadre de la Grammaire de Construction diachronique (Traugott & Trousdale, 2014 ; Hilpert, 2021 : 60-89) –, il nous a semblé intéressant d'appliquer la dénomination au moule impératif + *voir*. Ceci dit, il serait intéressant dans une future étude de comparer les matrices lexicales et les constructions afin de vérifier ce qui pourrait les distinguer, sur le plan théorique.

*voyons voir*<sub>2</sub>, qui cohabite depuis avec la locution verbale, *voyons voir*<sub>1</sub>. La recherche de ce marqueur dans diverses variétés du français s'est révélée fort intéressante pour montrer la vigueur d'une construction à un moment de l'histoire du français, en français moderne, de la fin du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècles, transportant la locution jusqu'au Nouveau Monde. L'analyse contrastive avec d'autres langues pourra également confirmer notre étude. Ainsi, l'espagnol connaît deux locutions verbales *vamos a ver* et *veamos a ver*, qui serait la version la plus fidèle à *voyons voir*. Celle-ci figure dans les textes à partir de 1554, presque en même temps que son homologue français et connaît un essor au XIX<sup>e</sup> siècle.

### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ANSCOMBRE, Jean-Claude (2016) : « Les constructions en ADVERBE QUE P en français : essai de caractérisation sémantique d'une matrice lexicale productive ». *Cahiers de lexicologie*, 108, 199-224.
- BERTRAND, Olivier & Silvère MENEGALDO (2021) : *Vocabulaire d'ancien français*. Paris, Armand Colin.
- BRUNOT, Ferdinand (1924) : *Histoire de la langue française des origines à 1900. La langue classique (1660-1715)*. Tome 4, Partie 2. Paris, Armand Colin.
- CALLIÈRES, François de (1693) : *Du bon et du mauvais usage dans les manières de s'exprimer : des façons de parler bourgeoises et en quoi elles sont différentes de celles de la Cour, suite des "Mots à la mode"*. Paris, Cl. Barbin.
- CARLIER, Anne & Sophie PRÉVOST (2021) : « Constructions, constructionnalisation et changement linguistique. Présentation ». *Langue française*, 209, 9-22.
- DOSTIE, Gaétane (2004) : *Pragmaticalisation et marqueurs discursifs. Analyse sémantique et traitement lexicographique*. Bruxelles, De Boeck Duculot.
- DOSTIE, Gaétane (2016) : « La reduplication à valeur d'insistance dans une grammaire accueillant la langue des conversations familières ». *Langue(s) & Parole*, 2, 111-131.
- GÓMEZ-JORDANA, Sonia (2022) : « *Voyons voir* : De la locution verbale au marqueur de perception. Une locution à ne pas en croire ses yeux ». *Langages* 227 : 3, 79-98.
- GOMEZ-JORDANA, Sonia (2023, à paraître) : « *Dis voir* : étude d'un marqueur entre le dire et le faire », in Laurence Rouanne, Jean-Claude Anscembre et Georges Kleiber (éds), *Histoires de dire 3*, Berne, Peter Lang.
- GREVISSE, Maurice & André GOOSSE (1993) : *Le Bon Usage. Grammaire française*. 13<sup>ème</sup> édition rev. et augm. Paris/Louvain-la-Neuve, Duculot.
- HENNEMAN, Julia & Ingrid NELMANN HOLSZCHUH (2014) : « Les particules *-voir* et *-ti* dans le français acadien et louisianais : deux particules à cheval entre lexique et syntaxe », in Laurence Arrighi & Mathieu Leblanc, *La francophonie en Acadie : dynamiques sociales et langagières. Textes en hommage à Louis Péronnet*. Sudbury, Prise de parole, 107-134.

- HILPERT, Martin (2021): *Ten Lectures on Diachronic Construction Grammar*. Leiden/Boston Brill.
- KABATEK, Johannes (2007) : « Las tradiciones discursivas entre conservación e innovación ». *Rivista di filologia e letteratura ispaniche*, 10, 331-348.
- LEFEUVRE, Florence (2020) : « *Vrai* comme marqueur discursif », in Marta Saiz-Sánchez, Amalia Rodríguez Somolinos & Sonia Gómez-Jordana Ferary (éds.), *Marques d'oralité et représentation de l'oral en français*. Chambéry, Presses Universitaires Savoie Mont Blanc, 127-148.
- LÉGER, Catherine (2018) : « L'utilisation discursive de *voir* en français acadien : de la perception à l'évidence », in Laurence Arrighi & Karine Gauvin (dirs.), *Regards croisés sur les français d'ici*. Canada, Presses de l'Université de Laval, 87-111.
- MARCHELLO-NIZIA, Christiane (2012) : « L'oral représenté en français médiéval : un accès construit à une face cachée des "langues mortes" », in Céline Guillot, Alexei Lavrentiev, Evelyne Oppermann-Marsaux & Bernard Combettes (dirs.), *Le changement en français. Études de linguistique diachronique*. Berne, Peter Lang, 247-264.
- OPPERMANN-MARSAUX, Evelyne (2013) : « "Avoi ! Avoi ! Sire Achillés, vous dites mal" : les emplois de l'interjection "avoï" en français médiéval ». *Diachroniques*, 3, 71-94.
- QUITARD, Pierre-Marie (1860) : *Études historiques, littéraires et morales sur les proverbes français et le langage proverbial : contenant l'explication et l'origine d'un grand nombre de proverbes remarquables oubliés dans tous les recueils*. Paris, Hachette.
- RODRÍGUEZ SOMOLINOS, Amalia (1995) : « *Certes, voire* : l'évolution sémantique de deux marqueurs assertifs de l'ancien français ». *Linx* 32, 51-76.
- RODRÍGUEZ SOMOLINOS, Amalia (2005) : « From certainty to doubt: The evolution of the discourse marker *voire* in French ». *Pragmatics & beyond. New series*, 134, 301-317.
- RODRÍGUEZ SOMOLINOS, Amalia (2006) : « *Voire*, modalisation de vérité et renforcement de l'assertion (XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles) ». *Langue française*, 149 : 1, 61-76.
- RODRÍGUEZ SOMOLINOS, Amalia (2021) : « *Sentez mon com il est pesanz*: L'adverbe *mon* en ancien français », in Julie. Glikman et al., *De la diachronie à la synchronie et vice versa. Mélanges offerts à Annie Bertin*. Chambéry, Presses Universitaires Savoie Mont Blanc, 77-92.
- SAIZ-SÁNCHEZ, Marta (2020) : « *Voire voire et nennil nennil !* À la recherche des premiers marqueurs rédupliqués en français médiéval », in Marta Saiz-Sánchez, Amalia Rodríguez Somolinos & Sonia Gómez-Jordana Ferary (eds.), *Marques d'oralité et représentation de l'oral en français*. Chambéry, Presses Universitaires Savoie Mont Blanc, 287-308.
- SAIZ-SÁNCHEZ, Marta (2022) : « Le fonctionnement pragmatique et interactionnel des marqueurs rédupliqués *oui oui, non non* et *si si* ». *Çédille, revista de estudios franceses*, 21, 417-439. <https://doi.org/10.25145/j.cedille.2022.21.20>
- SAIZ-SÁNCHEZ, Marta (en préparation) : « Estudio contrastivo de los marcadores *à voir, avoi* y *a ver* en la diacronía del francés y del español (siglos XI-XVI) ».
- STAAFF, Erick (1924) : « Voyons voir ! Montre voir ! Essai étymologique ». *Modern Spracvetenskap*, 9, 228-241.

TRAUGOTT, Elizabeth et Graeme TROUSDALE (2014) : « Contentful constructionalization ». *Journal of Historical Linguistics*, 4 : 2, 256-283.

VANGAEVER, Jasper (2021) : « *On la voit se développant* : La construction progressive pré-sentative du latin tardif à l'ancien français ». *Langue française*, 209 : 1, 63-82.  
<https://doi.org/10.3917/lf.209.0063>

#### **Bases de données et dictionnaires**

ATILF. *Base textuelle Frantext* ATILF-CNRS & Université de Lorraine. 1998-2022.  
<https://www.frantext.fr>

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE. *Gallica : bibliothèque numérique* <http://gallica.bnf.fr/>

*FRTENTEN12*, disponible sur Sketch Engine, <https://www.sketchengine.eu/>

GODEFROY, Frédéric (2002 [1881-1902]) : *Dictionnaire de l'ancienne langue française du IX<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion électronique.

REY, Alain (1995) : *Dictionnaire historique de la langue française* (1995). Paris, Dictionnaires Le Robert, 2 vols.

VALDMAN, Albert, *et al.* [éds.] (2010) : *Dictionary of Louisiana French, As Spoken in Cajun, Creole, and American Indian Communities*. University Press of Mississippi.



## ANNEXE I

*Le Courrier de Vaugelas : journal bi-mensuel consacré à la propagation de la langue française*, 1<sup>er</sup> octobre 1879, p. 115-116, Gallica

### ÉTRANGER

#### Première Question.

*Dans les foires et dans les marchés, on entend fréquemment des marchands appeler l'attention des gens par les mots : « VOYEZ VOIR, MESSIEURS ET DAMES ». Je n'ai jamais pu m'expliquer ce double emploi du verbe VOIR (l'impératif suivi de l'infinitif). Pourriez-vous m'en donner la raison ?*

Voici comment l'explique Quitard (*Etudes sur le langage*, *proverb.* p. 468) :

Cette locution est un archaïsme. L'impératif *voyez* n'appartient pas au verbe *voir* qui le suit, mais au verbe *voyer* ou *voter*, dont on se servait autrefois, pour dire *aller*, et dont nous avons conservé les composés *envoyer*, *renvoyer*, *convoyer*, *dévoier*, *fourvoier*. C'est de ce verbe *voyer* (aller par voies et par chemins) qu'est dérivé le mot *voyou*, si usité aujourd'hui.

Mais je ne puis partager cet avis, ayant trouvé une objection capitale, il me semble, à la solution du savant parémiographe.

L'expression dont il s'agit étant une invitation faite par quelqu'un à venir examiner ce qu'il désire montrer à une autre personne (on entend souvent à sa place *venez voir*), il est impossible que le *voyez* qu'elle renferme ait le sens du verbe *aller*, puisque ce dernier verbe ne signifie point un mouvement dirigé vers la personne qui parle.

Selon moi, le *voyez* de l'expression *voyez voir* est tout simplement un *veuillez* dont la prononciation a déformé l'orthographe, ce que je prouve comme il suit :

Dès le XIII<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire à l'enfance de la langue, la seconde personne plurielle de l'impératif étant *veuillez*, comme le montre cet exemple :

*Veuillez que cors et ame et quant que j'ai soit vo.*

(*Berte*, XXXII.)

l'invitation à venir voir quelque chose, faite à des passants, a dû se formuler ainsi :

*Veuillez voir, Messieurs et Dames.*

Mais le son *eu* suivi de *ll* mouillées se prononçait probablement *é* (nos paysans ne disent-ils pas encore une *feille*, pour une *feuille*, du *cerfeil* pour du *cerfeuil*, etc.), d'où la forme suivante pour l'expression qui nous occupe :

*Veillez voir, Messieurs et Dames.*

Or, *veillez* sonnait, en mouillant les *l* à la moderne, comme l'impératif du verbe *voir*, qui se prononçait autrefois *vées*, et aussi *voyez* (*oi* représenté par *ei* comme dans une foule d'autres cas); de sorte qu'on a fini par dire, quand le son *ei* dudit verbe fut enfin, avec le temps, remplacé par *oi* :

*Voyez voir, Messieurs et Dames.*

On dit aussi *voyons voir* quand l'invitation est faite à des personnes au nombre desquelles se trouve celle qui parle; De Caillières (*Des mots à la mode*, 2<sup>e</sup> partie) l'atteste en ces termes :

Il y a une façon de parler fort ordinaire parmi les bourgeois de Paris et même parmi les courtisans qui ont été élevés dans la bourgeoisie; c'est lorsqu'ils disent *voyons voir* au lieu de *voyons*.

Cette nouvelle forme de l'expression s'explique facilement quand on a expliqué *voyez voir*. En effet, lorsqu'on fut habitué à mettre devant *voir* ce que l'on croyait être la deuxième personne plurielle de son impératif, on fut bientôt conduit, par l'analogie, à y mettre aussi la première personne plurielle du même mode.

## **Évolution et emploi de la forme *fin* en français contemporain. À l'interface de la grammaticalisation et de la pragmatization**

**Danut-Grigore GAVRIS**

*Université Paris 8*

Laboratoire SFL-UMR 7023

danut-grigore.gavris02@univ-paris8.fr

<https://orcid.org/0000-0003-0133-5905>

### **Resumen**

Con este trabajo, nos proponemos estudiar la palabra francesa *fin* fuera de sus contextos habituales, como marcador temporal y/o nocional. Por un lado, nuestro objetivo es analizar cómo la palabra *fin* se convirtió en un marcador pragmático intentando trazar, de forma sucinta, su evolución a través de las etapas de gramaticalización. Por otra parte, demostraremos que se ha pasado de la gramaticalización a la pragmatización. En el francés hablado actual, *fin* asume otros valores además de los tradicionales de temporal y nocional. El estudio se basará en los enunciados orales retranscritos y en los enunciados escritos, formas cercanas a la oralidad, especialmente los mensajes en francés contemporáneo. Nuestro corpus procede de las bases de datos CLAPI y 88milSMS.

**Palabras clave:** gramaticalización, pragmatización, francés contemporáneo, enunciación, marcador pragmático.

### **Résumé**

Avec ce travail, nous nous proposons d'étudier le mot *fin* en dehors de ses contextes habituels, soit comme marqueur temporel et/ou notionnel. D'un côté, notre but est d'analyser comment *fin* est devenu un marqueur pragmatique en essayant de tracer, de façon succincte, son évolution à l'aide des étapes de grammaticalisation. De l'autre côté, nous montrerons qu'il y a eu un passage de la grammaticalisation à sa pragmatization. En français parlé d'aujourd'hui, *fin* assume d'autres valeurs que celles traditionnelles de temporelle et notionnelle. L'étude se basera sur des énoncés oraux retranscrits et sur des énoncés écrits, formes proches de l'oral, notamment des messages en français contemporain. Notre corpus vient des bases de données de CLAPI et 88milSMS.

**Mots-clés :** grammaticalisation, pragmatization, français contemporain, énonciation, marqueur pragmatique.

---

\* Artículo recibido el 6/06/2022, aceptado el 26/02/2023.

**Abstract**

With this work, we propose to study the French word *fin* outside its usual contexts, either as a temporal and/or notional marker. On the one hand, our aim is to analyse how *fin* became a pragmatic marker by trying to trace, in a succinct way, its evolution through the stages of grammaticalisation. On the other hand, we will show that there has been a passage from grammaticalisation to pragmaticalisation. In today's spoken French, *fin* assumes other values than the traditional ones of temporal and notional. The study will be based on retranscribed oral utterances and on written utterances, forms close to oral, notably messages in contemporary French. Our corpus comes from the CLAPI and 88milSMS databases.

**Keywords:** grammaticalization, pragmaticalisation, contemporary French, enunciation, pragmatic marker.

**1. Introduction**

L'histoire des marqueurs pragmatiques voit le jour avec l'ouvrage de Schiffrin, *Discourse markers* (1987), et continue de s'enrichir à la lumière de nouvelles recherches en la matière. Etant donné leur statut de particules pragmatiques, considérées au début sans une vraie valeur fonctionnelle (Traugott, 1995), elles ont été ignorées pendant longtemps par les linguistes. Même si rattachés au domaine de la pragmatique, il ne faut pas l'oublier, comme souligné par Fraser (1988), que ces marqueurs font partie de la grammaire d'une langue et qu'il convient d'en tenir compte.

Afin de définir les contours de ces marqueurs pragmatiques, nous retiendrons la définition qui a été donnée par Fraser (1999 : 931), qui soutient que ce sont des :

expressions drawn from the syntactic classes of conjunctions, adverbials, or prepositional phrases, have the syntactic properties associated with their class membership, have a meaning which is procedural, and have co-occurrence restrictions which are in complementary distribution with their conceptual counterparts.

Notre étude s'inscrit dans cette continuité d'analyse et interprétation des marqueurs pragmatiques, en l'occurrence en français. En ce qui concerne ce travail, il apparaît que le mot *fin* est utilisé aujourd'hui, par les francophones pour exprimer différentes valeurs subjectives du locuteur. Parmi ces fonctions, nous avons pu en établir les suivantes : renforcement de ce qui a été dit précédemment (2.2.1), atténuation du propos du locuteur (2.2.2), autocorrection (2.2.3) et amendement ou modification en vue d'amélioration (2.2.4). Cette étude prend en compte le français en situation de communication et le français écrit utilisé dans les messages, des formes proches du français oral. Nous avons analysé quelques centaines d'énoncés obtenus de la base de données 88milSMS, 88 000 messages authentiques échangés par des Français, et de celle de CLAPI, base de données multimodale qui reporte la parole en interaction dans des contextes variés comme des situations personnelles, professionnelles et commerciales.

Au sujet de *fin*, Franckel (1987 : 47) soutient que « *fin* marque le passage à l'extérieur temporel d'un procès P (associé à un nom prédicatif X dans fin de X) en tant

qu'entraîné par le passage à l'extérieur notionnel du domaine notionnel associé à P (ou à X) ». Il y aurait, à son avis, deux typologies de discontinuité : l'une est *notionnelle* et l'autre *temporelle*. La valeur temporelle, qui « tend à se spécifier et à prendre la valeur d'échéance (c'est ce qui se produit dans une expression comme fixer un terme à X, mettre un terme à X) » (Franckel, 1987 : 54), on la retrouve dans des expressions comme : *la fin de la semaine, la fin du mois, la fin de l'année* et dans des locutions adverbiales comme : *en fin du compte, en fin, parvenir à ses fins, une fin en soi*, etc. Pour ce qui est de la valeur notionnelle du mot *fin*, on peut la retrouver dans des expressions comme *la fin de la bouteille de lait*, plus généralement dans des expressions comme *la fin de X*. En effet, la « fin de X permet donc l'indépendance de la délimitation notionnelle de X relativement à sa délimitation dans le temps », nous indique Franckel (1987 : 52).

Considérons l'exemple suivant : *c'est la fin de l'année*. On identifie, à l'aide de ce syntagme, à la fois la valeur temporelle exprimée par le mot *fin*, à savoir le terme (temporel) de X et la valeur notionnelle, le bout de X. Comme rappelé par Franckel (1987 : 52), le terme bout permet, aux termes qu'il accompagne dans un syntagme (p. ex. : *au bout d'une heure*), de s'inscrire « dans une dimension progressive ». En ce qui concerne l'apparition du terme *fin* en français, le *Dictionnaire historique de la langue française* (désormais DHLF) indique que le mot en question est issu du latin *finis* et nous donne deux entrées, dans le premier cas il est nom et signifie<sup>1</sup>, « borne, limite d'un champ, terme, but », « frontière », dans le deuxième cas il est adjectif et signifie<sup>2</sup> « degré suprême de quelque chose, raffiné ». Alain Rey, dans le DHLF, fait la distinction entre l'arrêt des phénomènes temporels exprimés par le nom *fin*, la durée exprimée à l'aide du nom en question, la valeur adjectivale de *fin* et les locutions adverbiales comportant le mot *fin*.

L'intérêt de cette étude est de comprendre quelles sont les valeurs que le mot *fin* assume dans le français d'aujourd'hui. Nous tenterons de comprendre ainsi, la pragmatization du mot *fin* dans les discours du français contemporain et les nuances que *fin* permet de prendre aux énoncés des locuteurs francophones.

## 2. Analyse diachronique et synchronique : grammaticalisation et pragmatization

Pour commencer, on peut constater que le terme *fin* relève de la catégorie grammaticale du nom. Il est donné, par TLFi, sous l'entrée de nom féminin, sa première signification relevant de la valeur temporelle. En effet, on nous indique que *fin* « est ce qui constitue la limite d'une durée ou de tout élément qui peut être considéré relativement à la durée ». La première signification donnée par le dictionnaire TLFi indique son premier usage dans la littérature, aux alentours de la II<sup>e</sup> moitié du X<sup>e</sup> siècle, comme « terme auquel s'arrête une chose dans l'espace ou dans le temps » (TLFi).

<sup>1</sup> p. ex. : *la fin de la journée, la fin de la boîte de chocolat, la fin de la vie, la fin du champ, etc.*

<sup>2</sup> p. ex. : *de l'argent fin, un nez fin, un renard fin, le fin du fin, etc.*

Au cours du temps, le nom a acquis différentes nuances significatives selon qu'on considère l'approche philosophique, d'après laquelle - toujours selon le TLFi - le terme est utilisé pour indiquer un « but visé par une action », dans le cas de fin prochaine, « but vers lequel on dirige toutes ses actions, but poursuivi selon les règles et les formes du droit », ou celle théologique, selon laquelle le terme indique « ce à quoi tend l'homme considéré dans son âme. Fins dernières. La mort et les récompenses ou les châtements qui la suivent », soulignent les auteurs du DHLF (DHLF, *s.v. fin*). Du point de vue linguistique, nous verrons les étapes de grammaticalisation et de pragmatization que ce nom a subies en diachronie et en synchronie. Dans un premier temps, nous concentrerons notre attention sur les étapes de grammaticalisation (1) du terme *fin*, nous passerons ensuite aux analyses détaillées d'exemples pour comprendre l'emploi contemporain de *fin*, ce qui nous permettra de parler de pragmatization (2).

### 2.1. L'étape de grammaticalisation

La grammaticalisation est conçue par Meillet (1912 : 131) comme « le passage d'un mot autonome au rôle d'élément grammatical ». À travers des étapes de transformation grammaticales et sémantiques, les mots autonomes deviennent des formes grammaticales. La grammaticalisation est, comme l'a rappelé Meillet (1912 : 131), le deuxième procédé de constitution des formes grammaticales, le premier étant l'analogie.

Pour notre étude, nous retiendrons la définition que Traugott (1995 : 1) a donnée de grammaticalisation, et qui rejoint la constatation de Lehmann (1982 : V), à savoir :

grammaticalization is the process whereby lexical material in highly constrained pragmatic and morphosyntactic contexts becomes grammatical, in other words that lexical material in specifiable syntactic functions comes to participate in the structural texture of the language, especially its morphosyntactic constructions. (Traugott, 1995 : 1)

Dans notre cas, nous avons affaire à un élément lexical qui est devenu grammatical en combinaison avec d'autres éléments grammaticaux. Lors des passages catégoriels, suivant la chaîne nom > adjectif > adverbe, au cours de la grammaticalisation, nous avons constaté un affaiblissement du mot sur le plan sémantique (Heine & Reh, 1948 : 15) soit une perte de la valeur sémantique du mot. Afin de comprendre mieux l'analyse que nous entendons mener vis-à-vis du terme *fin*, nous prendrons en considération les quatre stages de grammaticalisation envisagés par Traugott (1995).

Les attestations diachroniques (corpus BFM) montrent que *fin* est utilisé dans les premières périodes comme nom (même si des débats existent autour de cette constatation, voir FEW), cette étape correspond à ce que Traugott appelle « stage 0 full lexical N » (1995 : 7). En effet, les témoignages écrits du français montrent que le terme *fin* est utilisé d'abord comme élément appartenant à la catégorie lexicale de nom. D'après

notre analyse sur le corpus BFM, la première attestation en langue française du mot *fin* remonte aux alentours de 950. Il est attesté dans le *Sermon sur Jonas*, œuvre dont la date de composition serait probablement comprise entre 938 et 952. L'exemple tiré de l'œuvre témoigne que *fin* a une valeur temporelle :

- (1) Donc lo en gupissen sei fedel /cum el des anz diz lors aveit ;/ sanz Pedre sols segwen lo vai,/ quae sua *fin* veder voldrat. (Alors l'abandonnent ses fidèles, /Comme il leur avait dit avant, /Seulement Saint Pierre le suit, / Car il veut voir sa fin). (anonyme, *Sermon de Jonas*, ca. 935-952, v. 165-168).
- (2) Dient plusor : « Ço est li definement,/ La *fin* del secle ki nus est en present. »/ Il nel sevent, ne dient veir nient : / Ço est li granz dulors por la mort de Rollant. (Plusieurs disent : « c'est la fin du monde, / et nous voilà à la fin des temps » / Ils ne savent pas, ils ne disent pas la vérité : / voilà le deuil universel pour la mort de Roland). (anonyme, *La Chanson de Roland*, ca.1100, v. 1434- 1437. Ed. Moignet, G., Paris, Bordas. 1972).

Dans les deux exemples ci-dessus, le nom *fin*, signifiant la notion temporelle, est accompagné par une locution temporelle renvoyant à la notion temporelle (la fin des siècles) ou un adjectif possessif (sa fin) qui accentue la notion infinie de temps. Par ailleurs, dans la *Passion de Jésus-Christ ou Passion de Clermont* (édition de D'Arco Silvio Avalle) nous pouvons voir l'utilisation du mot *fin* comme valeur de nom. L'exemple (1) atteste l'emploi du terme *fin* en position de nom, mais cette fois-ci sans aucune locution temporelle.

Dans ce cas, nous distinguons aussi l'emploi de *fin* comme valeur notionnelle, relevant du domaine théologique, « la fin de X ». *Fin* est ici synonyme de *terme*, de *conclusion* de la vie.

Par la suite, de valeur nominale, *fin* assume la valeur d'adjectif qualificatif, ce qui constitue la première étape de modification sémantique (Stage I). D'abord invariable, il accompagne les noms en les qualifiant. Comme le montre l'exemple (3), *fin* devenu adjectif accompagne le nom or, qualifiant ainsi l'or comme un métal très précieux. Quant à sa position dans la phrase, nous pouvons constater qu'il devance le nom, aussi pour des contraintes poétiques.

- (3) Gardez de nos ne turnez le curage. / De mun avoir vos voeill dunner grant masse, / X. muls chargez del plus *fin* or d'Arabe ; / Ja mais n'iert an altretel ne vos face. (Gardez-vous de détourner de nous votre cœur. / Mes possessions, je vous les offre en quantité, / les dix mulets chargés du plus fin or d'Arabie ; / Aucune année ne passera sans que je vous en donne autant). (anonyme, *Chanson de Rolland*, ca. 1100, v. 650-653).

Aussi, nous pouvons constater l'emploi de l'adjectif qualificatif *fin* dans l'exemple (4) ci-dessous :

- (4) Qui cest anel m'aportera,/ Por ce qu'il soit a nostre anor:/ Je vos pramet par *fine* amor. / Amis, dorrez me vos tel don. (Qui l'anneau m'aura apporté, / S'il ne nuit



pas à mon honneur : / Je vous promets d'un fin amour / Ami, ce don me ferez-vous ?) (Béroul, *Tristan*, ca. 1165-1200, v. 2720-2723).

En (4), l'adjectif *fin* qualifie le nom *amour* ; sa mise en vers en français moderne est compliquée, comme l'ont remarqué certains spécialistes dans le domaine (voir la mise en vers en français moderne par Guy de Pernon). Toutefois, ce qui nous intéresse, c'est de comprendre que l'adjectif qualifie le nom *amour* d'élégant, profond, remarquable : valeurs bien connues aux troubadours.

Par la suite, nous avons remarqué le passage de l'emploi de *fin* d'adjectif à adverbe, nous assistons donc à la deuxième étape (Stage II). En effet, *fin* devient, en contexte proche de la préposition *en*, adverbe<sup>3</sup>.

Pour Meillet, lorsqu'un mot se combine avec un autre, de manière à ce qu'ils apparaissent ensemble, créant ainsi une nouvelle forme « il résulte pour ce mot la perte d'une partie de son sens concret dans ces constructions » (1912 : 136). Le sens du nom *fin* change légèrement lorsqu'il est en combinaison avec la préposition *en*. La première attestation de *enfin*, de manière encore détachée, est retraçable dans l'ouvrage de P. de Tahon, intitulé *Li cumpoz* (ou *Comput*) datant de 1119.

Ainsi l'atteste l'exemple suivant présentant les deux éléments proches mais encore non soudés :

- (5) Ceo dit Plinus, / ki ert bons philosophus. / Iceo sacez *en fin* : / Iceo est eclipsin / Del solail, quant la lune / Nus fait si grant ra[n]cune. ( C'est Pline qui l'a dit, C'était un grand philosophe, / Sachez donc ceci : / l'éclipse de soleil/c'est quand la lune nous fait un grand désagrément). (Tahon, P., (de), *Li cumpoz*, 1119, v. 2700-2704).

Détaché, il marque, comme indiqué par Cadiot, Ducrot, Frandin & Nguyen (1985 : 199) « la fonction de mettre fin à un discours Z précédent, fonction qui s'ajoute à l'acte illocutoire propre à X ». Comme remarqué par Buchi & Städteler (2008), l'adverbe assume dans cet exemple la valeur récapitulative qu'on retrouve dans le français contemporain. Franckel (1987) propose comme synonyme de *enfin* la locution *in fine* ce qui permettrait d'introduire un dernier élément d'une énumération mais, selon nous, *enfin* permet d'introduire une dernière instance, récapitulative, dans le discours.

Pour résumer cette première partie, nous avons pu illustrer que *fin* a été grammaticalisé au fil du temps selon les contextes et les combinaisons avec d'autres éléments grammaticaux. En nous basant sur les attestations présentées ci-haut et les analyses menées, nous proposons le schéma de grammaticalisation suivant : nom > adjectif > adverbe. D'abord nom, le terme *fin* a subi un affaiblissement sémantique jusqu'à acquérir la valeur d'adjectif tout en restant proche du nom. Pour finir, par couplage avec la préposition *en*, *fin* devient adverbe temporel.

<sup>3</sup> Voir à ce sujet les travaux de María Luisa Donaire (2014).



Nous passerons maintenant à l'analyse du processus de pragmatization ce qui nous permettra d'étudier l'emploi de *fin* dans le français oral contemporain.

## 2.2. L'étape de pragmatization

Pour le passage à cette étape (Stage III), Traugott (1995) propose, au contraire des autres linguistes (Heine et Reh 1948 : 15), un renforcement de la pragmatization dès les premières phases de la grammaticalization. Elle soutient que « pragmatic strengthening, not weakening, occurs in the early stages of grammaticalization » (Traugott, 1995 : 7). En effet, l'étude de notre corpus nous permet d'affirmer que, comme soutenu par Traugott, il y a eu un renforcement pragmatique de la signification du terme *fin*, qui, avec la pragmatization, indique une attitude subjective du locuteur. Nous admettons donc, avec Traugott (1995: 2), que « in early stages of grammaticalization, pragmatic significance and subjective expressiveness increase ». Nous avons déjà pu constater que *fin*, de la catégorie du nom a subi un affaiblissement sémantique pour devenir adjectif et ensuite adverbe. Il n'est pas exclu que *fin* ait déjà été pragmatized en tant qu'adverbe, renforçant ainsi la valeur subjective qu'il véhicule.

Ainsi, il est possible de noter que dans le corpus du français contemporain (CLAPI et 88milSMS) que nous avons étudié, il n'est pas convenable de classer les occurrences de *fin* attestées dans les conversations des francophones de nos jours, dans les classes grammaticales traditionnelles de nom, d'adverbe ou d'adjectif. Nous considérons donc qu'il faut revoir les valeurs de *fin* afin de reconsidérer leur statut en tant que marqueur pragmatique.

Par ailleurs, dans son utilisation moderne, on peut affirmer que le terme *fin* correspond à la figure de style de l'épanorthose, qui comme nous indique le TLFi « consiste à revenir sur ce que l'on vient d'affirmer, soit pour le nuancer, l'affaiblir et même le rétracter, soit au contraire pour le réexposer avec plus d'énergie ». Cependant, nous verrons que la portée pragmatique de *fin* ne se limite pas aux fonctions attribuées à cette figure de style car *fin* est une marque de la subjectivité du locuteur.

Pour ce qui est de la place que *fin* peut occuper au sein de l'énoncé, nous avons pu constater qu'il peut être en tête de phrase, à la fin de l'énoncé, mais aussi au milieu. Il est parfois utilisé avec un autre marqueur discursif, l'exclamatif *euh !*, qui retarde et suspend la continuation de l'énoncé oral et, accompagné de *fin*, corrige le propos précédemment exprimé.

Nous allons analyser, par la suite, les quatre fonctions pragmatiques proposées pour le marqueur *fin* à l'aide d'exemples.

### 2.2.1. La fonction de renforcement

Nous commencerons avec la fonction de renforcement.

- (6) le vêtement sur la:: la personne hm . oui j` crois qu` c'est c'est possible mais: bon moi j` vais répondre à une a question ((rire)) j` crois qu` la: pour moi le vêtement a une importance assez: *fin* assez grande euh pour le premier contact . c'est-à-dire

que:: automatiquement même sans même si: je l' veux pas . y a: un premier jugement qui va se porter sur la personne à la façon de s'habiller parce que: justement donc. c'est pas systématique mais: c'est vrai que: telle une personne qui a: qui aura tel mode de (...). (Clapi, pag. 12)

- (7) Nan mais c'est tendu, c'est le bordel chez moi et je suis pas frais du tout en plus. J'ai pas encore manger *fin* bref c'est mort. (88milSMS, exp. 11046)

Nous sommes face à une discussion entre deux femmes qui a comme thématique les vêtements et leur impact sur l'entourage. On s'aperçoit de l'emploi de *fin* à la ligne deux et le locuteur le place entre deux groupes, l'un nominal et l'autre adjectival. Le terme *fin* est utilisé pour renforcer le groupe nominal en ajoutant un groupe adjectival. L'adjectif *grande* vient renforcer le nom *importance* en apportant aussi le jugement personnel du locuteur, d'où la notion de subjectivisation du discours.

Il ne peut plus être glosé comme *but*, *terme*, *solution* ou *conclusion* pour ce qui est de son statut de nom, encore moins comme *délicat*, *habile*, *subtil* pour ce qui est de son statut d'adjectif. L'adverbe « même » consolide la valeur de renforcement de *fin* ; autrement dit *fin* permet au locuteur de justement renforcer le propos présenté dans le premier segment de la phrase et lui donner une marque de subjectivité. Ce qui a été dit de X est renforcé, à l'aide du marqueur *fin*, en Y. Dans l'exemple (8), le *bref* suspend le propos du locuteur et *fin* vient le renforcer.

### 2.2.2. La fonction d'atténuation

Dans le cas de la fonction d'atténuation, nous pouvons considérer les exemples suivants :

- (8) Ouais *fin* c'est incapable dans mon budget ! Mais pour courir ça serait cool mec :) ! (88milSMS, exp 5104)
- (9) Hum d'accord... *Fin* bref, essaye de me tenir informée et je vais faire pareil en demandant à mon frère, s'il parle à <PRE\_7> :) (88milSMS, exp. 8695)
- (10) Grave meme jusqua 14h ! *Fin* jusqua ce que tu commences. (88milSMS, exp 3767)

Nous pouvons constater d'abord que le marqueur est présent dans le segment Y dans le discours, à savoir la deuxième partie. Il sert à atténuer les propos présents dans le segment X et le poser à l'interlocuteur de façon à ce qu'il comprenne la situation sans pour autant l'obliger à l'accepter. Le locuteur joue sur la force d'atténuation alors qu'il cherche à être compris par l'interlocuteur sans apporter de détails complémentaires au discours.

*Fin* en tête de phrase sert à amoindrir ce qui a été dit dans le premier segment X. Le marqueur permet alors au locuteur d'atténuer son propos et de remettre à l'interlocuteur la prise de décision. Il a permis au locuteur d'atténuer son impatience vis-à-vis d'une situation.

### 2.2.3. La fonction d'autocorrection

*Fin* comme valeur d'autocorrection, permet, d'après l'analyse de notre corpus, de corriger les propos du locuteur. Comme montré dans le cas de (12), le locuteur s'autocorrige, il passe de *parler* à *discuter*. Le verbe *parler* pourrait paraître plus agressif qu'une simple discussion, ce qui permet aussi à la fois une atténuation du propos du locuteur. Ce même procédé peut être constaté en (13) : *fin* sert d'autocorrection de ce qui est présenté en X mais permet aussi l'introduction d'une présupposition atténuative. Le locuteur tend à l'interlocuteur une possibilité qu'il croit comme vraie mais qui est mise en question par le dubitatif « croire » introduit par *fin*. Dans ce cas, le marqueur introduit Y, la présupposition tout en permettant la correction du propos du locuteur utilisé en X. Le locuteur tire parti de la valeur d'autocorrection de son propre énoncé apportée par *fin* : il ne fait que prêter une opinion à l'interlocuteur, sans présenter cette opinion supposée comme certaine. On est en effet face à un processus de subjectification (Diewald, 2011 : 371-373).

- (11) T'as du temps toi vendredi ? J'aimerais te parler, *fin* discuter avec toi. Enfin je crois que tu joues mais au cas ou. (88milSMS, exp. 1982)
- (12) Waouh, je suis encore plus fière de toi alors ! (et <PRE\_6> en cours, on me la fait pas à moi !) (et <PRE\_5>, <PRE\_5> m'a dit que c'était la meuf de <PRE\_3>, que vous vous étiez croisés et que vous en avez parlé. *fin* je crois !) (et non je mets pas toutes mes fringues, mais c'est pour 191tre prête à toute éventualité ; tenue de pluie, de vent, de neige, tenue de jour, de nuit, classe, moins classe, sexy, moins sexy.. Etc. C'est dur d'être une femme, je sais.) (88milSMS, exp 8022)

L'autocorrection analysée en (12) et (13) est bien différente de la modification présentée en (14) et (15). À notre avis, l'autocorrection a comme objectif d'agir sur l'interlocuteur alors que la modification agit sur la situation présentée dans le discours. Dans l'exemple (14), le locuteur modifie son propos présenté en X : ce qu'il fait, ce n'est pas de poser une présupposition dans le but d'agir sur l'autre, mais de modifier son propos présenté en X. Le marqueur *fin* permet cette modification, sans lui l'énoncé serait plat, sans aucune instance subjective.

### 2.2.4. La fonction modificative

- (13) Je suis à la maison ! Je commence qu'à 13h donc je me repose, *fin* je dois partir à 12h30 il faut que je prenne une douche avant ! Je ne rentrerais que ce soir je pense ensuite. (88milSMS, exp 48)
- (14) EEt tu as des gants ? 'Fin je veux dire, pour l'hiver tu vois, par exemple (pas pour jardiner). (88milSMS, exp. 11215)

La valeur modificative de *fin* peut être observée aussi en (15). Dans ce cas, la modification du locuteur porte sur l'objet présenté en X. Son propos est présenté en Y comme *non pas X mais X'*, à savoir ce n'est pas X qui est modifié mais la nature de X. *Fin* n'est pas seulement une marque de l'oralité mais aussi un tremplin d'un propos X à un propos Y avec des nuances de valeurs.

À notre avis, le *fin* analysé comme marqueur pragmatique, dans les exemples ci-dessus, a subi des modifications d'utilisation en tant que nom et non pas en tant qu'adjectif. Nous soutenons qu'il est devenu plus transparent dans la catégorie du nom, devenant plus opaque tout en gardant la sémantique du nom mais n'étant plus un nom et ne pouvant plus être glosé avec ses synonymes. Il y a eu donc un changement du domaine du nom au domaine du marqueur pragmatique. Il est utilisé comme marqueur pragmatique et il doit être réanalysé au niveau du discours. Ainsi, d'item lexical, il devient d'abord adjectif, ensuite par combinaison adverbe pour devenir tardivement marqueur pragmatique.

L'opacité sémantique de *fin* résulte des contextes dans lesquels il apparaît. La réinterprétation sémantique est renforcée par une extension de la sémantique du mot *fin*. Les contextes dans lesquels il apparaît apportent le contenu nécessaire à la compréhension de ce terme à l'intérieur de la phrase. Les changements qui concernent *fin* ne sont donc pas limités à la sémantique, mais englobent aussi la pragmatique. Ils semblent liés, tout comme les procédés de grammaticalisation menant de nom à adjectif et ensuite à la pragmatique considérant l'élément comme marqueur pragmatique. Le processus de pragmatique peut être considéré soit un sous-procédé de la grammaticalisation (Dostie, 2004) et dans ce cas les linguistes l'appellent grammaticalisation 2, ou un procédé analogue mais sans beaucoup de caractéristiques distinctives (Erman & Kotsinas 1993). Toutefois, il a été noté qu'il n'est pas toujours possible de distinguer les deux procédés, la grammaticalisation de la pragmatique (Traugott 1995 : Section 2). À l'instar de ce qu'a été soutenu par Degand & Evers-Vermeul (2015: 75), la grammaticalisation et la pragmatique partagent :

several types of changes, such as layering, persistence, decategorialization and semantic bleaching (through pragmatic strengthening). All authors discussed (see especially Sections 2.1 to 2.3) seem to agree that grammaticalization and pragmatization share several types of changes, such as layering, persistence, decategorialization and semantic bleaching (through pragmatic strengthening).

Nous considérons que les fonctions pragmatiques appartiennent à la sphère de la grammaire et que dans le cas du terme *fin* on peut voir le processus de grammaticalisation.

### Conclusion

Ce travail nous a permis de rendre compte des possibles valeurs que *fin* peut avoir dans les énoncés du français contemporain. L'occasion a été donc de constater que *fin* est passé par au moins quatre stades de développement :

0. nom, nous pouvons le glosé comme : *but, terme, conclusion, solution,*
1. adjectif, nous pouvons le glosé comme *délicat, subtil, habile,*
2. en combinaison devient adverbe (*en+fin > enfin*)

3. émergence comme marqueur pragmatique. Dans ces contextes, il est loin de son statut initial de nom ou d'adjectif.

Il est important de noter que le passage d'une catégorie à une autre n'est jamais ni net ni datable, les usages font en sorte que les frontières soient étanches. C'est pourquoi, il est impossible de dater précisément le passage d'une catégorie grammaticale à une autre. En revanche, ce que nous pouvons constater, ce sont les attestations des emplois différents des occurrences des diverses catégories. Comme déjà considéré par Diewald (2006) et Degand & Evers-Vermeul (2015 : 74), nous incluons les fonctions pragmatiques dans le domaine de la grammaire et considérons donc que *fin* subit, comme nous l'avons montré, le processus de grammaticalisation pour ensuite acquérir une nouvelle fonction : celle de marqueur pragmatique.

Dans ce travail, nous avons proposé quatre valeurs que *fin* peut avoir dans les échanges communicatifs dans la société francophone d'aujourd'hui. Il peut servir comme élément de renforcement de X lorsque *fin* se trouve en segment Y. Deuxièmement la valeur atténuative peut lui être attribuée lorsque le locuteur veut poser son propos comme vrai ou moins agressif à son interlocuteur. Troisièmement, *fin* est utilisé pour introduire une autocorrection, accompagnée d'une atténuation et pour finir, la valeur d'amendement ou modification en vue d'amélioration est attribuée à *fin* lorsque le locuteur modifie son propos, ou partie de son propos présenté en X.

Les recherches futures auraient intérêt à analyser, de manière contrastive, l'emploi de *fin* et de *enfin* dans le discours oralisé du français contemporain.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BUCHI, Eva & Thomas STÄDTELER (2008) : « La pragmatization de l'adverbe *enfin* du point de vue des romanistes ». *Congrès Mondial de Linguistique Française*, Jul. 2008, Paris, 159-171. URL : <https://shs.hal.science/halshs-00445188>
- CADIOT, Anne ; Oswald DUCROT ; Bernard FRADIN & Thanh NGUYEN (1985) : « *Enfin*, marqueur métalinguistique ». *Journal of Pragmatics*, 9, 99-239.
- DEGAND, Liesbeth & Jacqueline EVERS-VERMEUL, (2015) : « Grammaticalization or pragmatization of discourse markers? More than a terminological issue ». *Journal of Historical Pragmatics*, vol. 16 :1, 59-85.
- DE PERNON, Guy (2017) : *Bérout, Le Roman de Tristan, mis en vers français moderne*. [http://guydepernon.com/site\\_4/download/tristan-mono.pdf](http://guydepernon.com/site_4/download/tristan-mono.pdf)
- DONAIRE, María-Luisa (2014) : « *Enfin* et *finale*ment, proches parents ou parents lointains ? La part de la subjectivité dans un cas de prétendue synonymie ». *Cahiers de praxématique*, 62. URL : <http://journals.openedition.org/praxematique/3919>
- DOSTIE, Gaétane (2004) : *Pragmatization et marqueurs discursifs. Analyse sémantique et traitement lexicographique*. Bruxelles, De Boeck-Duculot.

- DIEWALD, Gabriele (2011) : « Pragmaticalisation (defined) as grammaticalization of discourse functions ». *Linguistics*, 49, 365-390.
- ERMAN, Britt & Ulla-Britt KOTSINAS (1993) : « Pragmaticalization: the case of *ba'* and *you know* ». *Studier i modern språkvetenskap*, 10, 76-93.
- FICHER, Kerstin (2006) : *Approaches to Discourse Particles*. Amsterdam, Elsevier.
- FRANCKEL, Jean-Jacques (1987) : « *Fin* en perspective :  *finalement, enfin, à la fin* ». *Cahiers de linguistique française*, 8, 43-68.
- FRASER, Bruce (1990) : « An Approach to Discourse Markers ». *Journal of Pragmatics*, 14: 3, 383-398.
- FRASER, Bruce (1999) : « What are discourse markers? ». *Journal of Pragmatics*, 31, 931-952.
- LEHMANN, Christian (1982) : *Thoughts on Grammaticalization*, Cologne, Institut für Sprachwissenschaft der Universität.
- MEILLET, Antoine (1912) : « L'évolution des formes grammaticales ». *Scientia (Revista di Scienza)*, 12, 130-148 [repr. Paris, Champion, 1958].
- MOSEGAARD HANSEN, Maj-Britt (2005) : « A comparative study of the semantics and pragmatics of *enfin* and *finalement*, in synchrony and diachrony ». *Journal of French Language Studies*, XV : 2, 153-171.
- NEF, Frederic & Henning NØLKE, (1982) : « À propos des modalisateurs d'énonciation ». *Revue Romane*, XVII : 2, 34-54.
- SCHIFFRIN, Deborah (1987). *Discourse markers*. Cambridge, Cambridge University Press
- TRAUGOTT, Elizabeth C. (1995) : « The role of the development of discourse markers in a theory of grammaticalization ». Paper presented at ICHL XII, Manchester 1995 [version de 11/97]. URL: <https://web.stanford.edu/~traugott/papers/discourse.pdf>

### Bases de données et dictionnaires

- BFM* = École normale supérieure de Lyon (éd.) 1989-2020. *Base de français médiéval*. <http://txm.ish-lyon.cnrs.fr/bfm>.
- CLAPI* = *Corpus de langue parlée en interaction*. [http://clapi.ish-lyon.cnrs.fr/V3\\_Accueil.php?interface\\_langue=FR](http://clapi.ish-lyon.cnrs.fr/V3_Accueil.php?interface_langue=FR).
- FEW* = Französisches etymologisches Wörterbuch. <https://lecteur-few.atilf.fr/index.php/page/lire/e/115722>
- Frantext* = Laboratoire Analyse et traitement informatique de la langue française (ATILF) (éd.) 1998-2020. *Base textuelle Frantext*. <http://www.frantext.fr>.
- REY, Alain (2010) : *Dictionnaire historique de la langue française* (DHLF). Paris, Le Robert.
- TLFi* = *Trésor de la langue française informatisé*. <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>
- 88milSMS* = Rachel Panckhurst et al. (éds.) 2014. *88milSMS. A corpus of authentic text messages in French*. <http://88milSMS.huma-num.fr>.

## Essai d'une description conversationnelle de « Oh » en moyen français

**Pierre VERMANDER**

*Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle*

pierre.vermander@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-2422-432X>

### Resumen

Este artículo tiene por objeto proponer, para la interjección “Oh”, un modelo de análisis que rechaza ciertos presupuestos relacionados con esta clase (emocionalidad, non-intencionalidad, etc.). Utilizando, en un gran corpus de textos del francés medio, los métodos del análisis conversacional tal como se han aplicado para considerar la interjección (principalmente en inglés), es posible construir un estudio fundado sobre parámetros objetivos que abarquen todas las ocurrencias. Vemos entonces que los usos de “Oh” se distribuyen entre usos autónomos y en repuesta a un enunciado anterior, y que esta interjección puede ser emitida para indicar el estado del hablante en relación con su situación epistémica.

**Palabras clave:** lingüística diacrónica; interjección; análisis de conversación; pragmática; negociación epistémica.

### Résumé

Le but de cet article consiste à proposer, pour l'interjection « Oh », un modèle d'analyse refusant certains présupposés attachés à cette classe (émotivité, non-intentionnalité, etc.). En utilisant, sur un large corpus de textes du moyen français, les méthodes de l'analyse conversationnelle telles qu'elles ont pu être appliquées pour envisager l'interjection (principalement en anglais), il est possible de construire une étude fondée sur des paramètres objectifs qui engloberaient l'ensemble des occurrences. On peut alors s'apercevoir que les emplois de « Oh » se répartissent entre utilisations autonomes et en réponse à un énoncé précédent, et que cette interjection peut être énoncée pour indiquer l'état du locuteur par rapport à la situation épistémique en cours.

**Mots-clés :** linguistique diachronique ; interjection ; analyse de conversation ; pragmatique ; négociation épistémique

---

\* Artículo recibido el 31/05/2022, aceptado el 22/09/2022.



**Abstract**

This article aims to propose an analysis' model for the interjection "Oh" which would refute some of the presuppositions carried by this category (emotivity, non-intentionality, etc.) By using (mostly English) contemporary conversational's analysis' methods on a large Middle French corpus, we build a model based on objective parameters which will encompass all occurrences. It will thus appear that the uses of "Oh" hinges around the autonomous/responsive variable, and that this interjection can be uttered to state the epistemic position of the speaker at a given time.

**Keywords:** diachronic linguistics; interjection; conversational analysis; pragmatics, epistemic negotiation

Et son modeste embarras m'apprit assez que *son cœur avait palpité d'amour et non de crainte*. Ma tante cependant s'y trompa comme vous et se mit à dire : « L'enfant a eu peur » ; mais la charmante candeur de l'*enfant* ne lui permit pas le mensonge, et elle répondit naïvement : « Oh non, mais ... »

Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*

**1. Introduction****1.1. Jean Reno et le Moyen Âge**

Il est une scène des *Visiteurs* devant laquelle tout diachronicien se trouve démuné. Dans ce film où la voix médiévale semble servir l'unique besoin du comique, un petit mot de Godefroy le Hardi détonne. Lorsque le mari de Béatrice Goulard de Montmirail, sa « descendance », tente en vain d'engager la conversation (« Vous êtes boxeur, cascadeur ? ») puis, de guerre lasse, finit par demander s'il l'importune, la réponse seigneuriale tombe net :

-Je vous ennue ?

-Oui, certes.

-Charmant.

La co-occurrence de ces deux termes ne perturberait en aucun cas un homme du moyen français ; elle gêne la compréhension d'un locuteur du français contemporain, qui la mettra cependant sur le compte d'une exubérance liée à son horizon d'attente – « ils ne parlent pas comme nous ». Mais le plus sceptique demeure le diachronicien. Car pourquoi, dans une œuvre destinée à un public non-spécialiste, avoir choisi d'employer un lexème dont le sens et le fonctionnement ont été l'objet d'une modification telle que l'on ne peut aujourd'hui les faire équivaloir ? Le *certes* de notre état de langue, étudié par Ducrot (1984), Charolles (1986) ou Adam (1990), ne peut posséder la puissance conclusive de son équivalent médiéval et, de fait, ne peut se trouver en renforcement d'une assertion comme c'est majoritairement le cas en moyen français :

Dans *certes p*, la fonction principale de *certes*, c'est le renforcement de l'assertion *p*. Au moyen de *certes*, le locuteur affirme explicitement et de façon assurée qu'il croit à la vérité de *p*. *Certes* n'est pas polyphonique en ancien français, il ne marque pas la confirmation, et ne fait pas allusion au discours antérieur, que celui-ci appartienne à l'allocutaire ou au locuteur même. *Certes p* est entièrement indépendant du discours antérieur et n'a aucune valeur de reformulation (Rodríguez-Somolinos, 1995 : 57).

En opposition à l'interrogative précédente, orientée d'ordinaire vers une négation, le *certes* de Godefroy ne possède aucune valeur polyphonique, ne résonne pas avec la question ; il renforce simplement l'adverbe initial, comme il le faisait au temps de ce personnage. Alors que ces médiévaux-là, à l'exception de quelques tournures lexicales ou de modifications phonétiques outrées, parlaient notre langue, force est de constater que, l'espace d'une réplique, se fait entendre une « véritable » voix du Moyen Âge. En somme, si les scénaristes ont ici visé juste, ils ont peut-être même vu *trop* juste en octroyant à un anachronique seigneur une tournure de phrase désormais controuée mais tout à fait acceptable d'un point de vue diachronique.

Le but de cet article consiste à analyser une interjection primaire – « Oh<sup>1</sup> » – à l'aune des études contemporaines qui lui ont été consacrées (même si la plupart d'entre elles rejetaient d'emblée les sources écrites) et d'observer si l'on peut retrouver des attestations relativement équivalentes entre textes du moyen français et occurrences contemporaines. En ce sens, le *certes* en exergue doit être pris comme un garde-fou en ce qu'il dessine un exemple extrême de rapprochement ; bien qu'une interjection (et, plus généralement, un marqueur discursif) soit probablement moins sujette à l'évolution diachronique que d'autres catégories grammaticales, il serait illusoire de vouloir rapprocher nos données textuelles et nos connaissances sur la langue orale. Les textes ne sont pas de simples enregistrements d'une parole mais possèdent en plein un fonctionnement propre. L'intérêt de cette étude ne tient donc en aucun cas à une tentative de « reconstitution », mais plutôt au mouvement qu'elle essaie de tracer entre les analyses contemporaines, les documents médiévaux et les significations révélées en creux par ces trajets.

On utilisera pour cela un corpus *ad hoc*, constitué principalement de textes dramatiques (farces : « Mahuet », « Colin qui loue et dépote Dieu », « Pathelin », etc. ; mystères : *Mystère de saint Martin*, *Passion* de Gréban) et narratifs (*Propos rustiques*, *Nouvelles récréations et joyeux devis*), ainsi que les *Confessions et jugements de criminels au Parlement de Paris*. À cela s'ajouteront les corpus issus des articles de Heritage (1994)

---

<sup>1</sup> Nous groupons sous ce terme toutes les formes graphiques que l'on peut retrouver dans les textes : <O, Ho, Hau, Oh>.

et Person (2009), tirés quant à eux d'interactions contemporaines ainsi que, pour Person, de textes shakespeariens.

## 1.2. Contre Jimmy Connors

Dans l'analyse « classique » habituelle des interjections telle qu'on peut la retrouver dans les entreprises dictionnaires se trouvent un certain nombre de présupposés à la vie dure que l'on aimerait ici discuter. Nous en voulons pour preuve les trois sous-définitions que propose le *DMF* pour la forme « Ho »<sup>2</sup> :

- HO, interj.
- A. – [interjection, cri pour se défendre contre qqn, pour s'opposer à qqn, pour protester contre qqn]
- B. – [interjection, servant à appeler qqn, à attirer son attention]
- C. – [interjection marquant un étonnement]

Tout en ayant à l'esprit qu'un travail d'une telle ampleur comme celui du *DMF* ne saurait logiquement s'attarder sur une classe aussi fuyante (ce qui, soit dit en passant, indique encore un certain malaise linguistique devant des formes que l'on ne sait ni ne veut ranger), cette entrée prouve tout de même un degré de généralité qui, finalement, dessert la définition. Si tant est que l'on puisse parvenir à définir clairement la signification de « marquer l'étonnement », la résolution du sens des exemples où l'on trouverait « Oh » ne serait pas bien plus avancée. Et si les points A. et B. ne sont pas contestable *per se* (bien que A. verse déjà dans le trop spécifique), C. retombe lui dans le travers d'une généralisation qui n'est bien souvent qu'une reformulation paraphrastique de l'exemple complet. En somme, ces définitions ne nous disent jamais ce que *fait* l'interjection, mais ce que l'on aimerait y trouver.

Ce n'est d'ailleurs pas le seul reproche que l'on pourrait faire à cette définition. En associant de façon presque mécanique interjection et « surprise » ou « étonnement », elle perpétue un présupposé émotif dans l'appréhension de ces formes, présupposé que l'on retrouve dans plusieurs études dont celle de Culpeper & Kytö (2010 : 238 *sq.*) où les usages de « Oh » se voient séparés entre deux classes, la première contenant des réactions relatives à la détresse amoureuse, la mort, la surprise, la frustration ou la colère. Mais exprimer l'ensemble de la gamme émotive, n'est-ce pas aussi dire que l'interjection peut signifier à peu près tout et n'importe quoi ? Ou, pour le dire autrement, que son sens ne se retrouve que dans la paraphrase de la situation où elle se trouve et que cette situation est toujours envisagée au prisme de l'émotion ?

Cette tendance se retrouve aussi dans les descriptions chimériques issues de la théorie du Métalangage Sémantique Naturel (Wierzbicka 1996, 2003) qui, selon nous, ne peuvent qu'échouer devant la tentative de constitution d'un sens des interjections, sinon dans leur épistémologie même. En plus d'embrasser le présupposé émotif

<sup>2</sup> Il est par ailleurs à noter que cette entrée est distincte de celle consacrée à « Oh », interjection devant « marqu[er] la surprise ».

(« Interjections fall into three types : emotive [e.g. *yuk* !], volitive [e.g. *shush* !], and cognitive [e.g. *aha* !], with emotive being by far the most common », Wierzbicka in Kockelman, 2003 : 484), Wierzbicka en vient par conséquent à proposer à l'aide d'invariants sémantiques une description de *yuk* dont la pertinence reste douteuse :

*yuk*  
 I feel something bad now  
 sometimes a person thinks like this about something:  
 «this is very bad  
 I don't want any part of my body to touch this»  
 when this person thinks like this, this person feels something  
 bad  
 I feel something like this now because I think like this now

En plus d'être compassée, pénible à lire et finalement décevante, une telle description manque surtout la plupart des occurrences dans lesquelles fonctionne cette interjection. On laissera à Kockelman (2003 : 487) le soin de conclure :

As a theory of semantics, natural semantic metalanguage offers at best trivial truths and restatements of observations developed by other paradigms. As a theory of pragmatics – accounting for the work speakers do with language and the meaning it derives through context – it offers nothing at all.

Il est enfin un dernier présupposé, non mentionné dans les définitions des dictionnaires mais en partie implicite par ce que l'on pourrait nommer le « piège émotif » : celui d'une non-intentionnalité de l'interjection dont le tournoi de Wimbledon en 1981 pourrait fournir une convenable *parabole*<sup>3</sup>. Lors des matchs qui les opposaient à Jimmy Connors, plusieurs joueurs s'étaient plaints des grognements que poussait ce dernier lorsqu'il frappait la balle et qui étaient destinés, selon eux, à les déconcentrer<sup>4</sup>. Connors expliqua qu'il n'avait aucun contrôle sur ses cris, mais que plusieurs autres joueurs « vocaux » le faisaient intentionnellement ; leurs réponses furent bien évidemment identiques : tous admettaient que certains grognaient délibérément, mais se dédouanaient dans le même temps comme Connors. Les arbitres de la compétition se mirent alors en peine d'essayer de distinguer les grognements volontaires, pour finalement parvenir à la conclusion qu'il était impossible de le déterminer avec certitude. L'affaire aurait pu rester cantonné au monde du sport si Goffman ne s'était pas emparé de cette polémique qui semblait être taillée pour lui :

<sup>3</sup> Sur cette anecdote, cf. Seyfarth & Cheney (1992 : 122).

<sup>4</sup> Il faut remarquer, pour la défense des plaignants, que ces grognements peuvent aussi masquer le son produit par la rencontre entre la balle et la raquette, empêchant de fait l'adversaire d'utiliser les données sonores afin d'évaluer les caractéristiques du coup (force, intensité, effet, etc.). Cette technique, car c'en est bien une, a d'ailleurs donné naissance à une « école » de joueurs et joueuses, dont Rafael Nadal ou Maria Sharapova sont les parangons actuels.

These sounds are felt to be entirely unintentional, even though the glottis must be partially closed off to produce them and presumably could be fully opened or closed to avoid doing so (Goffman, 1981 : 105).

La phonétique venait ainsi en aide aux arbitres de chaise et, vingt ans plus tard, Wharton, dans une formule toute en implicite, enfonçait le clou dans le cercueil de la non-préméditation :

If I bring a hammer down forcefully on my thumb, the four-letter word I utter is unlikely to begin with « o » (Wharton, 2003 : 185).

C'est contre l'ensemble de ces présomptions que nous aimerions construire une approche de « Oh » fondée sur des critères davantage objectifs qui permettraient d'éviter de définir *ab initio* les utilisations possibles de l'interjection et de fournir des outils de classement issus d'oppositions fondamentales dans une perspective interactionnelle.

## 2. État de l'art

### 2.1. Les précurseurs : Person (2009) et Heritage (1984)

L'idée d'envisager une interjection présente dans des sources uniquement écrites en utilisant les outils et concepts mis au point par la linguistique de l'oral n'est pas entièrement de notre fait. En 2009, Person analysait l'interjection « Oh » dans le corpus shakespearien en se basant sur l'article fondateur d'Heritage (1984) dont il cherchait à translater les conclusions dans sa période d'étude. L'interjection, en anglais<sup>5</sup>, était envisagée comme un « change-of-state token » servant à construire non seulement les tours de parole en indiquant une modification de l'attitude du locuteur par rapport à un événement antérieur, mais aussi l'organisation globale au sein de l'échange :

Evidence from the placement of the particle in a range of conversational sequences shows that the particle is used to propose that its producer has undergone some kind of change in his or her locally current state of knowledge, information, orientation or awareness (Heritage, 1984 : 299).

Notre propos introductif n'était d'ailleurs pas sans rappeler les conclusions d'Heritage, qui contestait déjà un groupement de toutes les formes dans une « undifferentiated collection ». Cette manière de faire

seriously underestimate the diversity and complexity of the tasks that these objects are used to accomplished. In both their variety and their placement in a range of sequence types, these objects are used to achieve a systematically differentiated range of objectives which, in turn, are specifically consequential for the

<sup>5</sup> Sur la question du rapport anglais/français, cf. le point c. *infra*.

onward development of the sequences in which they are employed (Heritage, 1984 : 337).

Le pari de Person consistait à supposer une certaine continuité des usages entre la période élisabéthaine et contemporaine (Person, 2009 : 85). Mais si les résultats de cette recherche sont dans l'ensemble convaincants, il n'en reste pas moins à reprocher à l'article un saut interprétatif que la pragmatique historique avait justement anticipé. En conclusion, Person (2009 : 102) évoquait « a certain degree of continuity of the use of 'oh' in conversation over the last 400 years », annexant conversationnellement Shakespeare. En plus de vouloir peut-être un peu trop chercher à calquer ses résultats sur ceux d'Heritage, l'auteur oubliait aussi la réserve de Jucker (2006 : 326), qui portait elle aussi (d'une façon que l'on aurait tort de croire contingente) sur le poète :

Thus, we may analyze the use of discourse markers in a play by Shakespeare, not because we believe that this is a particularly good approximation to how discourse markers were used in spoken conversation of Shakespeare's time, but because we are directly interested in how Shakespeare used discourse markers in his plays (Jucker, 2006 : 326).

## 2.2. En France

Par rapport aux études anglo-saxonnes, le « Oh » français n'a reçu que peu d'attention, surtout lorsqu'il s'agissait de le considérer diachroniquement. L'étude de Grinshpun (2008) ne consacre finalement que peu de pages au fonctionnement sémantique et pragmatique de l'interjection et utilise un corpus peu propice aux usages conversationnels (comédies et tragédies du XVII<sup>e</sup> siècle). Un dernier point vient aussi grever les résultats : la volonté de se centrer sur les formes <O> et <Oh> limite à la fois le nombre et la fonction des relevés<sup>6</sup>.

Le « Oh » du français contemporain a reçu davantage d'attention, probablement en raison de sa présence dans les corpus oraux et d'orientations épistémologiques différentes : Fauré (1997) a ainsi pu proposer une analyse praxématique de cette forme alors que Caron & Caron-Pargues (1995) l'avaient envisagée au niveau psycholinguistique. Les deux approches refusent d'ailleurs de faire de l'aspect émotif le point crucial de leur étude, et s'accordent pour considérer « Oh » comme constructeur de l'échange ou marqueur du processus de cognition (Fauré, 1997 : 131 ; Caron & Caron-Pargues, 1995 : 111). Se révèle ainsi le biais qui ferait privilégier l'émotivité au sein de l'écrit, comme s'il était nécessaire, pour ces sources que l'on considère toujours comme incomplètes, sans voix, sans vie, sans mouvement, de leur insuffler un supplément d'âme qui ne saurait être – étymologiquement – qu'une émotion.

<sup>6</sup> Grinshpun (2008 : 65) : « Dans la mesure où l'emploi de *ho* est très marginal et bien délimité, que la concurrence ne s'est véritablement exercée qu'entre *oh* et *O*, nous allons concentrer notre attention sur le couple *O/oh* ». Selon nous, les formes en « Hau » et « Ho » comptent pour plus de 60% des occurrences pour le moyen français.

### 2.3. « Aha ! s'écria-t-il en portugais »

Reste un problème de taille : lier sans réserve les résultats conversationnalistes des approches du « Oh » anglais et notre corpus du moyen français reviendrait à prôner une sorte d'universalisme linguistique où les formes identiques auraient des fonctions identiques<sup>7</sup>. Soit, dit autrement, à négliger encore une fois l'avertissement de *Certes*.

Si elle n'est pas recevable, cette hypothèse mérite cependant d'être envisagée pour « Oh ». Nos relevés ont montré que, dans de nombreux cas, les occurrences anglaises et françaises étaient assez ressemblantes et que les hypothèses d'Heritage et de Person pouvaient sans trop de difficultés s'appliquer à nos textes.

Ce qui n'est pas faire de ces deux versions de l'interjection des identiques, « Oh » pouvant remplir dans une langue des fonctions qui lui sont inconnues dans l'autre. Ainsi, l'appel avec « Oh » semble bien plus répandu en français qu'en anglais : Culpeper & Kytö (2010 : 276) notent ainsi dans leur corpus d'étude une plus grande fréquence de vocatifs derrière « Ah » que « Oh ». À l'inverse, l'emploi de « Oh » dans les cas de changement du sujet de conversation au sein d'un même tour de parole est courant dans les textes anglais mais rare pour le moyen français. Person (2009 : 88) en donne ainsi un exemple dans *Antoine et Cléopâtre* lorsque Charmian pose tout d'abord une question à l'eunuque Alexas avant, en aparté, de déclarer son souhait marital :

Char. L[ord] Alexas, sweet Alexas, most any thing Alexas,  
almost most absolute Alexas, where's the Soothsayer  
that you prais'd so to'th Queens ? Oh that I knewe this  
Husband, which you say, must change his Hornes with  
Garlands. (*Ant.* 1.2.1-5)

Un exemple tiré d'Heritage (1994 : 300) nous paraît révélateur en ce qu'il possède une ressemblance frappante avec les vers 1339-1351 de *Pathelin* lors du procès de Thibault l'Aignelet où le drapier se rend compte que maître Pierre est aussi l'avocat de la défense<sup>8</sup>. Dans les deux cas le locuteur reprend le fil de son discours et manifeste, à l'aide d'un artefact linguistique, le changement de sujet :

A : Yeah I useta-- This girlfr-- er  
Jeffs: gi:rlfriend, the one he's  
gettin' married to, (0.9) s  
brother. =  
=he use'to uh,  
... (13 lines of data omitted.  
During this period the setting is  
disrupted by the leaving of some  
of the participants).

LE JUGE  
Laissez moy tout cest accessoire  
Et revenez au principal.  
LE DRAPPIER  
Voire, mais il me fait trop mal,  
monseigneur, car cecy me  
touche.  
Toutefois, par ma foy, ma  
bouche

<sup>7</sup> Sur cette question, ainsi que pour le titre de cette sous-partie, cf. Bertin (2002).

<sup>8</sup> L'édition utilisée est celle de Smith (2002 : f. 23). Pour les symboles utilisés lors de la retranscription de discours oraux telle qu'elle est mise en œuvre ici, cf. Sacks, Schegloff & Jefferson (1974 : 731 sq.).



<p>A : What was I gonna say. =  A : = <i>Oh</i>:: anyway. = She use'ta,  (0.4) come over.</p>	<p>meshuy ung seul mot n'en dira.  Une aultre fois il en yra <del>ainsi</del>  ainsi qu'il en pourra aller :  il le me fauldra avaller  sans macher · <i>Ores</i> je disoie,  a mon propos, comme j'avoie  baillé .vi. aulnes   doy je dire,  mes brebis ...</p>
---	--

Ainsi, là où l'anglais préfère « Oh » le moyen français emploie « Ores » et l'associe d'ailleurs, cas rare pour les textes de théâtre, à un signe de ponctuation à visée probablement performative (*punctus*)<sup>9</sup>.

L'autre différence d'importance entre les deux langues réside dans le nombre d'occurrences : alors que « Oh » n'est pas l'interjection prédominante du français (où elle est largement supplantée par « Ah » et « Eh »), elle occupe en anglais la 34<sup>e</sup> position dans les mots les plus couramment utilisés à l'oral au sein du *British National Corpus* (Richet, 2001 : 79). Nous n'avons relevé qu'environ 80 occurrences, réparties entre quatre variantes graphiques – « Ho », « Hau », « O » et « Oh » –, conservées à la fois dans les genres dramatiques et narratifs.

C'est donc en se servant des méthodes anglo-saxonnes que nous construirons une grille d'analyse de « Oh » qui puisse englober l'ensemble de nos relevés, tout en ayant à l'esprit l'écart existant entre les deux formes. Cependant, compte tenu de la neutralité et de l'universalité des paramètres retenus, il nous a semblé possible de rapprocher ces études de nos sources.

### 3. Classement

Au lieu de s'organiser autour du « sens » des différentes occurrences de l'interjection, ce qui, comme nous l'avons indiqué, ne reviendrait pas à définir les différentes significations de « Oh » mais plutôt à paraphraser les contextes dans lesquels elle se trouve en adjoignant à cette particule des effets de sens qu'elle ne possède pas en propre, notre organisation des relevés se structure autour d'oppositions fondamentales.

La première variable instruisant le reste de la distribution est celle opposant la production autonome de l'interjection (A) à une production en réponse à un tour précédent (B). L'appellation de production autonome signifie simplement que le tour où se trouve « Oh » n'est pas lié directement à celui qui précède, c'est-à-dire ne s'intègre pas dans une séquence de tours à la manière d'une réponse faisant suite à une question (paires adjacentes). À l'intérieur de ces productions autonomes, les occurrences se répartissent entre : (A. i) les formes adressées destinée à un allocutaire précis et (A. ii) les

<sup>9</sup> Sur « Ore(s) », cf. Guillot (2009 : 278) qui parle de « marque de structuration du discours » dans les énoncés formulaires des textes didactiques de Philippe de Taon (*Comput et Bestiaire*).

formes non adressées émises par un locuteur pour des raisons liées soit au contexte soit au cotexte.

Les occurrences produites en réponse s'organisent selon l'apport du tour précédent : soit (B. i) celui-ci fournit une nouvelle information et le locuteur, à l'aide de l'interjection, peut indiquer qu'il accepte ce nouveau savoir, soit (B. ii) la personne responsable de l'énoncé de « Oh » indique un aspect problématique dans le tour précédent, qu'il s'agisse de sa pertinence ou de son apport informationnel.

« Oh » et ses variantes graphiques			
A. Production autonome		B. Production en réponse	
i. Adressée	ii. Non adressée	i. Nouveau savoir	ii. Savoir pré-existant
1) Appel	1) Exclamatif	1) Prise en compte	1) Information erronée
2) Réponse à un appel	2) Liée au contexte	2) Préface préférée	2) Supériorité épistémique
3) Invocation		3) Emploi ironique	
4) Arrêt			

## A. Production autonome

### A.i. Adressée

Les productions autonomes adressées de « Oh » sont à rattacher, pour la plupart, à la fonction conative du langage dans le schéma de Jakobson (1963) : l'allocataire est la cible de ces productions, qu'il soit ou non invité à réaliser une action. Comme on le verra, il semble que les différentes fonctions de l'interjection soient ici liées à des formes graphiques particulières, sans que l'on puisse les rapporter l'une à l'autre de manière absolue.

#### 1) Appel

Chose peu étonnante, « Oh » est l'interjection primaire la plus employée lorsqu'il s'agit d'interpeler un interlocuteur. Dans ce cas, la forme <Hau> écrase toutes les autres et ne semble pouvoir se trouver sous d'autres graphies que lorsqu'elle se combine avec l'adverbe dans des formes comme « Hau/Ho + la ».

LA MERE

*Hau*, Mahuet

MAHUET

Que vous plaist, ma mere ?

LA MERE

Vien tost a moy sans arrester (*Mahuet*, v. 9-10)

Toutesfois l'un d'eulx, pour faire bonne mine, dit de loing à Picquet,

« *Hau* monsieur, vostre lamproye vous cherra » (*Nouvelles récréations*, n. 26, p. 91)

LE PREMIER MARCHANT

Advis m'est que l'on me parla

L'autre jour, d'aller a la foyre.

Voisin, *hau*, que faictes vous la ?

LE SECOND MARCHANT

Hee, mon voisin, vous pouez croire

Que je mectz cy, par inventoire,

Mon petit cas pour m'en aller. (*Mystère de saint Martin*, v. 3266-3271)

## 2) Réponse à un appel

En toute logique, les réponses à un appel ne devraient pas se trouver dans cette partie du classement étant donné qu'elles constituent des formes non équivoques de production d'une interjection en réponse à un tour précédent (*i.e.* l'appel). Cependant, étant donné la parenté fonctionnelle qu'elles entretiennent avec l'apostrophe ainsi que le fait qu'elles puissent être formulées de la même façon, nous les avons insérées ici.

LA FEMME

Colin !

COLIN

*Hau !*

LA FEMME

Muez ce langaige.

COLIN

Comme quoy ?

LA FEMME

Il faut de l'argent.

COLIN

C'est au propos de mon courage (*Colin qui loue et dépote Dieu*, v. 12-14)

## 3) Invocation

L'emploi invocatif de l'interjection « Oh » se rapproche de sa fonction appellative mais en diffère sur plusieurs points : 1) la majeure partie du temps, la personne invoquée n'est pas présente dans la situation d'énonciation et s'apparente plutôt à une entité surnaturelle ou bien lâchement déterminée (« peuple de Dieu ») ; 2) de ce fait, la forme graphique employée se trouve être <O>, porteur, en vertu de son histoire, d'une densité rhétorique bien plus importante que les formes en <Hau> (cf. sur ce point Grinshpun 2008).

JEHAN BAPTISTE

**O** peuple de Dieu, venez veoir ;

enffans, *ecce agnus Dei*

*qui tolit peccata mundi !*

Voicy le doux aigneau de Dieu (*Passion* de Gréban, v. 10297-10300)

## 4) Arrêt

La dernière valeur de « Oh » employé de façon autonome et adressée consiste à employer l'interjection dans le but d'arrêter l'allocutaire ou, de façon plus rare, de

s'auto-interrompre. Cette valeur conative se retrouve principalement sous la forme graphique <Ho>. On en trouve une occurrence dans les *Confessions et jugements de criminels au Parlement de Paris* (éd. Langlois & Lanhers 1971), pourtant assez peu riches en marqueurs de ce type.

Et di bien qu'il fu batre ledit Guiart et tenoit le bouclier son frere en sa main, lequel bouclier il avoit pris en la chambre de son dit frere, et dit que il n'i feri onques cop ainz entre qu'il le batoient ; et il vit qu'il estoit a terre. Il dit « *Ho* alons nous ent. C'est assez. » Et vit que Bouchart se tenoit audit Guiart et que Yvonnet le feri d'une espee. (*Confessions et jugements*, p. 74)

LE PERE

Haro, je me voys devorer,  
J'enraige de despit et d'ire !  
Je puisse Mahon regnyer  
Se je sçay plus que je doy dire !  
Jupiter te puisse mauldire !  
Mars te puisse envoyer la rage !  
Appollo te vueille interdire !  
Filz de putain, pour toy j'enraige !

Il faut que le pere face semblant de se desesperer ; et la mere et les escuyers le tiendront.

LA MERE

Las, reffrenez votre couraige,  
Monsieur !

LE PERE

Paillardeau infame !  
Deables d'enfer !

LA MERE

*Ho*, soyez saige !

LE PERE

Voyez vous pas commant il blasme  
Noz dieux ? Coquin desordonné,  
Me veulx tu apprendre ma game ?  
Le deable t'a bien admené :  
Sa, c'un baston me soit donné,  
Car je le veulx mectre en beau point ! (*Mystère de saint Martin*,  
v. 3742-3758)

On retrouve aussi des interruptions du discours auto-adressées (le locuteur suspend son énoncé), ici sous la forme complexe rassemblant l'interjection et l'adverbe locatif (« hola »). *Pathelin* présente une telle aposiopèse lorsque le drapier, conscient de semer la confusion dans l'esprit du juge et pourtant incapable de laisser de côté l'affaire du drap, s'essaie lui-même à contrôler sa parole :

LE DRAPPIER  
 Par Dieu, vous en pensiez bien taire  
 du drap, est vray comme la messe !  
 Je sçay mieulx ou le bat me blesse  
 que vous ny aultre ne sçavez.  
 Par la teste Dieu, vous l'avez !  
 LE JUGE  
 Qu'esse qu'il a ?  
 LE DRAPPIER  
 Riens, monseigneurs.  
 Par mon serment, c'est le greigneur  
 trompeur ... *Hola*, je m'en tairay  
 se je puis ! Je n'en parleray  
 meshuy, pour chose qu'il m'aviengne. (*Pathelin*, v. 1383-1392)

#### A. ii. Production autonome non-adressée

À la différence des formes adressées de « Oh », les occurrences non adressées de cette interjection se retrouvent bien plus souvent dans les analyses conversationnelles. En d'autres termes, les formes adressées de l'interjection (à l'exception probablement de la demande d'arrêt), lorsqu'elles ne sont pas produites en réponse à un tour précédent, tiennent davantage de l'écrit que de l'oral, l'exemple de l'invocation étant le plus à même de le prouver.

##### 1) Emploi exclamatif

L'emploi exclamatif de « Oh » – très souvent sous la forme graphique <O> – est proche de l'emploi invocatif, à la seule différence qu'il ne possède pas de destinataire. Culpeper & Kytö (2010 : 280) opèrent la même distinction lorsqu'ils séparent l'apostrophe et l'*exclamatio*, bien que cette dernière puisse aussi être pour eux liée à des vocatifs. Dans notre classement, cet usage se rattacherait aux « emplois prédicatifs » de Grinshpun (2008 : 143) où « le locuteur revient sur son dire pour le recatégoriser de manière non classifiante ». Il s'agit, la plupart du temps, d'une séquence déplorative d'un temps révolu ou bien d'énoncés gnomiques jugés comme préférables.

LE TESMOING  
 O ! que la femme estoyt heureuse  
 Et riche, qui au temps passé  
 Portoyt un surcot rebrassé  
 De belle sarge ou ostadine ! (*L'official*, v. 226-229)

Ô temps heureux ! ô siecles fortunés ! où nous avons veu noz  
 predecesseurs peres de famille, que Dieu absolve (ce disant en  
 haulsant l'orée de son chapeau), se contentans, quant à l'accou-  
 trement, d'une bonne robe de Bureau calfeutrée à la mode  
 d'alors, celle pour les festes, et une autre pour les jours ouvriers,

de bonne toile, doublée de quelque vieux hoqueton [...]. (*Propos rustiques*, p. 52)

Comme on le voit, ces emplois tiennent en grande partie de l'héritage « rhétorique » de « Oh », se manifestant d'ailleurs par la forme graphique (cf. Biraud, 2009 : 72 sur le *O* expressif grec).

## 2) Emploi lié au contexte

L'emploi de l'interjection « Oh » liée soit au contexte soit au cotexte mais produite de façon autonome (*i.e.* non intégrée dans une micro-structure conversationnelle) se rattache de façon globale à la définition que Heritage a pu faire de cette particule comme « change-of-state token » (Heritage, 1984 : 299, cité *supra*). Les occurrences sont par conséquent dues à un changement dans la perception de la situation par le locuteur, qu'il indique alors par la production de l'interjection :

(three people are walking together: someone passes them wearing a photograph teeshirt)

N : *Oh* that teeshirt reminded me [STORY] (Heritage, 1984 : 299)

Ainsi, un personnage peut arriver dans un endroit où il aperçoit un autre personnage qui lui était alors caché :

JENIN

*Ho* ! Je cuide, par ma conscience,

Que c'est cestuy que je viens querre.

Ma mere m'envoye grant erre,

Par Dieu, monsieur, pour vous querir,

affin que je viegne enquerir

et sçavoir à qui je suis filz. (*Jenin, fils de rien*, v. 274-279)

Dans les *Nouvelles récréations*, un époux récent, en s'assurant de la virginité de sa femme, découvre (mais de bonne grâce) qu'il n'est de fait pas le premier à l'éprouver :

Celuy de la plus grande, en la mignardant, luy met la main sus le ventre et par tout : qui trouva incontinent qu'il estoit un petit ridé par le bas : qui luy fit souvenir qu'on la luy avoit belle baillee.

« *O ho*, dit il, les oyseaux s'en sont allez. » (*Nouvelles récréations*, n. 5, p. 36)

Ici, l'ajustement du savoir de l'homme coïncide avec l'énonciation de l'interjection. Comme on le voit pour tous ces exemples, « Oh » ne fonctionne pas isolément mais sert à introduire et indiquer une spécification, toujours postposée, où le locuteur expose de façon explicite l'évolution de ses connaissances. Alors que cette spécification peut être omise dans les interactions naturelles, on conçoit assez difficilement cette possibilité dans un corpus textuel où manquent toujours les paramètres contextuels de la situation d'énonciation.

La production de « Oh » peut aussi être liée à une réaction relative à un événement précis du contexte. En ce sens, alors que les occurrences précédentes tenaient plutôt à des scènes et, partant, pouvaient être considérées comme statiques, les exemples suivants se rapportent eux à des faits ponctuels, c'est-à-dire dynamiques. Ainsi, dans la farce de *Jenin, fils de rien*, le devin chargé par la mère d'examiner la paternité de son fils arrive sur scène avec un monologue de bonimenteur destiné à vanter ses « oingnements ». Mais avant cela, en bon bateleur, il exhibe (en rondeau) une bête en cage qui lui rapportera sinon de l'argent, du moins une certaine attention :

LE DEVIN

Sus, bonnes gens, arriere, arriere !

Gardez que vous ne soyez mors.

*Ho ! malle beste, qu'el est fiere !*

Sus, bonne gens, arriere, arriere !

Elle est d'une horrible maniere.

Fuyez trestous, vous estes mors.

Sus, bonne gens, arriere, arriere !

Gardez que vous ne soyez mors.

Voyez, el veult saillir dehors.

La voyez-vous, la malle beste ? (*Jenin, fils de rien*, v. 239-248)

L'interjection indique ici de façon certaine une attitude du féroce animal qui, de son plein gré ou non, tente de saisir un spectateur (ou le devin lui-même) : « Voyez, el veult saillir dehors ». Le locuteur a bien constaté un changement dans son savoir ou, plutôt ici, feint une découverte (« qu'el est fiere ! ») qui ne peut que lui attirer prestige et respect.

Une action d'un personnage peut aussi parfois déclencher la production de l'interjection. Ainsi, une « garse [...] encores toute simple et niaise, combien qu'elle fust assez belle de visage », sorte d'avant-courrière d'Agnès et séduite par un clerc au service de l'époux barbon, confie naïvement à son tuteur sa réticence à entreprendre de nouveau un manège qu'elle juge probablement moins divertissant :

Le Procureur la serre contre le lict : et parce qu'il s'apprestoit de faire en la propre sorte que le clerc quand il l'embrassoit, la pressant de fort pres : la garse (eh qu'elle estoit sotte) luy va dire,

« *Oh* monsieur, je vous remercie, nous en venons tout maintenant, le clerc et moy : » (*Nouvelles récréations*, n. 8, p. 51)

Si elle est bien liée à une action (ici la demande pressante de l'homme), et que cette demande est reconnue par la jeune fille, cette occurrence est cependant légèrement différente en ce qu'elle est aussi utilisée pour introduire un tour considéré comme non préféré en impliquant que la requête n'est pas conforme aux attentes du locuteur. On retrouve ce type d'emploi dans *Heritage* où un leader syndicaliste gréviste refuse, au cours d'une interview, de négocier publiquement ses revendications :



Int : Now what do you think the final figure will be.=Six point nine per cent (.) seven point nine per cent.

Neg : *Oh* no.=I'm not going to negotiate with the employers over the radio. (Heritage, 1998 : 304)

Dans la manière de refuser la question (ou l'invitation du Procureur), la préface en « Oh » marque cette dernière comme inappropriée : l'ajustement du savoir du locuteur se double d'une catégorisation de l'action à sa source et, dans le même temps, prépare l'arrivée d'un tour non préféré (refus).

Si l'on se penche sur la plupart des occurrences jusque là étudiées, il est patent qu'elles ne s'intègrent pas souvent dans les grilles d'analyse proposées par les conversationnalistes, et ce pour des raisons simples : 1) les formes non adressées sont extrêmement rares dans les échanges naturels ; 2) certains usages de « Oh » sont spécifiques au français (fonction appellative et conative) ; 3) les situations fournies par les corpus textuels diffèrent des échanges de l'analyse de conversation et, de ce fait, ne donnent pas lieu aux mêmes productions linguistiques. En d'autres termes, bien que la conversation naturelle soit soumise aux aléas, c'est en réalité la littérature qui les intègre dans ses formes : on enregistre des personnes se saluant au téléphone mais jamais une femme mignardée ou pressée par un barbon.

## B. Production en réponse

L'ensemble des productions de « Oh » qui seront analysées ici sont toutes en rapport de contiguïté avec le tour de parole qui les précède ; de ce fait, l'interjection est toujours positionnée en tête d'énoncé puisqu'elle vient jouer à la fois un rôle de prise en compte ou d'ajustement du savoir du locuteur vis-à-vis de l'information nouvelle dont est porteur le tour précédent mais peut aussi servir à introduire et caractériser le tour à venir. « Oh » vient donc jouer un rôle fondamental dans la négociation des places occupées par les interactants qui se constituent comme informés ou non :

Through these negotiations, the parties to the talk establish local identities of informed teller and uninformed recipient with respect to the matter at hand, and these identities are commonly sustained through to the termination of the informing sequence. In this context, a particle that proposes that its producer has undergone a change of state may be nicely responsive to prior turns at talk that are produced as informings. With the act of informing, tellers propose to be knowledgeable about some matter concerning which, they also propose, recipient are ignorant. Correspondingly, in proposing a change of state with the production of "oh", recipients can confirm that, although they were previously uninformed on the matter at hand, they are now informed (Heritage, 1984 : 304).

L'interjection véhicule donc par le biais d'implicatures un état du savoir et peut dans le même temps indiquer la modification dont il a été l'objet.

### B. i. Nouveau savoir

#### 1) Prise en compte d'un nouveau savoir

La séquence conversationnelle « [Question] + [Réponse] + [Considération préfacée par *Oh*] » de Heritage (1984 : 309) se retrouve dans *Othello* (Person, 2009 : 90) lorsque ce dernier accuse Cassio d'entretenir une relation adultérine avec sa femme Desdémone :

Oth. He hath confest.  
 Des. What, my Lord ?  
 Oth. That he hath vs'd thee  
 Des. How ? Vnlawfully ?  
 Oth. I  
 Des. He will not say so.  
 Oth. No : his mouth is stopp'd.  
       Honest Iago hath 'tane order for't.  
 Des. *Oh*, my feare interprets. What is he dead ? (*Othello*,  
 5.2.72-77)

La réception de l'information (ici le propos flou d'Othello concernant Cassio) est alors signifiée par Desdémone, de la même façon que le locuteur C dans l'exemple d'Heritage (1984 : 302) indique la prise en compte de la nouvelle énoncée par R (bien évidemment, la portée axiologique des déclarations « naturelles » ne peut être comparée à celle des tragédies)<sup>10</sup> :

R : I fergot t tell y' the two best things that happen' tuh me  
 t'day.  
 R : I gotta B plus on my math test,  
 C : On yer final ?  
 R : Uh huh ?  
 C : *Oh* that's wonderful.  
 R : And I got athletic award.  
 C : REALLY ?  
 R : Uh huh. =From sports club.  
 C : *Oh* that's terrific Roger. (Heritage, 1984 : 302)

Un exemple issu de Bonaventure des Périers relève d'un fonctionnement similaire :

Il vint tantost un homme en sa boutique, auquel en parlant de  
 ses cizeaux (car il souvient tousjours à Robin de ses fleutes) il

<sup>10</sup> Person (2009 : 90) : « This follow the same pattern as Heritage's example above, Othello's announcement of Cassio being silenced by Iago is followed by Desdemona's assessment of the news as bad news prefaced by 'oh' as a change-of-state token for she fears that Cassio has been unjustly killed. »

demanda :

« Monsieur, dit il, que signifie *Accipe* ? »

L'autre luy respond, « mon amy, c'est un mot que les femmes entendent : *accipe*, signifie pren. »

« O de par Dieu, (je croy qu'il dit bien le diable) si *accipe* signifie pren, mes cizeaux sont perdus. »

Aussi estoyent ilz, sans point de faulte : pour le moins ilz estoient bien esgarez. (*Nouvelles récréations*, n. 84, p. 294)

Ce tailleur, alors qu'il était en train de prendre les mesures d'un écolier kleptomane accompagné de son ami (souffrant du même vice), a entendu, mais sans comprendre, le second s'adresser au premier qui avisait une paire de ciseaux. Ce n'est qu'après s'être rendu compte de l'absence de son outil ainsi qu'après s'être fait traduire l'impératif latin qu'il en vient à la conclusion s'imposant : « mes cizeaux sont perdus ». Là encore, la production de « O » dans la séquence question-réponse- « 'oh'-prefaced assessment » indique que le locuteur a quitté le statut de non-informé qu'il possédait au départ et que le nouveau savoir véhiculé par l'interlocuteur a bien été reçu.

D'autres cas de prise en compte d'un nouveau savoir peuvent posséder une tournure plus ironique. Cette composante est souvent véhiculée par le redoublement de l'interjection mais ce phénomène ne peut lui être considéré comme obligatoirement lié. Mandés par leur père, trois fils jusque-là folâtres décident de l'impressionner en parlant latin ; le premier mémorise donc le syntagme *Nos tres clerici*, le deuxième prend « son theme sur l'argent » et retient *Pro bursa et pecunia* et le troisième, passant du côté de l'église, consigne un *Dignum et justum est* final. Imbus de leur science, ils décident aussi de latiniser en n'importe quelle occasion et partent alors à la rencontre de leur géniteur. Bien évidemment, ils trouvent sur leur route un homme la gorge coupée et se retrouvent interrogés par le prévôt des marchands :

« Venez çà, ce leur dit il, Qui ha tué cest homme ? »

Incontinent le plus grand, à qui l'honneur appartenait de parler le premier, va dire, « *Nos tres clerici*. »

« *O ho*, dict le prevost, et pourquoy l'avez vous fait ? »

« *Pro bursa et pecunia*, » dit le second.

« Et bien, dit le prevost, vous en serez penduz. »

« *Dignum et justum est* », dit le tiers.

Ainsi les povres gens eussent esté penduz à crédit, n'eust esté que quand ilz virent que c'estoit à bon escient, ilz commencerent à parler le latin de leur mere. (*Nouvelles récréations*, n. 20, p. 101)

La réponse du premier des fils déclenche chez le prévôt la production d'un énoncé préfacé par « O ho » où se peint non seulement le « change-of-state » du locuteur mais aussi une certaine surprise quant à la naïveté avec laquelle un futur criminel en vient à se condamner lui-même. Le redoublement graphique semble ici accroître la fonction première de l'interjection employée dans ce type de séquence conversationnelle : « O ho » n'indique pas que la réponse est considérée par le locuteur comme informative mais comme *trop* informative. Il faut en effet noter que, dans le cas d'omission du second « ho », le tour du prévôt aurait pu être ramené aux exemples précédents où l'interjection ne faisait qu'indiquer un ajustement du savoir du locuteur (\*« O, dict le prevost, et pourquoi l'avez vous fait ? »).

## 2) Préface préférée

Dans plusieurs cas, « Oh » à l'initiale d'un tour ne vient pas véritablement indiquer la bonne réception d'une nouvelle information mais plutôt l'attitude adoptée par le locuteur vis-à-vis d'une demande ou requête de son partenaire. Ce que l'on appellerait la « nouvelle information » consisterait plutôt en l'ensemble des présupposés impliqués par le tour précédent. À une question correspondrait par exemple une réponse non marquée et préférée ; la production de « Oh » en préface du tour viendrait alors indiquer que le locuteur est décidé à se conformer aux volontés de son allocataire et qu'il a bien saisi ses attentes. Cette analyse semble bien convenir à des occurrences comme celle de *Mahuet* où la femme, ayant envoyé Gaultier tromper Mahuet une première fois l'enjoint de recommencer, sous prétexte de charité :

LA FEMME

Dictes, Gaultier, a brief parler,  
L'avez-vous point veu ravallé ?

GAULTIER

Nenny, vraiment.

LA FEMME

C'est mal allé,

Car on peut bien sans villennie

A ung fol remonstrer sa follye,

Pour l'adviser une autre fois :

C'est aumosne !

GAULTIER

*Ho*, je y revois.

Croyez qu'il sera bien farsé !

LA FEMME

Je vous pry qu'il soit (bien) renversé :

Je iray veoir la ruse. (*Mahuet*, v. 176-185)

## 3) Emploi ironique

Il est possible de repérer des emplois ironiques de « Oh » semblables à ceux que pointe Hutchby (2001) dans des contextes argumentatifs où il reprend et amplifie les

propos de Heritage (1984, 1998 voire 2002 de façon anachronique). L'intérêt de cette étude consiste principalement dans le corpus utilisé où, à la différence des occurrences de Heritage, nombre des exemples sont véritablement ironiques. On trouve ainsi dans l'article de Hutchby des cas où la proposition postposée à « Oh » initial reprend le tour précédent afin, à l'aide de ce qu'il nomme l'ambiguïté séquentielle, d'exploiter l'effet ironique de cette reprise. L'exemple *infra*, tiré d'un entretien radiophonique sur la représentation politique des Noirs Sud-Africains, en est une bonne illustration :

H : =[[There's no one voi]ce fuh the whi:te-]

C : [[I beg yuh pa-]

H : =either.=

C : =W' there is at the mo:ment,=

H : =[No there isn't,]

C : [there's the gover]nment uv South A[frica

H : [No there isn't.]

(0.6)

C : *Oh* there's no goverment in South A[frica.

H : [No, there is

not one voice I'm telling you, .hh that there are

a lot of parties (Hutchby, 2001 : 153)

Hutchby (2001: 153) commente ainsi :

How is it that C comes to be in a position to claim (however mischievously) that H has just asserted that there is no government in South Africa, when it seems clear this is not what H has just done ? What is it about the argument sequence up to that point that provides the warrant for C to produce this formulation ? As noted, I want to propose that “Oh there's no goverment in South A[frica” is an utterance taking a “hearably argumentative” form ; but that its hearability as argumentative can only be properly appreciated by situating it within the unfolding sequential context in which it occurs.

En reprenant le propos de l'interlocuteur, le locuteur entre donc dans un duel épistémique avec ce dernier au sujet de l'information alléguée au tour précédent. La farce de *Maître Pierre Pathelin* nous offre une situation similaire lorsque Guillemette s'enquiert du coût du drap que ramène l'avocat :

GUILLEMETTE

Combien couste il ?

PATHELIN

Tant que je n'en doy rien :

il est payé, ne vous en chaille.

GUILLEMETTE

Vous n'aviez denier ne maille :

il est payé · en quel monnoye ?

PATHELIN

Et par le sang bieu, si avoye,  
dame : j'avoye ung parisy.

GUILLEMETTE

Ho · c'est cella · le beau nisi  
ou ung brevet y ont ouvré,  
ainsi l'avez vous recouvré ;  
et quant le terme passera,  
on vendra, on engagera :  
quanque j'avons sera osté. (*Pathelin*, v. 362-373)

S'il y a reprise du tour précédent, elle n'est cependant pas verbatim : le « parisy » de maître Pierre, hypothèse absurde pour Guillemette devant la quantité de drap rapportée, se transforme en acte juridique engageant le mari et, partant, l'ensemble de ses biens (« nisi » ou « brevet »)<sup>11</sup>.

En somme, l'affirmation de Pathelin (« j'avoye ung parisy ») visant à expliquer comment le drap a pu venir en sa possession est implicitement contenue (et ironiquement rejetée) dans le tour de Guillemette préfacé par « Ho » : ce sont les gages, et non cette mince pièce, qui « y ont ouvré ». Nous nous trouvons à la lisière de l'emploi de « Oh » utilisé afin de manifester une supériorité épistémique du locuteur quant au tour précédent. L'épouse ne dispute pas à l'avocat la véracité des informations fournies par son tour de parole mais indique plutôt que sa prétendue acceptation de ce nouveau savoir ne fait pas d'elle un interlocuteur plus informé qu'auparavant (c'est le sens du « c'est cella »). La question se résume donc de nouveau aux positions d'informé et de non-informé : l'usage ironique de « Oh » à la suite d'un tour voulu comme informatif revient à renverser le fonctionnement premier de ce morphème qui, dans les séquences classiques de type question-réponse-« 'oh'-prefaced assessment », indiquait que le producteur de l'interjection 1) considérait son interlocuteur comme dépositaire d'un savoir qu'il ne partageait pas, 2) se positionnait comme épistémiquement inférieur vis-à-vis de la question traitée, 3) manifestait l'acceptation de ce nouveau savoir et 4) jugeait la séquence conversationnelle comme suffisamment informative et susceptible d'être close. Ici, à l'aide de sa reprise, Guillemette perturbe le schéma de base et laisse ainsi fonctionner à plein l'emploi ironique.

### B. ii. Savoir pré-existant

Outre son utilisation visant à indiquer que le locuteur a reçu et accepté un nouveau savoir de la part de l'interlocuteur, c'est-à-dire a subi un « change of state », « Oh » peut aussi venir désigner un problème relatif au tour précédent, la plupart du temps lié à sa pertinence, sa véridicité ou aux connaissances antérieures du locuteur. On trouve ces usages mentionnés dans les travaux d'analyse de conversation mais aussi

<sup>11</sup> Le brevet est un acte juridique établi par une personne ayant droit d'instrumenter ; le nisi, lui, est une sorte de brevet par lequel une personne se reconnaît débitrice d'une autre.

dans des études diachroniques qui, bien qu'elles n'emploient pas le même modèle d'étude, parviennent à peu près aux mêmes conclusions :

In this way, the producer of the “oh”-prefaced statement is not so much acknowledging the receipt of information as striving to impart the “correct” information from his/her “superior” orientation to the situation, thereby claiming epistemic authority (Person, 2009 : 91).

“Oh” in the following examples challenges a presupposition of the preceding question (Culpeper & Kytö, 2010 : 242).

À la différence de l'usage standard où l'interjection marquait la réception d'une nouvelle information, la production de « Oh » est donc ici détournée afin de réassigner les valeurs du savoir : le producteur n'est plus subordonné mais place son interlocuteur en position d'infériorité épistémique en contestant la validité du tour précédent.

### 1) Information erronée

Cette utilisation de « Oh » comme indiquant une disjonction du savoir entre le producteur et son interlocuteur se manifeste à l'entrée des *Nouvelles récréations* dans la sorte d'art poétique en négatif de Bonaventure des Périers :

Telz les voyez, telz les prenez. Ouvrez le livre : si ung compte ne vous plait, hay à l'aultre. Il y en ha de tous boys : de toutes tailles, de tous estocz, à tous pris et à toutes mesures, fors que pour plover. Et ne me venez point demander quelle ordonnance j'ay tenue. Car quel ordre fault il garder quand il est question de rire ? Qu'on ne me vienne non plus faire des difficultez : *Oh* ce ne fut pas cestuy cy qui fit cela : *Oh*, cecy ne fut pas faict en ce cartier la : je l'avoys desja ouy compter : cela fut faict en nostre pays : Riez seulement, et ne vous chaille si ce fut Gaultier ou si ce fut Garguille. (*Nouvelles récréations*, n. 1, p. 15)

Encore une fois, la situation est légèrement différente de celle des études conversationnelles : le « Oh » n'est pas produit à la suite d'un tour problématique mais plutôt d'une narrativisation floue (« Ouvrez le livre ») où la voix de l'auteur converse en quelque sorte avec celle du lecteur. Ici, le lecteur « [fait] des difficultez » : après que le conteur a fini son histoire (voire pendant la narration), il interrompt ou interroge et en conteste la validité. Les informations fournies ne correspondent pas à l'état de son savoir et il en vient même à s'arroger le statut de juge de paix : ce n'est pas celui-ci qui fit cela.

Dans les deux premiers cas, où l'on rencontre une opposition aux déclarations précédentes, l'énoncé est préfacé par « Oh ». L'interjection vient signaler non pas la réception d'une nouvelle information mais bien un incident dans le transfert de celle-ci : le conteur n'est plus en position de donneur de nouvelles mais doit être corrigé. Au contraire, il est intéressant de noter que les deux énoncés qui suivent, indiquant non



pas le statut erroné de l'information mais commentant simplement cette dernière – redite : « je l'avoys desja ouy compter » ou remarque : « cela fut fait en nostre pays » – ne sont pas préfacés par l'interjection. Ce qui pourrait passer pour un fait de style possède aussi sa propre valeur conversationnelle.

Ce que l'on rencontre ici tient donc d'une négociation du savoir, que mentionne Heritage dans l'utilisation de « Oh » au cours de séquences d'assertions négatives :

These “oh”-prefaced repetitions are then recurrently followed by disagreement components. In these cases, the “oh”-prefaced repetitions are the clear harbinger of subsequent disagreement components, and are designed to index an epistemically authoritative position ancillary to the project of (re-)positioning the speaker as in modified agreement or disagreement with the first speaker. (Heritage, 2002 : 18)

## 2) Supériorité épistémique

Cette indication de la supériorité épistémique du producteur de « Oh » ne tient pas seulement à l'expression d'un désaccord avec le tour précédent. L'interjection peut être émise en réponse aux informations fournies dans le tour précédent, mais aussi aux présupposés véhiculés par cet énoncé ; en d'autres termes, le producteur de la réponse préfacée par « Oh » indique que le tour de l'interlocuteur ne s'accorde pas entièrement avec le savoir du locuteur ou, du moins, que ses présupposés et ses implications sont susceptibles d'être négociés. Person (2009 : 93) mentionne un tel usage dans *Othello* lorsque Desdémone interroge malicieusement Iago (qui vient de blâmer sa femme Émilie) en le plaçant dans une situation sociolinguistiquement délicate :

Desde. What would'st write of me, if thou should'st praise me ?

Iago. *Oh*, gentle Lady, do not put me too 't,  
For I am nothing, if not Criticall. (*Oth.*, 2.1.119-121)

S'il remet en question la sagesse de Desdémone, c'est évidemment en prenant la faute à son compte. Cependant, comme le remarque Person, Iago se place tout de même en position de supériorité épistémique :

Therefore, even though it appears that he is being respectful to this “gentle Lady” by not giving his honest opinion of her, he does so in such a way that really asserts that he is superior in knowledge and opinion (Person, 2009 : 93).

Cette paire adjacente se retrouve dans les *Nouvelles récréations* bien que la situation contextuelle soit différente. Il s'agit ici de la rencontre entre un clerc (Fouquet) et un « homme de Bagneux qui plaidoit en chastellet, et avoit pris le maistre de Fouquet pour son Procureur ». Préposé à la porte, Fouquet doit recueillir les doléances des plaignants et, si besoin, les transmettre à son maître. Le plaidant, demandant à s'entretenir

avec son représentant, écarte la possibilité que le clerc puisse fidèlement rapporter sa requête :

A l'une des foyes voicy ce bon homme de Bagneux qui frappe à la porte, et à l'heure accoustumée : lequel Fouquet entendoit assez au frapper. Quand il eut tabuté deux ou trois coups, Fouquet luy va ouvrir, et en allant s'advisa de jouer un tour de chatterie à son homme, qui vient, disoit il, tousjours quand on disne. Et se pensa comment son maistre en auroit sa part. Ayant ouvert l'huis,

« Et puis, bon homme, que dittes vous ? »

« Je vouloys parler à monsieur, dit-il, pour mon proces. »

« Et bien, dit Fouquet, dittes moi que c'est, je le luy iray dire. »

« Oh, dit le bon homme, il fault que je parle à luy : vous n'y feriez rien sans moy. »

« Bien donq, dit Fouquet, je m'en vois luy dire que vous estes icy. » (*Nouvelles récréations*, n. 10, p. 57)

L'offre du clerc (« dittes moi que c'est, je le luy iray dire ») est rejetée par l'homme de Bagneux dans une seconde partie de paire marquée et préfacée par « Oh » : Fouquet n'aurait pas les connaissances nécessaires pour exposer le cas en détail et ne ferait « rien sans [lui] ». L'interjection marque là aussi la supériorité épistémique du producteur par rapport à son interlocuteur : alors que Fouquet pense qu'un simple rapport suffirait à l'affaire, le plaignant conteste son état de connaissance. Pour reprendre les termes de Person :

The producer of the “oh” can implicitly suggest that no new information has been received, but rather that the producer has changed his/her perspective to that of the other speaker, implicitly suggesting that the producer's original perspective was superior and now with the necessary change of perspective the producer can understand why the other speaker was somehow mistaken (Person, 2009 : 90).

Le Balnéonais, en recevant l'offre de Fouquet, ajuste donc son état de savoir au niveau de celui du clerc (*i.e.* un compte-rendu serait suffisant) et, en refusant l'offre, s'oppose à la situation qui ferait du clerc le supérieur épistémique sur ce sujet. L'interjection vient introduire cette réponse marquée et non préférée ainsi que manifester implicitement le positionnement épistémique du locuteur. Cet exemple est d'ailleurs assez ressemblant à celui que l'on peut trouver dans *Timon d'Athènes* (Person, 2009 : 99) où le premier lord fait une offre à Timon qui lui répond alors par une acceptation mais préfacée par « Oh » :

1. Lord. Might we but haue that happinesse my Lord,  
you would once vse our hearts, whereby we might

expresse some part of our zeales, we should thinke our selues for euer perfect.

Timon. *Oh* no doubt my good Friends, but the Gods themselues haue prouided that I shall haue much helpe from you : how had you beene my Friends else. Why haue you that charitable title from thousands ? Did not you chiefly belong to my heart ? I haue told more of you to my selfe, then you can with modestie speake in your owne behalfe. (*Tim.*, 1.2.84-94)

Ici, l'offre d'amitié et de service des Athéniens est acceptée par le misanthrope mais l'interjection ouvrant son tour suggère que, d'une part, leur loyauté était déjà connue de lui et, d'autre part, qu'elle est un cadeau divin :

In this way, Timon not only accepts their offer, but communicates his superiority by implying that he expects their loyal service because of divine destiny. (Person, 2009 : 100)

Dans les deux cas, le producteur de « Oh » se positionne comme épistémiquement supérieur par rapport au tour précédent conçu par l'interlocuteur comme véhiculant une information nouvelle (ou, dans le cas du clerc, devant faire avancer l'action) mais ne prenant pas en compte le savoir préexistant du producteur de l'interjection. « Oh » est alors non seulement un marqueur introducteur d'une seconde partie de paire marquée mais aussi l'indice d'une négociation du savoir entre les deux partenaires de l'échange.

#### 4. Remarques finales

Comme on a déjà pu le dire, il ne s'agissait pas, dans cet article, de faire équivaloir conversation et sources textuelles ; il était plutôt question de pointer quelques ressemblances, et surtout de proposer un modèle d'analyse fondé sur des données non seulement extérieures au corpus mais aussi aux idées préconçues que l'on pouvait se faire sur l'interjection.

On a pu observer que, finalement, les deux types d'occurrences étaient susceptibles de recevoir souvent la même approche, bien que le modèle n'ait pas eu au départ pour but de les étudier et bien qu'elles n'aient pas été destinées à recevoir un tel regard.

Une telle approche, fondée sur des critères conversationnels, se voulait délestée d'une sémantique qui, pour les interjections primaires, ne pouvait que parvenir soit à des généralités peu probantes, soit à des paraphrases rendues futiles par la simple lecture du texte. En refusant de fournir des « sens » formant une taxinomie où l'on rangerait, bon gré mal gré, l'ensemble des occurrences de « Oh » et en partant, au contraire, de phénomènes objectifs (emploi autonome ou en réponse, adressé ou non, apportant de nouvelles connaissances ou non), nous avons cherché à montrer que « Oh » est un morphème au fonctionnement complexe, n'explicitant la plupart du temps *rien* (c'est là

l'échec de la sémantique, marquée par le « unaccountable » de Heritage) et qui permet de déterminer et d'amorcer la suite du tour, sans résoudre en lui-même le « problème » :

Oh-prefaces are specifically unaccountable. Producers of oh-prefaced responses cannot be asked why they prefaced their responses with *oh*. The preface is treated as « just done ». Finally, oh-prefaces are inexplicit in what they point to in prior questions : whether there is a « problem » with the prior inquiry, and the exact nature of that « problem » remains to be formulated by the recipient – or elaborated by the oh-prefaced response producer, or neither. (Heritage, 1998 : 313)

Le fonctionnement de « Oh » ne peut donc s'abstraire à la fois du contexte qui le précède et de la spécification qui la suit. Car la troisième hypothèse d'Heritage (non-spécification de ce qui aurait entraîné la production de l'interjection) n'est pas attestée dans les textes. On ne rencontre pas de « Oh » isolés pour la bonne raison qu'ils seraient alors sous-définis par l'absence de cotexte, ce qui, dans la conversation ordinaire assortie de tous les paramètres extra- et paralinguistiques ne pose aucun problème mais dont l'économie textuelle ne peut s'accommoder.

Cette étude a par conséquent révélé un grand nombre d'usages identiques à ceux de la conversation naturelle, fait à la fois édifiant et banal. Banal parce qu'il semble évident que des fonctionnements « réels » de cet outil linguistique aient dû servir de base à son utilisation écrite. Édifiant à la fois par la conservation, dans la diachronie longue, de ces usages ainsi que du fait des rapprochements précis auxquels ont donné lieu les alliances entre données textuelles et interactionnelles.

Reste tout de même le *certes* de Godefroy, artefact linguistique perdu entre deux âges et n'ayant pas eu le bonheur de se maintenir, à l'exception d'une troublante séquence pour qui connaît encore la langue des médiévaux.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ADAM, Jean-Michel (1990) : *Eléments de linguistique textuelle : théorie et pratique de l'analyse textuelle*. Liège, Mardaga.
- BERTIN, Annie (2002) : « Définir une interjection : la lexicographie au défi de l'énonciation ». *Linx*, 12, 46-55.
- BIRAUD, Michèle (2009) : *Les interjections du théâtre grec antique : étude sémantique et pragmatique*. Louvain, Peeters.
- CARON-PARGUE, Josiane & Jean CARON (1995) : « La fonction cognitive des interjections ». *Faits de langues*, 6, 111-120.
- CHAROLLES, Michel (1986) : « La gestion des orientations argumentatives dans les textes ». *Pratiques*, 49, 87-99.

- CULPEPER, Jonathan & Merja KYTÖ, (2010) : *Early Modern English Dialogues. Spoken Interaction as Writing*. Cambridge, Cambridge University Press.
- DUCROT, Oswald (1984) : *Le dire et le dit*. Paris, Minuit.
- FAURÉ, Laurent (1997) : « Les interjections à l'oral : quelles valeurs pour les vocalisations? ». *Cahiers de praxématique*, 28, 127-148.
- GOFFMAN, Erving (1981) : *Forms of Talk*. Oxford, Blackwell.
- GRINSHPUN, Yana (2008) : *Ô entre langue(s), discours et graphie*. Paris, Ophrys.
- GUILLOT, Céline (2009) : « Écrit médiéval et traces d'oralité : l'exemple de l'adverbe or(e) », in *La langue en contexte*, Helsinki, Société Néophilologique, 267-281.
- HERITAGE, John (1984) : « A Change-of-state Token and Aspects of its Sequential Placement », in John Heritage, J. Maxwell Atkinson. *Structures of social action : Studies in conversation analysis*, Cambridge, Cambridge University Press, 299-345.
- HERITAGE, John (1998) : « Oh-prefaced responses to inquiry ». *Language in Society*, 27, 291-334.
- HERITAGE, John (2002) : « Oh-prefaced Responses to Assessments : a Method of Modifying Agreement/Disagreement », in Cecilia E. Ford, Barbara A. Fox, Sandra A. Thompson. *The Language of Turn and Sequence*. Oxford, Oxford University Press, 196-224.
- HUTCHBY, Ian (2001) : « Oh, Irony and Sequential Ambiguity in Arguments », *Discourse & Society*, 12, 123-141.
- JAKOBSON, Roman (1963) : *Essais de linguistique générale*. Paris, Minuit.
- JUCKER, Andreas H. (2006) : « Historical Pragmatics », in Jacob L. May. *Concise Encyclopedia of Pragmatics*, Amsterdam, Elsevier.
- KOCKELMAN, Paul (2003) : « The Meanings of Interjections in Q'eqchi' Maya : From Emotive Reaction to Social and Discursive Action ». *Current Anthropology*, 44, 467-490.
- PERSON, Raymond F. (2009) : « Oh in Shakespeare. A Conversation Analytic Approach ». *Journal of historical pragmatics*, 10, 84-107.
- RICHET, Bertrand (2001) : « Quelques données et réflexions sur la traduction des interjections », in Michel Ballard. *Oralité et traduction*, Arras, Artois Presses Université, 79-128.
- RODRÍGUEZ SOMOLINOS, Amalia (1995) : « Certes, voire : l'évolution sémantique de deux marqueurs assertifs de l'ancien français ». *Linx*, 32, 51-76.
- SACKS, Harvey; Emmanuel SCHEGLOFF & Gail JEFFERSON (1974) : « A simplest systematics for the organization of turn-taking for conversation », *Language*, 50-4, 696-735.
- SEYFARTH, Robert M. & Dorothy L. CHENEY (1992) : « Meaning and Mind in Monkeys ». *Scientific American*, 267, 122-129.
- WHARTON, Tim (2003) : « Interjections, language, and the "showing/saying" continuum ». *Pragmatics & Cognition*, 11, p. 39-91.
- WIERZBICKA, Anna (1996) : *Semantics : Primes and universals*. Oxford, Oxford University Press.

WIERZBICKA, Anna (2003) : *Cross-cultural pragmatics*. Berlin, de Gruyter.

#### **SOURCES**

*Recueil de farces (1450-1550)*, éd. André Tissier, Genève, Droz, 1986.

*Le Recueil de Florence : 53 farces imprimées à Paris vers 1515*, éd. Jelle Koopmans, Orléans, Paradigme, 2011.

*Le Mystère de la Passion d'Arnoul Gréban*, éd. Omer Jodogne, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1965-1982.

*Confessions et jugements de criminels au Parlement de Paris (1319-1350)*, éd. Monique Langlois & Yvonne Lanhers, Paris, Imprimerie Nationale, 1971.

DES PERIERS, Bonaventure : *Nouvelles récréations et joyeux devis*, éd. Krystyna Kasprzyk, Paris, STFM, 1997.

DU FAIL, Noël : *Propos rustiques*, éd. Gabriel-André Pérouse & Roger Dubuis, Genève, Droz, 1994.

LA VIGNE, Andrieu de : *Le Mystere de saint Martin*, éd. André Duplat, Genève, Droz, 1979.

## Écrire sans voix : une approche en clé derridienne aux « confessions » de Santiago Amigorena

**Ariadna ÁLVAREZ GAVELA**

*Universidad Complutense de Madrid*

arialvar@ucm.es

<https://orcid.org/0000-0003-2068-3462>

**Mauro GRECO**

*CONICET*

maurogreco@conicet.gov.ar

<https://orcid.org/0000-0003-0229-2302>

### Resumen

El presente artículo propone una primera cartografía de la literatura de Santiago Amigorena con el objetivo de sentar las bases para una comprensión de su proyecto literario en su conjunto. Para ello, comenzamos presentando las problemáticas de fondo que condujeron al autor a lanzarse a la escritura de la inmensa auto-bio-enciclopedia que es *Le dernier livre*. Posteriormente, ofrecemos una propuesta de clasificación de su literatura poniéndola en relación con otros autores y corrientes literarias que comparten preocupaciones y estrategias estilísticas afines. Finalmente, se realiza una lectura en clave derrideana de la relación que Amigorena establece entre escritura, silencio y palabra, tomando como casos de análisis *Une enfance laconique* (1998) y *Le ghetto intérieur* (2019).

**Palabras clave:** oralidad, escritura, silencio, *Le dernier livre*.

### Résumé

L'objectif de cet article est de proposer une première cartographie de la littérature de Santiago Amigorena afin de fournir les bases d'une compréhension de l'ensemble de son projet scripturaire. Il s'agit dans un premier temps de dresser un aperçu des problèmes qui ont poussé l'auteur à se lancer dans l'écriture et entreprendre l'énorme projet auto-bio-encyclopédique qu'est *Le dernier livre*, puis de sortir sa littérature de la particularité en la reliant à d'autres mouvements littéraires, ainsi que de clarifier théoriquement les concepts qu'il utilise dans ses œuvres. Enfin, nous proposons une lecture en clé derridienne du rapport particulier qu'Amigorena construit entre l'écriture, le silence et la parole, et nous prenons comme cas d'analyse particuliers deux de ses ouvrages où ce rapport tient un rôle prépondérant : *Une enfance laconique* (1998) et *Le ghetto intérieur* (2019).

**Mots clés :** oralité, écriture, silence, *Le dernier livre*.

### Abstract

The current paper is a cartography of Santiago Amigorena's literary project, following to construct the basis for a wider comprehension of his scriptural plan. To that end, we offer an overview of the issues that triggered his writing, and to undertake the enormous auto-bio-

---

\* Artículo recibido el 1/09/2022, aceptado el 12/02/2023.



encyclopaedic project implied by his *Le dernier livre*. Also, this paper de-particularises his project linking it to other literary strands, at the same time that we contextualise the concepts used by Amigorena in his works. Finally, we propose a Derridean reading of the particular relation built by Amigorena between writing, silence and speech, taking as case study two of his novels where the afore-mentioned link shows a preponderant role: *Une enfance laconique* (1998) and *Le ghetto intérieur* (2019).

**Key words:** orality, writing, silence, *Le dernier livre*.

## 1. Introduction

La sélection de *Le ghetto intérieur* (2019) entre les finalistes du prix Goncourt 2019, ainsi que sa victoire au Goncourt de la Roumanie, ont placé son auteur, Santiago Amigorena, au premier plan de la critique et des médias internationaux. Jusqu'alors, il travaillait depuis le milieu des années 90 sans relâche et à l'abri de la notoriété pour bâtir une construction littéraire aussi rare que démesurée. A ce jour, l'écrivain franco-argentin a publié plus d'une douzaine de romans qui font tous, sans exception, parti d'un même projet : la macro-œuvre *Le dernier livre*, une quête en plusieurs étapes des possibles raisons expliquant le silence et la pulsion scripturale – qui ne serait qu'une autre de ses formes – de son narrateur. Toujours en cours d'écriture, cette immense entreprise littéraire prend, selon l'auteur, la forme des anciennes *confessions* et déploie une recherche minutieuse, faisant de la vie du narrateur la matière première du récit, lequel s'emmêle dans les limites complexes entre, d'un côté, parole, voix et vie et, de l'autre, silence, écriture et mort. Pour ces différentes raisons, l'œuvre se prête à être analysée à partir d'un cadre théorique derridien, cadre que nous jugeons opportun afin d'identifier l'économie qui organise les inquiétudes de Santiago Amigorena et qui se trouverait à la base de son dessein d'écrire.

L'objectif de cet article est de proposer une première cartographie de la littérature d'Amigorena, suffisamment large pour dresser les bases d'une compréhension de l'ensemble de son projet scripturaire. Il faudrait pour cela commencer par donner un aperçu des problèmes qui l'ont poussé à se lancer dans l'écriture, puis sortir sa littérature de la particularité et la relier à d'autres mouvements littéraires et auteurs apparentés, ainsi que clarifier théoriquement les concepts qu'il utilise dans ses œuvres, leurs implications et sa manière particulière de les rapporter les uns aux autres<sup>1</sup>. Notre article se

---

<sup>1</sup> À ce jour, aucune critique académique, ni aucune thèse de doctorat ou autre travail d'analyse spécialisée, n'a été consacrée à la littérature de Santiago Amigorena dans son ensemble. L'article « Au-delà des mots-(dé)construction identitaire et architecture du silence dans *Le ghetto intérieur* de Santiago H. Amigorena » de Dimitra Baron (2019) constitue la seule exception, cependant, elle ne s'intéresse pas au projet amigorenien dans sa totalité, mais seulement à *Le ghetto intérieur* (2019). L'autrice, notamment influencée par la reconnaissance que la section roumaine du Prix Goncourt a donnée au roman, propose une analyse

divise donc en plusieurs sections qui couvrent ces questions. Dans la première, «2. *Le dernier livre* : une œuvre-vie pour conjurer le silence», nous présentons une vision panoramique du projet *Le dernier livre* : l'enjeu qui est à son origine tel que l'auteur l'explique dans le prologue au lecteur ouvrant sa première publication, (*Une enfance laconique*, 1998), les œuvres qui le composent et sa logique interne. La deuxième section, «3. État de l'art : nœuds, croisement des mémoires et des générations », s'attaque aux liens que le projet entretient avec d'autres littératures. Nous offrons, tout d'abord, certaines clés pour situer la complexité de la littérature d'Amigorena dans le cadre des écritures de la mémoire de la deuxième et troisième génération, puis, nous faisons le tour sur ses affinités et distances avec deux romanciers argentins, Laura Alcoba et Félix Bruzzone ; cela nous permet de mieux le placer dans le contexte de la littérature du témoignage de la dernière dictature argentine dans la génération 1.5 (Rubin Suleiman, 2002, 2012, 2013), ainsi que de constater que certains des traits esthétiques des romans d'Amigorena sont également identifiables chez ses pairs et renvoient, plus qu'à une question de style individuel, à des problèmes de représentation et de stratégies narratives partagées par une même génération. La troisième section, « 4. Pas le moindre mot : écriture, mutismes et différences », propose un cadre théorique pour interpréter la relation entre écriture, silence et parole dans l'œuvre de l'auteur franco-argentin, dont l'économie apparaît de manière très claire au travers des idées principales de *De la grammatologie* (1967) de Jacques Derrida. Nous justifierons la pertinence de ce choix théorique et le mettrons à l'épreuve en analysant les deux romans d'Amigorena où le motif du silence est le plus puissant et s'imbrique d'une manière dominante dans l'intrigue : *Une enfance laconique* (1998) et *Le ghetto intérieur* (2019). En raison de l'extension de cet article nous nous concentrons seulement sur l'étude de deux romans d'Amigorena, cependant nous souhaitons souligner que le cadre théorique que nous proposons vise à rendre compte de l'intégralité du projet d'Amigorena.

## 2. *Le dernier livre* : une œuvre-vie pour conjurer le silence

« J'ai trente ans et j'habite Paris [...] Ma vie fut simple : Je n'ai jamais parlé, j'ai toujours écrit » (Amigorena 1998 : 7-8). Avec ces mots se présente l'auteur-narrateur d'*Une enfance laconique* (1998) dans le prologue « Au lecteur », présentant, dès le

---

qui reprend différentes théorisations du silence (José Luis Arráez Llobregat et Pierre Bertrand, entre autres). Baron souligne la double « (dé)construction identitaire » qu'on peut lire dans le roman : d'abord, celle du personnage protagoniste, Vicente Rosenberg, qui « a oublié le yiddish et a appris à parler parfaitement l'argentin » (Amigorena, 2019 : 31) ; puis, celle d'Amigorena même, qui, presque cinquante ans après, aurait renversé le chemin de ces antécédents pour oublier « l'argentin » et apprendre le français. Même si cela pourrait comporter quelques confusions entre auteur, narrateur et personnages, nous considérons que l'analyse de Baron autour de « la haine des mots » qui entraînerait une haine de soi à propos du personnage principal enfermé dans son propre « ghetto intérieur », mériterait des développements postérieurs.

début, le motif central des fleuves d'encre qui ne cesseront de s'écouler jusqu'aujourd'hui. Le prologue en question n'introduit pas exclusivement ce texte-ci, mais tous ceux qui le suivront comme parties de ce vaste projet « auto-bio-encyclopédique »<sup>2</sup> destiné, comme souligne la couverture de ce premier volume, à en finir avec les autobiographies : « la vie d'un écrivain qui ne voulut jamais écrire, de la première à la dernière syllabe » (Amigorena, 1998). Ce prologue évoque déjà l'enchaînement de situations et résolutions qui l'ont mené à entreprendre cette énorme tâche. Tout a commencé dans sa plus tendre enfance, puisque « L'écriture a été pour moi, jusqu'à il y a quelques années, le seul moyen d'espérer pouvoir m'exprimer » (Amigorena, 1998 : 8). Durant les premières décennies de sa vie, l'auteur-narrateur ne faisait pas usage de la parole, dirigeant toutes ses élans expressifs vers le registre écrit. « Je cherchais ma langue comme si elle était hors de moi, comme si ce n'était pas moi qui étais dehors » (Amigorena, 1998 : 8). À l'instar, l'écriture a rempli une fonction à la fois analgésique et amnésique pour lui : la souffrance provoquée par chaque souvenir et chaque pensée, nous raconte-t-il, ne s'atténuait qu'au moment de la déposer, pour pouvoir ainsi l'oublier, sur le papier. Mais cette stratégie est tombée en désuétude lors de ses 26 ans ; l'auteur reconnaît qu'à ce moment, les doutes le reprirent et il s'est alors demandé si « [les souffrances] s'oublient-elles vraiment ? un souvenir disparaît-il parfois pleinement, tout à fait, irrévocablement ? » (Amigorena, 1998 : 8). Ses années continuelles d'écriture lui sont alors semblées être un simulacre de communication toujours insatisfaisant ; il a pris la décision d'arrêter l'écriture en croyant pouvoir ainsi commencer à parler. Or, cette espérance s'est rapidement vue déçue ; pendant quatre longues années, il n'a pu ni écrire ni parler. C'est ce mutisme radical qui est à l'origine de *Le dernier livre*, puisque c'est après ces quatre longues années de silence qu'il a pris la nouvelle résolution présentée dans le prologue : tout écrire, du début à la fin, « exactement d'après nature et dans toute sa vérité » (Amigorena, 1998: 9) pour essayer de conjurer le silence, qui pour lui s'assimile à l'écriture, et tout ceci pour enfin parvenir à défaire, à terminer par épuisement, « la suite indéchiffrable qui lie, au travers de l'encre qui coule de ma main droite, mon existence à ma mort » (Amigorena, 1998: 9). Santiago Amigorena, de cette façon, se présente comme un auteur-narrateur qui croyait que l'écriture le libérerait du silence, pour finalement découvrir qu'elle n'est qu'une autre forme de silence, ce qui l'a conduit à vouloir tout écrire pour pouvoir ainsi arrêter cette tâche mortuaire de tout graver sur le papier. « À présent, le dessein est donc [...] d'avouer noir sur blanc comment l'écriture a abreuvé mon silence, comment elle m'a éloigné du monde, comment elle m'a exclu de moi-même » (Amigorena, 1998 : 9). Le but ultime de ce dernier massif et exténuant essai n'est autre que de trouver les raisons de son propre silence ; trouver l'origine de « l'indestructible distance qui, à travers le fait de me taire [...], m'a éloigné

<sup>2</sup> Amigorena parle de son propre projet en ces termes dans l'interview suivante (entre autres) : « Santiago Amigorena et "le premier exil", souvenirs d'Uruguay » (Amigorena, 2021a).

de la vie » (Amigorena, 1998 : 10), en traquant dans le fond de chaque phrase ce qui l'a rendu muet, pour pouvoir finalement laisser l'écriture et recommencer à parler et, ainsi, à vivre. Dans un projet littéraire aussi vaste, l'écriture du *je* parvient à se confondre avec la propre vie.

Le plan désigné par l'auteur est donc aussi ambitieux que son but : l'épuisement de l'écriture par l'écriture, c'est-à-dire, recouvrir entièrement le vécu par des mots jusqu'à qu'il ne reste rien sans raconter ; alors, quand le matériel autobiographique sera épuisé l'auteur pourra enfin arrêter d'écrire et commencer à parler. Cette macro-autobiographie s'étend déjà sur plus de vingt-cinq ans, et non en vain porte le titre de *Le dernier livre*<sup>3</sup>. Dans son plan originel, cette œuvre-vie consiste en six parties qui couvrent, chacune, six ans de la vie de l'auteur. Chaque partie est organisée en deux chapitres qui forment à plusieurs reprises des livres indépendants. Ainsi, la première partie, intitulée *Une enfance laconique* (1998), se compose de deux chapitres : *Le premier cauchemar*, qui présente une généalogie familiale et raconte ce qui fut la vie du narrateur jusqu'à une certaine nuit de l'été 1963 où l'obscurité commença à lui faire peur, et *La première lettre*, qui s'achève en 1968, lorsque le narrateur apprend enfin à écrire. La deuxième, *Une jeunesse aphone*, comporte également deux chapitres : *Le premier exil* (2021), qui traite des années du narrateur en Uruguay, pays où ses parents avaient décidé de se réfugier dans les années précédant la dernière dictature argentine (1976-1983) ; et *Les premiers arrangements* (2000), qui révèle la manière dont le narrateur découvre la politique et l'amour. *Une adolescence taciturne*, troisième partie du projet, se compose de *Second exil* (2002), texte où le narrateur exprime l'une des deux douleurs les plus déchirantes de sa vie (celle d'avoir été arraché à sa langue maternelle lors de son exil en France), et les *Premières fois* (2016), catalogue de l'adolescence qui s'achève par la première fois où le narrateur fait l'amour. La quatrième partie, intitulée *Une maturité coite*, couvre les six années suivantes et se compose également de deux chapitres publiés séparément : les joies intenses des deux années du *Premier amour* (2004) et les intenses souffrances des quatre années de la *Première défaite* (2012). La publication complète de ces quatre premières parties culmine avec *Le premier exil* (2021) paru récemment. La cinquième partie *Une vieillesse discrète*, qui comptera à son tour deux chapitres avec *Le premier silence* et *L'autre silence*, et la sixième et dernière partie (paradoxalement

---

<sup>3</sup> Le statut générique de cet ouvrage colossal n'est pas exempt de controverses, et pourrait bien faire l'objet d'une discussion dépassant les objectifs de cet article. Afin de ne pas nous laisser distraire par ce type de débats, nous avons choisi de considérer *Le dernier livre* comme une œuvre autobiographique, fondée principalement sur deux raisons : i) l'utilisation de la première personne du singulier ajoutée à l'identité nominale entre auteur, narrateur et protagoniste, ce qui, sans être explicitement contesté par aucun autre élément, conduit le lecteur à considérer que l'auteur noue avec lui un pacte autobiographique (Lejeune, 1975 et 1984) ; ii) le prologue « Au lecteur » qui ouvre la première des parties de ce grand projet, *Une enfance laconique* (1998), signé du nom de l'auteur et dans lequel il s'engage explicitement dans ledit pacte autobiographique.

intitulée *La septième partie* et composée par *Le Festival de Cannes* et *Patmos*) se trouvent actuellement en cours de rédaction.

Selon le plan initial le projet devrait être déjà terminé, son auteur pouvant ainsi se dédier exclusivement à la poésie, tel qu'il en rêvait à ses vingt ans. Pourtant, la rigidité du plan s'est atténuée au fur et à mesure que l'écriture a rempli sa fonction thérapeutique, et il semble n'y avoir aucune urgence pour l'arrêter, comme l'auteur lui-même le reconnaît :

L'immodestie de mes vingt ans, moment auquel le titre de *dernier livre* m'est apparu, est un peu passée ; et ce que je croyais être de l'ambition me paraît de plus en plus souvent comme de la prétention. J'ai toujours cru qu'après avoir fini *Le dernier livre* il en serait fini pour moi d'une certaine forme de littérature. J'ai toujours songé qu'après *Le dernier livre* j'écrirai seulement, parfois, rarement, quelques poèmes. Mais j'avoue que je prends goût aussi ces derniers temps à écrire de la fiction, des petits romans, semblables à ceux du XIX<sup>e</sup> siècle, qu'adorateur de Proust, Joyce et Musil, je méprisais adolescent (Amigorena, 2021b).

L'un des signes de l'atténuation de cette urgence primaire aspirant à libérer l'auteur de ses douleurs du passé, est le progressif ajout sur le plan initial d'une série d'annexes destinées à approfondir sur une date en particulier, comme s'il s'agissait d'apposer une loupe sur certains aspects éclipsés dans le plan général. Quelques-unes de ces annexes ont déjà été publiées : celle de l'année 1978 (parue en 2009 et qui fonctionne comme annexe à la même année du titre de l'œuvre) ; *Des jours que je n'ai pas oubliés* (2014), annexe à l'année 2003 ; *Mes dernières mots*, annexe à l'année 2086, et par conséquent futuriste ; et finalement *Le ghetto intérieur* (2019), annexe à l'année 1942. D'autres annexes (1983, 2008, 1780, 2005) sont encore en cours d'écriture.

Le rituel qui accompagne les romans autobiographiques et les annexes est aussi différent. Amigorena travaille d'habitude sur deux textes en même temps (Bassets, 2019). Il consacre les matinées aux romans autobiographiques, qu'il écrit à la main et, comme le pacte avec le lecteur l'exige, en première personne ; de ceux-ci il affirme qu'ils devraient être lus comme des confessions dans lesquelles on écrit pour s'humilier devant ses frères, et non pour qu'on admire la propre singularité (Amigorena, 1998 : 9-10). Les annexes sont au contraire écrites à l'ordinateur l'après-midi et rédigées à la troisième personne du singulier. Cette différence se manifeste aussi dans le style des uns et des autres : les premiers enchaînent des phrases subordonnées et présentent une écriture dense, très cérébrale, où les jeux des mots – qui souvent s'apprécient seulement dans le registre écrit abondent<sup>4</sup> ; les secondes, cependant montrent une écriture plus

<sup>4</sup> C'est aussi en raison de ce style très peu oral et qui approfondi les possibilités du registre écrit, que se sustente notre lecture en clés derridiennes de *Le dernier livre*.

classique : constructions syntaxiques simples, structure temporelle linéaire, dialogues abondants et narration fluide.

Dans cet article nous nous concentrerons surtout sur le premier livre de cette série auto-narrative, le déjà cité *Une enfance laconique* (1998), qui reconstruit l'histoire familiale au cours de plusieurs générations autour du motif du silence et des successives vagues migratoires, ainsi que sur *Le ghetto intérieur* (2019), le dernier roman-annexe d'Amigorena publié. *Le ghetto intérieur* fait partie du deuxième groupe : il serait l'annexe aux années 1940 jusqu'à 1945. Il constitue, par conséquent, le prélude à cet immense projet qui nous situe à la limite de la fusion entre vie et écriture. Si ce roman se trouve à l'origine c'est parce qu'il cherche la première raison de son silence dans celui de son grand-père maternel : Celui-ci avait pris la décision, après avoir immigré en Argentine, de ne pas parler de ce qui était arrivé à sa mère et à son frère lors de l'invasion nazi de la Pologne. Les raisons qui nous ont menés à choisir de nous concentrer sur ces romans en particulier sont variées : 1) les deux sont axés autour de la question du silence de manière très prééminente (bien plus que les autres livres qui conforment le projet), en même temps que 2) les différentes économies du silence que l'un et l'autre abordent, sont essentielles pour comprendre la problématique centrale du projet de *Le dernier livre* ; mais aussi 3) les deux romans ensemble reconstituent et expliquent les multiples origines d'un silence qui, comme nous le verrons dans la troisième section, doit rendre compte tant de l'histoire familiale sur le temps long que de la biographie du narrateur. Par ces raisons, nous croyons pouvoir rendre compte d'un système qui serait applicable à l'ensemble.

## 2. État de l'art : nœuds, croisement des mémoires et des générations.

Bien que le projet d'Amigorena soit principalement autobiographique, cette recherche de l'origine de son propre silence le conduit vers l'exploration de sa généalogie familiale. Cela fait de la sienne une littérature où se croisent différentes générations, différents événements radicaux, et qui se déploie dans différents pays. Il met, donc, à l'œuvre une mémoire transnationale, transgénérationnelle et multidirectionnelle (Rothberg, 2009) du fait que son projet littéraire tourne autour d'une histoire de famille qui traverse plus de cinq générations. Bien que le principal protagoniste de la majorité des récits soit lui-même, et que, par conséquent, les générations les plus nommées soient les trois dernières (la sienne, celle de ses parents et celle de ses grands-parents), dans *Une enfance laconique* (1998) il reconstruit la généalogie familiale jusqu'à son quadrisaïeul paternel, José Francisco de Amigorena, arrivé en Argentine en tant que porteur d'une licence de corsaire délivrée par Carlos III en 1770. Se met donc en œuvre une mémoire transgénérationnelle de grande ampleur, qui conjugue de fait des thématiques telles que le colonialisme (avec le quadrisaïeul *terrateniente* qui a sa descendance avec une indienne), l'antisémitisme européen des pogroms de l'Est dans les premières années du XX<sup>e</sup> siècle, la Shoah, les « bons immigrés » qui oublient leur langue



maternelle pour s'intégrer dans la Buenos Aires des années 30, les dictatures latino-américaines des années 70 ou, finalement, l'exil linguistique souffert par le propre Amigorena à son arrivée en France. Subséquemment, il n'est pas facile d'insérer sa production littéraire dans une catégorie concrète : littérature du témoignage ? Deuxième, troisième génération ? La sienne, en tout cas, est l'écriture d'une mémoire familiale qui traverse des générations et dans laquelle s'entremêlent la mythologie, la mémoire, la post-mémoire et le témoignage. Cela le différencie d'autres membres de sa génération, et complique en même temps la possibilité de le rattacher aux traditionnelles divisions générationnelles accompagnées normalement de choix esthétiques partagés. Même les plus flexibles divisions intragénérationnelles – « génération 1.5 ou 2.5 » (Suleiman, 2002 ; Barjonet, 2016) ne nous sont pas de grande utilité en ce qui concerne cet auteur. L'absence d'une quantité conséquente de travaux théoriques qui permettraient de mieux encadrer les romans d'Amigorena, ainsi que sa double appartenance aux contextes français et argentin, compliquent également la tâche. C'est pour cela que nous avons choisi de le considérer, parallèlement, représentant de la troisième génération<sup>5</sup> et de la génération 1.5.

D'une part, il peut être inclus dans la troisième génération car le grand événement de sa littérature est la Shoah, et vis-à-vis de cet événement historique il appartient à la troisième génération. Par rapport aux événements tels que la fuite d'Amérique Latine à cause des dictatures, il ferait partie de la génération 1.5. Cependant ses choix esthétiques dans les livres que nous allons analyser plus en détail (*Une enfance laconique* et *Le ghetto intérieur*) le rattachent plutôt à la troisième génération, telle qu'elle a été étudiée par Dominique Viart (2009, 2012) ou Aurélie Barjonet (2016). Dans ce sens, sa littérature s'inscrit dans la catégorie des « textes hybrides » (Viart, 2009 : 23), à mi-chemin entre le « roman archéologique » qui cherche à récupérer une histoire familiale avec des techniques plus similaires aux littératures de la deuxième génération, et les « fictions de témoignage », qui mettent en œuvre des témoins fictifs<sup>6</sup>. Chez Amigorena, *Le ghetto intérieur* s'approche d'un exercice de fiction-témoignage en tant que, même s'il se sert de documents d'époque (journaux, lettres, etc.), l'auteur fait le choix d'un

<sup>5</sup> Les écrivains de la « troisième génération » sont les petits-enfants des survivants d'un événement radical. Aussi différentes dans leurs choix narratifs et esthétiques que la première génération – qui a vécu et souffert les événements radicaux et traumatiques personnellement (les témoins) – et la « deuxième » – qui a reçu la transmission d'une manière suffisamment charnelle pour construire une « mémoire post-mémorielle » (Hirsch 2008, 2012) ou vicaire (Young 2002), c'est-à-dire, basée sur les narrations, les silences et les gestes des témoins qui étaient leurs parents –, les productions de la troisième génération ont commencé à apparaître autour des années 2000, et depuis lors, se sont ouverts d'innombrables débats éthico-esthétiques dans le domaine de la littérature mémorielle (voir Barjonet, 2016).

<sup>6</sup> Selon Barjonet (2016), l'introduction de témoins fictifs est la raison pour laquelle certains de ces auteurs ont été accusés d'usurpation d'identité ou même de s'être mis du côté des exécutés, comme c'était le cas, entre autres, de Jonathan Littell dans *Les bienveillantes* (2006).



narrateur à la troisième personne omnisciente, capable donc d'accéder à l'identité et à la voix de son grand-père pour raconter son histoire, ses pensées et ses sentiments. Bien qu'au travers de ce choix narratif l'angoisse de Vicente Rosenberg est mise au premier plan, ce mécanisme a fait l'objet de critiques, pour des raisons autant éthiques qu'esthétiques, de la part de la deuxième génération (Young, 2002 ; Van Alphen, 2006 ; Hirsch, 2008, 2012), plus attachée à une poétique du vide. Il est pourtant caractéristique de la troisième génération de ne pas souhaiter le vide et ne pas craindre le « plein ». Loin, donc, d'une poétique du trou (Raczymov, 1994), ces auteurs essaient de remplir, avec la fiction, tous les espaces où manque la connaissance, ainsi que l'absence d'une (post)mémoire due à sa distance temporelle avec les événements. *Une enfance laconique*, en revanche, prend la forme d'un roman généalogique quand, dans la première partie du livre, sur un ton mythique, l'auteur reconstruit son arbre généalogique à partir des récits agrandis, mystifiés par la mémoire familiale, ainsi que des documents, puis la superpose au récit de ses premières années d'enfance. Il opère ainsi un croisement de perspectives propre aux textes hybrides (Barjonet, 2016 : 112). Dans tous les cas, ce roman assume tout comme *Le ghetto intérieur* que, pour savoir, il faut imaginer ; et tout en assumant que la reconstruction de sa généalogie familiale ou même de ses souvenirs d'enfance n'est entièrement véridique, il l'embrasse dans cette hantise du plein qui se sait, cependant, impossible. Au lieu de trouver une narration douteuse, qui reconstruit une quête toujours insuffisante et remplie de trous, on trouve dans sa littérature un récit complet, même quand il remonte à la vie de son grand-père ou son trisaïeul. Tout simplement, la fiction est parvenue à remplir les vides.

Son ancrage dans la troisième génération, avec laquelle Amigorena partage des choix narratifs et esthétiques, ne doit toutefois nous éloigner du fait qu'il partage également, quand il s'occupe de son autobiographie et des événements qui ont poussé sa famille à émigrer deux fois, d'importantes affinités avec certains écrivains argentins de la génération 1.5. Nous en aborderons brièvement deux d'entre eux, Laura Alcoba et Félix Bruzzone.

En première lieu, en ce qui concerne Laura Alcoba, il est intéressant de récupérer les réflexions d'Isaac David Cremades Cano (2020) par rapport à cette « littérature migrante » qui « dépasse le débat postcolonial » (Cremades Cano, 2020 : 250). En effet, Alcoba étant une romancière argentine, elle n'appartient pas aux pays qui ont eu une relation coloniale avec la France. Même quand ceci pourrait être relativisé en se souvenant des invasions franco-anglaises de 1804, ou même des très proches rapports diplomatiques que la France de Giscard d'Estaing a eu avec l'Argentine de la dictature (1976-1983) (Buch, 2016 ; Greco, 2019), l'analyse que fait Cremades Cano sur la narratrice d'Alcoba est éclairant sur au moins trois points. Tout d'abord, pour elle, comme pour Amigorena, « le français est un objet admiré, (...) libérateur » par rapport à la langue espagnole, incarnée dans les échanges postaux avec son père en prison (comme l'étaient pour Amigorena ses échanges avec ses amis d'enfance *abandonnés* en

Uruguay à cause de son deuxième exil en France). Deuxièmement, l'intégration – à la langue, à la culture, aux « vraies françaises et familles françaises » (Cremades Cano, 2020 : 259) – qu'Alcoba représente dans ses romans « ne semble pas entraîner une réflexion sur l'acculturation » que l'intégration comporte. Finalement, les descriptions physiques dans son œuvre sont uniquement celle des français (Cremades Cano 2020 : 259), d'ailleurs, stéréotypés, « tronquées, enjolivées [...] : cheveux toujours clairs, blonds ou châains [...], taches de rousseur » (Balaguer, 2018).

Le second travail autour d'Alcoba qu'on reprendra pour mieux contextualiser l'œuvre d'Amigorena est celui de Patricia Swier (2013). Dans celui-ci, l'autrice nord-américaine, en se concentrant autour de la figure des « lapins » (« rabbits »), inclut le roman d'Alcoba *Manèges* (2007) dans les fictions sud-américaines qui thématisent les « traumatismes d'enfance » et le « sinistre ». Ce dernier terme a été pris par l'académicienne fondamentalement dans son accentuation freudienne, c'est-à-dire, le *Unheimlich* qui combine le familier et l'étrange. En ce faisant, Swier (2007 : 169), qui reprend aussi les leçons de Mélanie Klein autour des « models of the mind » et de Lacan sur « la notion d'anxiété par rapport au trauma », analyse le roman d'Alcoba, et surtout les rêves qui y sont décrits, comme une représentation de « l'encontre avec le réel » (Swier, 2007 : 174), c'est-à-dire, du « silence étroitement répandue dans la société argentine » (Swier, 2007 : 171). Cette affirmation, vu la date de publication de l'article (2013), devrait être relativisée et accompagnée par une analyse plus profonde de l'affrontement qui a marqué la société argentine dans les années 70 (« otherwise senseless massacre », Swier, 2007 : 177), mais aussi comment d'importantes portions de la société argentine ont pris en main la persécution, poursuite et punition des coupables militaires du « Proceso », même immédiatement après la fin de la dictature.

Le deuxième écrivain duquel nous récupérerons quelques lectures d'entre sa production pour continuer à contextualiser Amigorena, est Félix Bruzzone. Fils de parents disparus pendant la dernière dictature argentine (1976-1983), avec son roman *Los topos* (2008) il a bouleversé, avec des productions similaires comme celles de la réalisatrice Albertina Carri, la façon dont une génération qui n'a pas vécu directement les événements traumatiques, mais qui en a souffert les conséquences, représente le passé. Celui-ci a été au cœur de l'analyse développée par Cecilia Sosa (2013), qui a repris les théories de Freud autour de l'humour, ses fonctions et les lieux –symboliques, psychiques, subjectifs– depuis lesquels l'humour peut être mis en œuvre. Peut-on rire des disparitions, de la torture, du viol ? Sosa, même si elle ne répond pas directement cette question, analyse comment l'humour chez Bruzzone a été employé pour se moquer des « former HIJOS members “transitioned” into public servants, [who] became enthusiastic state supporters » (2013 : 81), d'une façon similaire à celle de Mariana Eva Pérez, « another brilliant mind of the post-generation » (Sosa, 2013 : 81), quand elle a décrit les organisations argentes des droits de l'homme comme « the Disneyland of Human Rights » (Pérez, 2012 :126). Ce sens de l'humour est autant remémoré que

partagé par Sosa vers cette citation parfaitement halbwachienne : « Our laugh is always the laughter of a group » (Bergson, 2008 :11). À quel groupe, peut-on se demander, appartient Amigorena dans ses façons de représenter le passé récent argentin ?

Le dernier travail que nous reprendrons autour de Bruzzone pour encadrer Amigorena est celui de Jordana Blejmar (2016). Dans le contexte plus général de son livre sur le « tournant autofictionnel » dans la littérature argentine de la post-dictature, l'académicienne analyse les mécanismes –narratifs et esthétiques– par lesquels Bruzzone « défamiliarise », rend étrange, le familier. On peut apprécier, dans les travaux cités ici, la préoccupation commune à maints écrivains argentins pour trouver le moyen d'approcher cet *apparemment connu mais en même temps incroyable* : la dictature, les disparitions et/ou ses continuités dans l'étape démocratique. Pour ce faire, Blejmar (2016 : 149) se sert des références à la « affirmative biopolitics » (Roberto Exposito, Gabriel Gorgi) en raison de la présence actuelle des animaux dans la culture latino-américaine contemporaine (Blejmar, 2016 : 161) ; à Borges (avec sa phrase bien connue selon laquelle, dans le Coran, il n'y a pas de chameaux) ; et à Hamlet, qui, plutôt qu'Antigone, représenterait mieux le passé récent argentin. L'analyse de Blejmar est un travail nécessaire pour s'interroger sur comment l'usage de l'humour permet le souvenir en même temps qu'il rend étrange un passé déjà passé mais qui revient de façon incessante. Ce passé c'est celui qu'Amigorena, plus proche d'Alcoba (littérature migrante, dépassement du débat postcolonial, admiration de la langue française) que de Bruzzone ou Carri (humour, expérimentation radicale avec la forme de la mémoire sans forcément la rendre égale à la fiction), exprime plutôt sans humour, ou en tout cas avec un humour qui, contrairement à ses propres intentions avouées, le laisse toujours dans la bonne position de l'écrivain muet et observateur.

### 3. « Pas le moindre mot » : écriture, mutismes et différences

Le silence est le grand motif de l'œuvre d'Amigorena, qu'il se retrouve dans un rôle principal indiscutable – *Une enfance laconique* ou *Le ghetto intérieur* – ou partagé – *Le premier exil* ou *Une adolescence taciturne* –, ou occupe un rôle de discret contexte – *Les premiers arrangements*, entre autres –. C'est surtout la raison qui les relie, les dotant d'une unité et faisant en sorte que ses livres ne constituent pas une simple biographie par étapes, mais une recherche beaucoup plus large, qui prétend « faire à Proust ce que Joyce a fait à Homère » (Amigorena, 2012). Toutefois nous nous gardons de commettre l'erreur qui tendrait à unifier les différents types de silence présents. Bien que la caractérisation puisse nous permettre d'établir des différenciations plus concrètes, nous avons identifié deux grandes formes de silence dans *Le dernier livre*, dont la confusion conduirait à passer outre la spécificité du silence scripturaire typique du narrateur amigorenien. Ce dernier est un premier silence, le protagoniste des œuvres autobiographiques, propre, unique et exclusif au narrateur-protagoniste-auteur. Il est lié à l'écriture, et met en jeu une logique derridienne (Derrida, 1967a, 1967b). Dans

cette recherche des origines et des causes de son propre silence, l'auteur-narrateur parcourt sa mythologie familiale et trouve un second silence qu'il place comme cause hypothétique du premier. C'est celui qu'ont subi certains de ses ancêtres – son grand-père Vicente Rosenberg (Amigorena 2019), mais aussi son arrière-grand-père et arrière-arrière-grand-père (Amigorena 1998) – et il a une origine bien connue : les événements de violence radicale dans le cadre de l'antisémitisme. Ce silence n'est pas accompagné d'une trace scripturaire, comme c'est le cas pour le premier ; il ne se déploie que sur le plan de la voix. Amigorena lui-même souligne que, dans le cas de ce second silence (celui du grand-père Vicente, mais aussi celui d'autres ancêtres), l'origine est claire et ne peut être assimilée à la genèse de son propre silence :

Dans l'histoire de mon grand-père Vicente, le silence a une seule origine, si claire : l'Holocauste. La mort de son frère dans le ghetto de Varsovie et de sa mère en Treblinka. Et celui est un silence mélancolique pour lequel néanmoins il n'a jamais cherché des mots. Son silence est une partie du mien, qui a pourtant maints racines différentes. L'exil, avoir changé de langue, sûrement est une racine si profonde comme celle du silence de mon grand-père. La grande différence entre le rapport de mon grand-père Vicente et le mien vis-à-vis du silence, c'est que moi, je ne peux jamais m'arrêter de chercher des mots. Même si je les cherche dans ce silence, différent et similaire au silence de la parole, qui est le silence de l'écriture (Amigorena, 2021b).

Commençons par traiter ce premier silence. Nous le ferons d'abord à travers *Une enfance laconique* (1998). Son silence y est décrit comme « manque de parole, de chose dite, de son, de bruit » (Amigorena, 1998 : 10) et non pas, comme nous le verrons ci-après, comme un manque d'écriture.

Le premier cauchemar donne le titre au premier chapitre de cette deuxième partie, où Amigorena, en plus de raconter la première nuit où il a eu peur de l'obscurité (nuit de l'été 1963, il convient de considérer « l'obscurité » aussi métaphoriquement) dessine déjà le problème central du silence et le parcourt en présentant sa mythologie familiale et le silence (de second type) de certains de ses ancêtres, ainsi que son énigmatique cauchemar. De ce souvenir d'enfance il n'en reste qu'une trace ; cependant, il prend une importance démesurée et est lié à une sorte de traumatisme infantile. Ce premier moment, où le mot n'est pas encore apparu, lance l'autobiographie et présente les origines chronologiques de son silence. L'importance accordée à ce premier événement, presque fondateur, semble énigmatique. Le narrateur s'en souvient à peine ; il n'est pas capable d'en identifier le contenu et pourtant il occupe une place centrale. Pour le narrateur amigorenien cet événement a quelque chose d'originel : sans bien comprendre comment, il reconnaît son importance et le croit lié à l'origine de son

silence. Or, comme nous le postulons en lien avec certaines idées de Derrida, cette origine n'est pas telle : elle agit en réalité comme une non-origine.

La deuxième partie, « La première lettre », explore ses débuts dans l'écriture à l'âge de six ans, concrétisés par une lettre à sa tante. C'est le deuxième événement important qui traverse *Une enfance laconique* et, pour l'auteur, il est indissociable à la fois de son silence et du premier exil subi en Uruguay. « Le premier cauchemar eut lieu avant que je n'apprenne à parler. Je ne peux m'en tenir qu'à cette certitude : tous ces événements (mutisme, exil, écriture) pourraient arriver dans une succession modifiée ou inverse sans qu'on y vît nulle différence » (Amigorena, 1998 : 149). Nous y trouvons déjà énoncé un lien qui attire notre attention : celui qui s'établit entre le silence (silence oral, absence de parole) et l'écriture (laissons pour le moment le facteur exil hors de l'équation). Dans l'autobiographie de notre auteur, l'écriture vient avant la parole, ce qui semblerait renverser l'ordre naturel des apprentissages tant au niveau individuel qu'historique : d'abord vient la voix, ce n'est que bien plus tard que naît l'écriture. Le narrateur et protagoniste du *dernier livre* écrit avant de parler ; nous pourrions même dire, écrit au lieu de parler.

À notre sens, ces prémisses qui sont à l'origine des deux événements centraux de ce premier livre, deviennent compréhensibles à la lumière de quelques notions derridiennes, notamment celles mises en circulation dans *De la grammatologie* (1967), ouvrage très pertinent en raison de ses contributions aux rapports entre oralité et écriture. L'éloge de l'(archi)écriture conduite par Derrida nous aide à mieux estimer la situation du narrateur d'Amigorena qui, incapable de parler, n'a pas pu s'empêcher d'écrire<sup>7</sup>.

#### 4.1. Écriture, archi-écriture et non-origine

Débutons donc par rappeler les fondements théoriques du Jacques Derrida de 1967 pour pouvoir plus tard le faire dialoguer avec ces deux événements du début : Derrida décrit comme « la dernière intention » de sa *Grammatologie* de « rendre énigmatique ce qu'on croit entendre sous les noms de proximité, immédiateté et présence (le proche, le propre et le pré-de la présence) » (Derrida, 1967a : 103). Pour y arriver, il considère indispensable une révision de ce que la métaphysique occidentale a compris sous le concept d'écriture : la proximité absolue entre la voix et l'être (Derrida, 1967a : 23). Dans cette logique, la présence et la voix seraient à l'origine, tandis que l'écriture leur serait secondaire : elle viendrait à leur place, quand elles ne peuvent plus l'être. Or, Derrida postule qu'en réalité, l'écriture « n'a jamais été un simple supplément » de l'oralité ; de plus, qu'« il n'y a pas de signe linguistique avant l'écriture » (Derrida, 1967a : 26). Pour cette raison, « il est urgent de reconstruire une nouvelle logique du supplément » (Derrida, 1967a : 17) qui démontre l'originalité constitutive de l'écriture.

<sup>7</sup> Cette écriture ne peut cependant être subsumée dans l'écriture des survivants qui, après avoir écrit, ont décidé d'interrompre leur vie. Pour déchiffrer ce qu'on peut trouver d'original et de singulier dans ces personnages-là, on retournera vers Derrida et ses concepts d'écriture et d'archi-écriture.

La question « Qu'est-ce que l'écriture ? », selon le philosophe, ne peut être répondue qu'en se demandant à son tour « Où et quand est-ce qu'elle commence ? » (Derrida, 1967a : 43)<sup>8</sup>. Derrida systématise les différentes façons dont la tradition métaphysique occidentale a défini l'écriture : « ustensile, outil imparfait, technique dangereuse, presque maléfique » (Derrida, 1967a : 51). Ceci ne veut pas dire, éclaircit Derrida, rendre innocente l'écriture, mais en tout cas souligner que sa violence n'advient pas à un langage tout à fait innocent (Derrida, 1967a : 55). Le langage est déjà écriture, il participe à une « monstruosité » (Derrida, 1967a : 57) sur laquelle il faut s'arrêter, et ne pas chercher à le punir pour ce « crime monstrueux » (Derrida, 1967a : 61-62). L'écriture, en d'autres mots, c'est le nom d'une double absence : du signataire et du référent (Derrida, 1967a : 60). Dans le cas d'Amigorena nous voyons bien cette absence, ou plutôt effacement, tant du signataire comme du référent ; dans le cas du premier, personne ne signe rien, car le nom « Santiago H. Amigorena » est la synthèse de trois figures différentes : la personne de chair et d'os, l'auteur et le narrateur. Dans le second cas, pour ce qui est du référent, il n'y en a guère : Amigorena, comme nous le démontrerons, écrit pour le seul plaisir dangereux de l'écriture, en produisant une œuvre monstrueuse qu'il ne contrôle plus, mais qui le dirige.

Cette écriture dont parle Derrida n'est pas l'écriture phonétique-alphabétique. Cette époque de la « parole pleine » (Derrida, 1967a : 64) est tout à fait contraire à l'écriture comme « inscription » (Derrida, 1967a : 65), comme quelque chose à la fois plus externe et plus interne que la parole. Tout ceci, avec Derrida, nous conduit, plus qu'à une définition orale de l'écriture, au concept de « graphie ». Cette graphie est une trace instituée, « immotivée mais pas capricieuse » (Derrida, 1967a : 68). Il faut, selon le philosophe, en se différenciant d'Heidegger, penser la trace plutôt que l'être (Derrida, 1967a : 69). La trace est toujours devenue, et il n'y a de fait pas même une trace immotivée, tout ce qu'il y a c'est une trace qui est indéfiniment son propre devenir-immotivé (Derrida, 1967a). De quelle façon pourrait-on définir la littérature d'Amigorena mise à part cette idée d'une grande trace, certes immotivée, mais pas pour autant capricieuse ? En effet, il part d'un plan originel visant à remplir tous les vides silencieux de sa vie mais il le dépasse rapidement, pour se perdre dans le jeu (et la jouissance) de l'écriture, en oubliant la quête originelle qui avait été l'élément déclencheur de son entreprise. L'écriture, selon Derrida, c'est justement le jeu dans le langage (Derrida, 1967a : 73), tandis que l'unité entre sens et sons n'est que la clôture de ce jeu de langage (Derrida, 1967a : 84). L'écriture ainsi définie nous invite à repenser notre « logique du parasite » -et aussi des lecteurs d'Amigorena-, de ce qui supposément vit au travers de quelque chose d'autre. Nous postulons que cette nouvelle logique du parasite s'applique aussi à Amigorena car il n'en fait qu'écrire noir sur blanc chaque instant de sa

<sup>8</sup> On peut bien apprécier l'influence heideggérienne derrière Derrida en répondant à une question par une autre, en se niant à répondre aux questions parce que cela ferme, plutôt qu'ouvre, les problèmes.



vie : tout comme la métaphore de la carte et du territoire, la première se montre rapidement plus grande que le deuxième. Mais, il y a aussi une autre logique du parasite chez Amigorena qui réside spécifiquement dans son pacte phénoménologique de lecture avec les lecteurs : parasiter le temps de son lecteur, sa patience et sa volonté de continuer à le lire, en l'accompagnant dans chaque petite in-motivation qu'il trouve indispensable faire devenir en trace. La langue orale pourtant, selon Derrida, a toujours déjà appartenu à cette écriture. Celle-ci est la définition d'archi-écriture, le mouvement de la *différance*.

La *différance*, néanmoins, ne peut pas être pensée sans la trace (Derrida, 1967a : 83), c'est-à-dire, sans la disparition de l'origine, sans la non-origine qui devient ainsi l'origine de l'origine : cette non-origine est aussi celle du silence amigorenien, c'est-à-dire, le silence qui nous est propre, que l'on cherche dans ces silences familiers, mais qui en même temps ne se laisse pas résumer dans les trous produits par l'agglomération des traumatismes. L'origine de l'origine, dans le jargon derridien, c'est la trace originnaire ou archi-trace. Mais, si tout commence par la trace, cela veut aussi dire qu'il n'y a même pas de trace originnaire (Derrida, 1967a : 89). La trace (pure), « ce qui ne se laisse pas résumer dans la simplicité d'une présence » (Derrida, 1967a : 97), c'est la *différance* (92, 95) : elle ne dépend d'aucune plénitude qu'elle soit sensible, audible, visible, phonique ou graphique. La *différance* diffère : présent, passé et avenir, tout ce qui en eux répond aux concepts du temps et de l'histoire, sont héritiers du concept métaphysique du temps en général. L'espacement (la pause, le blanc, la ponctuation, l'intervalle en général) est à l'origine, cependant, de la signification (Derrida, 1967a : 99). « Hier ist kein warum [Ici, il n'y a pas de pourquoi] » (Amigorena, 2019 :162), « l'oxy-dent » (Amigorena, 1998 :112), « un serpent serpentait, [...] langue maternelllllle, [...] capitalisme vient de *capitalis*, [...] l'être peut-il *disparêtre* » (Amigorena, 2021 : 103, 239, 272, 300), « la soirée où j'embrasse Sandra pour la deuxième fois » (Amigorena, 2000 : 61, 67), « tu sais comment on dit *gusano, verso, vidrio, vaso, hacia* et *verde* ? Ver » (Amigorena, 2002 : 43), « différent – différant – diférent – differant – differand – diférand – dit fait rend – dis fée rend – diffère en – dif' et rend – dyphairran – dis Ferrant » (Amigorena, 2002 : 43, 201). Ce ne sont que quelques exemples tirés des cinq livres de son « auto-bio-encyclopédie » où les jeux de mots, le dépassement des langues, les tirets séparant et unissant des unités minimales de signification, entre bien d'autres outils rhétoriques, sont les manières par lesquelles Amigorena crée des espaces, des pauses dans la lecture. Les blancs et les ponctuations baroques font l'éloge de l'écriture espacée. L'espacement est ainsi le non-perçu, le non-présent et le non-conscient. L'archi-écriture est un espacement. Et l'espacement est également une écriture, le devenir-absent et devenir-inconscient du sujet (Derrida, 1967a : 100). La signification, en d'autres termes, se forme seulement dans le creux de la *différance*. La trace est l'archi-phénomène de la mémoire.



#### 4.2. Une enfance laconique

Le silence amigorenien que l'on qualifie de derridien n'est pas le silence familial et traumatique de la Shoah et de l'antisémitisme européen en général, mais son silence personnel, intime, cauchemardesque qui aurait son origine-non-originelle dans une nuit de 1963. Ce silence n'est pas contextualisé en Uruguay (« le premier exil »), ni en France (« le deuxième »), mais en Argentine, et plus particulièrement lors d'un moment précis de l'histoire du pays « les glorieuses années quarante et cinquante, le principal pays consommateur de Rolex » (Amigorena, 2019 : 24), c'est-à-dire, l'Argentine de son grand-père. Pour parler de son silence, l'auteur-narrateur a besoin de revenir sur les *problèmes de communication* de ses ancêtres : le mutisme de son grand-père, Vicente Rosenberg, et la surdité de son arrière-grand-père. Les aphonies, laconismes, mutismes, etc., dans le projet amigorenien, ne sont pas l'attribut d'une seule génération mais la marque de problèmes, traumatismes et difficultés d'élaboration partagés et hérités. La différence réside dans le fait qu'entre le silence d'Amigorena et celui de ses ancêtres, se joue un détail : la présomption d'une origine claire, distante et précise, traçable, identifiable, historique.

Mais ce ne sont pas exclusivement les mutismes et surdités que le narrateur partage ou hérite de ses aïeux : c'est aussi l'exil souffert par Amigorena d'abord en Uruguay puis en France. Même si la diversification des langues est une autre expérience que le narrateur partage avec ses ancêtres (du polonais au castillan, du castillan au français), le remède qu'ils ont trouvé pour faire face à l'exil est tout à fait différente : tandis que son arrière-arrière-grand-père, « faute d'indiens, quitta Mendoza pour s'installer dans la Capitale Fédérale » (Amigorena, 1998 : 34), son grand-père Vicente se dédie au jeu, et, comme tout bon joueur, joue jusqu'à tout perdre. Pour sa part, l'arrière-petits-fils et petit-fils, le narrateur, essaie de tout conserver : dans l'écriture, il se découvre « moins original que le copiste », mais en même temps « mégalomane, ne pouvant écrire qu'en citant d'autres textes » (Amigorena, 1998 : 43).

Néanmoins, le jeu de l'écriture n'a pas résolu les *problèmes de communication* du narrateur : déjà en France, en essayant de parler avec son frère aîné (aussi exilé), il ne sait pas dans quelle la langue le faire :

En français, ce serait ridicule ; en espagnol les mots se heurtent.  
Je songe à ces rares fois où il est parvenu à forcer mon mutisme.  
Alors qu'il me parlait en français, je lui répondais en espagnol,  
comme si je ne pouvais m'empêcher de le tirer en arrière, d'essayer  
en vain de le rappeler à notre enfance (Amigorena, 1998 : 126).

En cherchant quelque chose en commun avec son frère (l'enfance, la vraie patrie depuis laquelle on devrait compter les exils selon l'auteur), le narrateur a besoin d'exagérer la différence, la *différance*, pour constituer un seuil commun. Même son plurilinguisme ne l'aide guère dans sa condition muette : « je me souviens avoir écrit

en d'autres langues : des lettres en espagnol, des poèmes en anglais, parfois même en italien. J'ai étudié le chinois, langue peu bavarde » (Amigorena, 1998 : 128). Cependant il s'agit toujours du problème de l'écriture, rien de plus que de l'écriture. La parole, « attachée à son lieu d'origine » (Amigorena, 1998 : 143), lui échappe telle un gant qui ne lui irait pas. « Mutisme, exil, écriture » (Amigorena, 1998 : 149) devient ainsi une triade qui définit la vie de l'auteur, comme si ces trois termes étaient des petites poupées russes qui s'intercaleraient parfaitement, selon les nécessités du moment : le mutisme avant l'exil, le mutisme dans les exils, l'écriture dans les mutismes et les exils. Comme un corps décomposé, l'auteur-narrateur se (dé)compose d'une « oreille qui pas et d'une bouche qui non » (Amigorena, 1998 : 155) :

Avec une dizaine d'années de psychanalyse en plus j'aurais compris que le gris des insectes sur la grille de la voiture s'associe aux gris-gris africains que je ne connaissais pas encore mais qui me séduiraient, quelques années, plus tard, au Sénégal, qui n'étant pas égal mais pareil rappelle l'oreille qui pas et que l'oreille qui pas, bien évidemment, c'est la bouche que non, c'est-à-dire moi. (Amigorena, 1998 : 158)

Cette citation mérite d'être soulignée, non nécessairement pour ses références aux exils ou aux rapports oralité-écriture, mais surtout pour l'enjeu derridien qu'elle démontre dans le projet d'Amigorena : l'unique sens de la phrase « au Sénégal, qui n'étant pas égal mais pareil rappelle oreille qui pas », est le jeu de l'écriture, la musicalité des mots, les rimes d'abord entre « Sénégal » et « égal » et puis entre « pareil et oreille ». Une (archi)écriture qui aurait voulu dire autre chose au-delà d'elle-même, une écriture – bref – qui aurait fait du sens-son de la proximité une définition de l'être et non pas de la trace, qui aurait pu – pas seulement dans ce paragraphe-là mais dans son projet tout entier – communiquer différemment ses mutismes d'enfance et ses aphonies de l'adolescence.

De cette façon, que ce soit pour « se taire dans l'écriture » (Amigorena, 1998 : 159), ou pour s'« étourdir » (Amigorena, 1998 : 162) avec l'écriture, « la gauche manière d'écrire du têtard » (Amigorena, 1998 : 171) amigorenien, est celui d'un silencieux ou muet – « la racine de *mudarse* était *mudo* ? » (Amigorena, 1998 : 174) – qui trouve dans l'écriture tout ce qu'il n'a pas voulu, su ou pu trouver dans l'oralité. Même lorsque, tout en conservant son étrangeté à l'égard de la langue française – qui le conduit à ne pouvoir éviter « de voir le cercle quand j'écris autour » (Amigorena, 1998 : 178, cursives dans l'original) – Amigorena, l'auteur-narrateur-auto-bio-encyclopédique, s'appuie sur l'écriture pour (re)construire un monde qui ne peut exister que par l'écriture.

### 4.3. *Le ghetto intérieur*

*Le ghetto intérieur* est un livre sur le grand-père de Santiago Amigorena, dont il cherche à comprendre le silence. C'est un livre qui essaie de saisir pourquoi le silence du grand-père fait partie du sien (Bassets, 2019). Le livre a trois sources :

La historia me llegó, sobre todo, por tres fuentes escritas: un libro escrito por mi tía, Viqui Rosenberg, en inglés (*Time Secret*); un libro escrito por mi primo, Martín Caparrós, en español (*Los Abuelos*) y una serie de cartas en polaco que estuvieron durante años en manos de mi tía, Martha Rosenberg, y que mi madre, hace solo cinco o seis años, hizo traducir. Fue la lectura de esas cartas la que me permitió entender la forma que podría tomar el libro que, desde hace tanto, sabía que algún día tenía que escribir (Amigorena, 2020).

Vicente Rosenberg est un immigré polonais qui est arrivé en Argentine après la Première Guerre mondiale, motivé par les conséquences de celle-ci sur le continent, par l'antisémitisme croissant qu'il souffrait en Pologne, et pour fuir « la misère » générale (Amigorena, 2019 : 31). Une fois établi à Buenos Aires, Vicente, en train de *perdre* définitivement sa *polonité* et déjà devenu un *local* qui a appris à parler en argentin (Amigorena, 2019 : 35), commence à se soucier de sa mère, restée en Europe. Une mère qu'il avait dû oublier pour traverser la mer et à qui il avait cessé progressivement de répondre par lettre, comme si elle n'existait plus. Les événements qui commencent à se dérouler en Europe au début des années 40 lui rappellent que, en plus de sa femme et sa fille argentines, il a aussi une mère polonaise, un passé européen et un continent d'origine qui est en train de s'effondrer. Cependant, bien qu'il se considère comme argentin de plein droit, certains traits de son passé dans le *vieux monde* demeurent : un « sentiment de supériorité » (Amigorena, 2019 : 25) face à ses camarades *porteños* pour avoir fait des études de Droit à l'Université de Varsovie, ou son goût pour la poésie allemande, « non seulement Goethe, Schiller, Hölderlin, Novalis et Heine, mais aussi Mörike, Nikolaus Linau et d'autres poètes romantiques mineurs » (Amigorena, 2019 : 68). À vrai dire, Vicente, pour qui « à la passion pour l'Allemagne s'ajoutait une curiosité amicale par la France, l'Italie, l'Espagne, l'Angleterre » (Amigorena, 2019 : 69), apparaît comme un internationaliste cosmopolite qui habite une ville qui, pour l'instant, lui ressemble, mais qui trente ans plus tard fera comme « on a fait en Allemagne, en Pologne, en Tchécoslovaquie, en Hongrie, en Roumanie, dans les pays baltes, en Crimée, en Ukraine, en Russie [...] : ne pas parler, ne pas savoir » (Amigorena, 2019 : 97). La dernière dictature argentine (1976-1983) sera *l'éternel retour du même*, l'expérience postérieure qui, comme la mère de Vicente, rappellera des choses – des pratiques, des émotions, des désirs – qu'un régime social voulait oublier.

Vicente commence à se taire : poursuivant une pulsion minimaliste, il finit par ne pas émettre le moindre « mot », « mouvement de ses lèvres », « bruit », « signe

d'affection », « désir ni plaisir », « effort », ni la moindre « peur », « réponse », « considération », « image », « valeur », « importance » (Amigorena, 2019 : 83, 99, 100, 134, 146, 167, 113, 117, 121, 123, 154, 170). Que devient-on quand on ne produit « le moindre rien » ? Il serait disputable de définir le ghetto intérieur en tant que *Bildungsroman*, cependant, aux vues de l'argument suivant, nous pouvant pencher pour cette catégorisation : le ghetto physique dans lequel les nazis ont enfermé la mère de Vicente en Pologne est le ghetto intérieur où Vicente s'enferme à Buenos Aires. Vicente s'efforce de tout lâcher et tout perdre : entre le silence et le jeu, ses deux nouvelles passions, il fait face aux événements qui se déroulent en Europe. Vicente est un immigré polonais cosmopolite qui ne peut pas continuer l'enquête identitaire (suis-je argentin ou polonais ? suis-je juif ou pas ?) en raison de la culpabilité qui naît en lui sachant sa mère enfermée dans un proto-camp de concentration européenne.

Dans *Le ghetto intérieur* le silence a une origine identifiable et concrète : la culpabilité, qui ronge la vie quotidienne du protagoniste jusqu'à couper le fil de sens que le relie à sa propre vie. Ce fil est celui de la culpabilité, de vouloir partager le destin de l'autre. Comment l'auteur y parvient narrativement ? Avec le monologue intérieur (joycien), le protagoniste se remplit de mots :

[...] il voulait faire taire toutes ses voix : celle que lui faisait encore, rarement, prononcer des mots que les autres pouvaient entendre et aussi cette autre voix, muette, intérieure, qui lui parlait de plus en plus et qui résonnait parfois comme celle d'un ami intime et parfois comme celle d'un dieu étranger – la voix de la conscience (Amigorena, 2019 : 122)

## 5. Conclusions

La dialectique tendue et troublée entre l'écriture et le silence est le problème fondamental qui encourage l'écriture du *Dernier livre*. Dans cet article, nous avons voulu montrer que l'objectif qui a conduit Santiago Amigorena, dès le prologue au lecteur d'*Une enfance laconique* (1998), à entreprendre cet énorme projet auto-bio-déterminé a été celui de radicaliser cette polarité tendue pour ainsi pouvoir la désactiver. Le chemin que l'auteur emprunte pour cela passe par le suivi approfondi de l'origine possible de son silence, ce qui l'amène à élaborer non seulement son autobiographie en détail mais aussi à raconter sa mythologie familiale. Cependant, sa recherche nous a permis d'identifier qu'il existe deux silences différents dans son travail : celui de ses ancêtres, qui a son origine dans l'expérience d'événements radicaux liés à l'antisémitisme européen, et le sien, d'origine floue ou opaque. Ce dernier, qu'il explore de manière privilégiée dans *Le dernier livre*, est en fait un silence sans origine, ou qui a comme origine une non-origine. C'est pourquoi nous avons repris certains des concepts et idées que Jacques Derrida déploie dans *De la grammatologie* (1967) pour éclaircir la logique « parasitaire » de la quête amigorenienne autour de l'origine de son silence. La pensée de Derrida nous a aussi guidés par rapport au jeu particulier entre écriture et silence de

l'auteur franco-argentin. Ainsi, nous avons pu montrer que les théorisations derriennes sur l'écriture en tant que supplément originelle et non pas comme la co-présence constitutive de l'être et de la voix, sont une contribution conceptuelle qui s'adapte exactement à l'entreprise auto-bio-encyclopédique amigorenienne, qui fait du jeu du langage et de la jouissance de l'écriture le moteur immobile de sa pulsion scripturaire.

En définitive cet article a tenté de combler un état de vacance par rapport à l'analyse de l'œuvre de Santiago Amigorena, auteur, pour le moment, peu approché par la critique spécialisée malgré sa longue carrière littéraire. Nous avons voulu offrir un premier aperçu théorique de son œuvre, en donnant quelques clés pour son interprétation qui passent aussi par sa mise en relation avec d'autres courants et auteurs. En ce sens, nous proposons que le projet littéraire d'Amigorena soit pensé, en relation avec la littérature de la troisième génération d'écrivains de la mémoire en France, avec laquelle il partage de nombreux choix esthétiques, mais aussi avec certains écrivains argentins de la génération 1.5, de laquelle il se rapproche lorsqu'il traite de questions autobiographiques telles que ses exils successifs.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

AMIGORENA, Santiago (1998) : *Une enfance laconique*. Paris, P.O.L Éditeur.

AMIGORENA, Santiago (2012) : *La Première Défaite*. Paris, P.O.L Éditeur.

AMIGORENA, Santiago (2019) : *Le ghetto intérieur*. Paris, P.O.L Éditeur.

AMIGORENA, Santiago (2020) : « Santiago Amigorena. El escritor francés que se considera argentino ». Entretien animé par Adriana Lorusso. *Revista noticias*. URL : <https://noticias.perfil.com/noticias/cultura/santiago-amigorena-el-escriptor-frances-que-se-considera-argentino.phtml>

AMIGORENA, Santiago (2021a) : « Santiago Amigorena et *Le premier exil*, souvenirs d'Uruguay ». Entretien animé par France Culture. *De vive(s) voix – Littérature*. URL : <https://www.rfi.fr/fr/podcasts/de-vive-s-voix/20211019-litt%C3%A9rature-santiago-amigorena-et-le-premier-exil-souvenirs-d-uruguay>

AMIGORENA, Santiago (2021b) : « J'entends mes souvenirs sur le fil à linge alphabétique de la prose ». Entretien animé par Patrick Kéchichian. *Analyse Opinion Critique*. URL : <https://aoc.media/entretien/2021/12/10/santiago-h-amigorena-jetends-mes-souvenirs-sur-le-fil-a-linge-alphabetique-de-la-prose>

ARRÁEZ LLOBREGAT, José Luis (2015) : « L'architecture du silence de la Shoah dans les fictions de Sylvie Germain ». *Cédille, revista de estudios franceses*, « Monografías » 5 (Jesús Camarero, éd., *Le silence dans l'écriture de la Shoah*), 11-42. URL : <https://www.ull.es/-revistas/index.php/cedille/articulo/view/1217/730>

- BARON, Dimitra (2019) : « Au-delà des mots-(dé)construction identitaire et architecture du silence dans *Le Ghetto intérieur* de Santiago H. Amigorena ». *Revista Transilvanea*, 11-12, 28-36.
- BASSETS, Marc (2019) : «El silencio de mi abuelo es mi silencio ». *El País*, 26/10/2019. URL : [https://elpais.com/cultura/2019/10/26/actualidad/1572101692\\_032918.html](https://elpais.com/cultura/2019/10/26/actualidad/1572101692_032918.html)
- BARJONET, Aurélie (2016) : « Le savoir de la troisième génération ». *Revue des sciences humaines*, 321 (Wolfgang Asholt & Ursula Bähler, dir., *Le Savoir historique du roman contemporain*), 101-116.
- BERTRAND, Pierre (1999) : *Le Cœur silencieux des choses. Essai sur l'écriture comme exercice de survie*. Québec, Liber.
- BLEJMAR, Jordana (2016) : « The Defamiliarized Past in Félix Bruzzone's *Comical Auto-fictions* », in *Playful Memories. The Auto-fictional Turn in Post-Dictatorship Argentina*. London, Palgrave Macmillan, 145-170.
- BUCH, Esteban (2016) : *Música, dictadura, resistencia: la Orquesta de París en Buenos Aires*. Buenos Aires, FCE.
- CREMADES CANO, Isaac David (2020) : « La figure de la réfugiée politique dans *Le bleu des abeilles* : apports à la polychromie de l'écriture migrante en France ». *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, 23, 249-262.
- DERRIDA, Jacques (1967a) : *De la grammatologie*. Paris, Les éditions de Minuit.
- DERRIDA, Jacques (1967b) : *La voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*. Paris, Presses Universitaires de France.
- GRECO, Mauro (2019) : « La Casa Argentina en París durante la última dictadura: vecindades, silencios y (de)civilidades ». *Anuario. Revista anual de Ciencias Humanas UNLPam*, 15: 15, 41-62.
- HIRSCH, Marianne (2008) : « The Generation of Postmemory ». *Poetics Today*, 29: 1, 103-128.
- HIRSCH, Marianne (2012) : *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*. New York, Columbia University Press.
- LEJEUNE, Philippe (1975) : *Le pacte autobiographique*. Paris, Éditions du Seuil.
- LEJEUNE, Philippe (1984) : *Moi aussi*. Paris, Éditions du Seuil.
- PÉREZ, María Eva (2012) : *Diario de una princesa montonera. 110% verdad*. Buenos Aires, Capital Intelectual.
- RACZYMOW, Henri (1994) : « Memory Through With Holes ». *Yale French Studies*, 85 (*Discourses of Jewish Identity in Twentieth-Century France*), 98-10.
- ROTHBERG, Michael (2009) : *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford, Stanford University Press.
- RUBIN SULEIMAN, Susan (2002) : «The 1.5 Generation: Thinking about Child Survivors and the Holocaust ». *American Imago*, 59: 3, 277-295.
- RUBIN SULEIMAN, Susan (2012) : *Crises de mémoire*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

- RUBIN SULEIMAN, Susan (2013) : « Les orphelins de la Shoah et l'identité juive dans la France de l'après-guerre », in M. Dambre (dir.), *Mémoires occupées. Fictions françaises et Seconde Guerre mondiale*. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 29-38.
- SOSA, Cecilia (2013) : « Humor and the descendants of the disappeared: Countersigning bloodline affiliations in post-dictatorial Argentina ». *Journal of Romance Studies*, 13: 3, 75-87. DOI : <https://doi.org/10.3828/jrs.13.3.75>
- SWIER, Patricia L. (2013) : « Rebellious Rabbits: Childhood Trauma and the emergence of the uncanny in Two Southern Contexts ». *Chasqui. Revista de literatura contemporánea*, 42 : 1, 166-180.
- VAN ALPHEN, Ernst (2006) : « Second-Generation Testimony, Transmission of Trauma, and Postmemory ». *Poetics Today*, 27: 2, 473-488.
- VIART, Dominique (2009) : « Nouveaux modèles de représentation de l'Histoire en littérature contemporaine ». *La Revue des lettres modernes. Nouvelles écritures littéraires de l'Histoire*, 10, 11-39.
- YOUNG, James E. (2002): « The Holocaust as Vicarious Past: Restoring the Voices of Memory to History ». *Judaism*, 51: 1, 71-87.



## **Somatisations du paysage émotionnel : esthétique cognitive chez Amina Saïd**

**Víctor BERMÚDEZ**

*Universidad de Salamanca*

victorbermudez@usal.es

<https://orcid.org/0000-0002-9548-7290>

### **Resumen**

Este artículo contextualiza los estudios de geopoética dentro de los planteamientos teóricos sobre el proceso de abstracción que tiene lugar en el lenguaje literario. Con una perspectiva metodológica circunscrita en los estudios de teoría cognitivo literaria, el artículo sostiene que el estudio de la expresión emocional en las representaciones del paisaje puede ayudarnos a comprender mejor el funcionamiento de la imaginación humana. Desde el punto de vista analítico, el artículo aborda las obras *Gisements de lumière* (1998) y *La Douleur des seuils* (2002) de Amina Saïd (Túnez, 1953), cuya formalización del paisaje invita a un análisis cognitivo del lenguaje poético. Reconociendo el valor tanto axiológico como biológico de la literatura, este estudio explora la idea de que las emociones están implicadas en nuestra comprensión abstracta del mundo, al tiempo que considera una vía teórica para una estética cognitiva de la literatura.

**Palabras clave:** teoría de las emociones, poesía tunecina, teoría cognitivo literaria, abstracción, paisaje.

### **Résumé**

Cet article propose une contextualisation des études de géopoétique dans le cadre des démarches théoriques sur le processus d'abstraction qui ont lieu dans le langage littéraire. Avec une perspective méthodologiquement circonscrite aux études de théorie cognitive littéraire, l'article fait valoir que l'étude de l'expression des émotions dans les représentations du paysage peut nous aider à mieux comprendre le fonctionnement de l'imagination humaine. Sur le plan analytique, l'étude aborde les œuvres *Gisements de lumière* (1998) et *La Douleur des seuils* (2002) d'Amina Saïd (Tunis, 1953), dont la formalisation du paysage invite à une analyse cognitive du langage poétique. La littérature possédant une valeur axiologique mais aussi biologique, cette étude

---

\* Artículo recibido el 10/04/2022, aceptado el 11/03/2023.

explore l'idée que les émotions sont impliquées dans notre compréhension abstraite du monde tout en envisageant une voie théorique pour une esthétique cognitive de la littérature.

**Mots-clés :** théorie des émotions, poésie tunisienne, théorie littéraire cognitive, abstraction, paysage.

### Abstract

This article proposes a contextualization of geocriticism studies within the framework of theoretical approaches on the abstraction process that take place in literary language. Methodologically contextualised within the frame of the studies on Cognitive Literary Theory the article argues that the study of emotions expression in landscape representations can help us to better understand the way in which human imagination works. In its analytical level, the study approaches the works *Gisements de lumière* (1998), and *La Douleur des seuils* (2002), by Amina Saïd (Tunis, 1953), in which the formalization of the landscape motivates a cognitive analysis of poetic language. Since literature has both axiological and biological values, this study explores the idea that emotions are involved in our abstract understanding of the world, while simultaneously considering a theoretical path for a Cognitive Aesthetics of Literature.

**Keywords:** theory of emotions, tunisian poetry, cognitive literary theory, abstraction, landscape.

Le bimoteur nage lentement, peine dans les remous du bleu dense aux fonds beiges et bruns tour à tour gravés avec minuit, délavés, brûlés. Comme ils sont légers et innocents ces voyages du désir dans les nervures de tant de forces qui s'écoulent, se lient, se dispersent, se rassemblent encore. L'œil et la pensée, le corps tout entier, palpent quelque chose comme une lumière qui bouge sous la peau, dessinant les replis, les ramures d'un mouvement non né. C'est comme si dans les figures et les noms qu'en suivant ces nerfs leur course compose, ils reconnaissaient une musique immanente à leur quête. Grandes filles finement irriguées, drainées par un vaisseau central de vents, succession rythmique d'intervalles et de notes soutenues dans la trame gréseuse ravinées, démantelée, recomposée. Clarté dans les muscles, bonheur d'aller, par-delà de l'ordre et le désordre la nacre liquide de la vision s'étend.

Lorand Gaspar, « Ahaggar », *Arabie heureuse* (1997)

## 1. Introduction

Le terme « somatisations » dans le titre de cet article fait référence aux modifications corporelles liées à la perception du paysage dont l'écriture poétique témoigne. Pour examiner analytiquement ces « somatisations », cette étude met en valeur ce qu'on

peut appeler des « paysages émotionnels », avec l'objectif d'élucider les caractéristiques des verbalisations du paysage telles qu'elles sont perçues, conçues ou imaginées dans la pensée poétique d'Amina Saïd, et d'explorer les conditions qui déclenchent l'expérience émotionnelle, au sein de la confluence entre le paysage, le corps et le langage. Il s'agit d'examiner les « somatisations du paysage » qui révèlent différentes fonctions des émotions pour expliquer la nature du phénomène de perception du paysage, et de leur abstraction verbale dans le poème, tout en décrivant la forme littéraire de telles « somatisations ».

Le concept du corps, mis en question par Descartes, Husserl ou Merleau-Ponty, a fait l'objet de récentes définitions dans le domaine de la phénoménologie. Ainsi, pour Gernot Böhme « le corps est la nature que nous sommes nous-mêmes » (2019 : 30)<sup>1</sup>, tandis que pour Michel Collot « le corps est le trait d'union entre l'espace et l'esprit, et c'est grâce à cette médiation que les codes eux-mêmes nous apparaissent « en chair et en os » (*Leibhaftig*) » (Collot, 2011 : 42)<sup>2</sup>. Avec ces deux considérations, notre tâche consiste à examiner les caractéristiques des émotions spécifiques liées à la perception du paysage, leur intériorisation par voie *esthésique* et l'impact d'une telle *esthésie* dans la représentation du corps ému<sup>3</sup>. C'est pourquoi, ce qui suit concerne le corps comme expérience de la nature d'une part, et le rôle de la poésie dans l'introduction du concept de corps dans le discours sur la nature, d'autre part, tout en fournissant en même temps un matériel critique sur l'œuvre d'Amina Saïd.

La présente étude est contextualisée dans le cadre disciplinaire de la « Poétique cognitive » (*Cognitive Poetics*). Le terme, attribué à Reuven Tsur<sup>4</sup>, fait allusion à une approche interdisciplinaire qui combine, à différents degrés, des concepts, des

<sup>1</sup> « Der Leib ist die Natur, die wir selbst sind » (2019 : 30). Par ailleurs, Böhme est un pionnier de l'écocritique allemande, l'étude de la relation entre la culture et l'environnement, ainsi qu'un théoricien de l'image, de l'esthétique, et de la notion d'atmosphère, parmi d'autres.

<sup>2</sup> Sauf indication contraire, toutes les traductions présentées dans cet article sont les miennes.

<sup>3</sup> J'avance ici une définition provenant de la sémiotique cognitive du théoricien québécois Pierre Ouellet, afin de mieux saisir les enjeux de l'appréhension sensible et de la construction du corps à partir de son intériorisation : « L'*aisthesis* est généralement définie comme un phénomène pathique, voire pathémique, relevant d'effets produits sur l'être ou l'état du sujet, dont la position actantielle serait celle d'un objet ou d'un patient, sinon d'un destinataire ou d'un bénéficiaire » (Ouellet, 2000: 35). De plus, il faut également souligner que l'objet de la sémiotique cognitive « est de faire voir ces modes de donation comme modes de la sensibilité mise en mettre au jour cet édifice enfoui de l'énonciation littéraire, qui trouve ses fondements dans le terreau de l'espace et du temps, dont l'expérience relève d'une *aisthesis* à la fois subjectale, phénoménale et historique, où s'éprouve tensivement, émotivement puis cognitivement, la construction ou la déconstruction de l'*égo-hic-et-nunc* » (Ouellet, 2000: 32).

<sup>4</sup> L'ouvrage de référence à ce propos est celle de Reuven Tsur, *Toward a Theory of Cognitive Poetics* (2008). Cependant, les travaux de Margaret Freeman, aux États-Unis – « Poetry and the scope of metaphor: Toward a cognitive theory of literature » (2000); *The Poem as Icon: A Study in Aesthetic Cognition* (2020) – et de Peter Stockwell, en Angleterre *Cognitive Poetics: an Introduction* (2020 [2002]) sont également importants dans la conception initiale de ce champ d'étude interdisciplinaire.

raisonnements et des données de la neurobiologie, de la phénoménologie, de l'intelligence artificielle, de la sémiotique, ou de la linguistique cognitive. Les études de poétique cognitive se présentent comme un champ d'effervescence qui a pour objectif une rénovation des méthodologies des études littéraires. Néanmoins, l'application de la *Cognitive Literary Theory* à la poésie n'est pas une nouveauté. En fait, les études de poétique cognitive sont un champ fertile depuis les années quatre-vingt, notamment dans le contexte des littératures d'expression anglaise et allemande, et sont encore naissantes dans les littératures romandes, bien que certains travaux en témoignent déjà – ceux-ci sont mentionnés ici de manière tangentielle<sup>5</sup>. L'opportunité s'ouvre aux études écocritiques d'une révision qui permette d'intégrer à leurs développements théoriques et analytiques, également les avancées des sciences cognitives et, principalement, les recherches sur les processus de la perception, de la mémoire, des émotions et de la conscience, qui sont si étroitement liées à l'intériorisation et à la représentation de l'espace.

## 2. Paysages littéraires

Une brève analyse comparative semble pertinente afin de visualiser la relation entre l'enquête geopoétique d'Amina Saïd et d'autres littératures où l'on constate un rapport avec le paysage « somatisé », selon la perspective de cette étude. Ainsi, ayant migré du Maghreb natal à la France d'accueil, le marocain Abdelatif Laâbi mérite une mention première non pas tant pour sa préface du troisième recueil de Saïd – *métamorphose de l'île et de la vague* (1985) – que pour l'affinité de « dé-terrorisation », de déplacement identitaire et d'exploration de la subjectivité des sens corporels autour de la terre et la lumière, comme on peut le lire dans *L'Arbre de fer fleurit* (1974) ou *L'œil et la nuit* (2003). « Le soleil n'a pas de patrie » est un des poèmes de Laâbi qui trouvera un écho chez Saïd : « à sept ans je nageais sur les eaux noires / [...] / j'allais jusqu'à l'impasse du soleil / jusqu'au pays des limites / je prenais des leçons de mirage » (Saïd, 2002 : 11). Le motif du soleil reçoit un traitement différencié dans ces deux poétiques, donc l'affinité consiste à décrire une subjectivité nostalgique qui a pour base le paysage mais qui se déploie dans deux dé-terrorisations différemment incarnées, voir, somatisées.

D'une telle manière, l'écrivain antillais Édouard Glissant convoque également une poétique qui revendique l'enracinement mutuel des valeurs humaines et géographiques. Cette question a justement occupé l'étude d'Ines Moatamri : « *Poétique de la Relation : Amina Saïd et Édouard Glissant* » (2007), qui aborde l'identité-relation et la pensée de l'errance dans ces deux écritures. Pour Glissant, « le paysage sera donc présent dans la structure, le rythme et le souffle de l'œuvre comme ce qui relève du cri et non de la parole, de la violence et non de l'harmonie. Soucis, affres, stridences, éclats, effervescence, ravages : le paysage, aussi bien que l'écriture de ce paysage seront démesures,

<sup>5</sup> Pour une synthèse des travaux récents ainsi qu'une consolidation de la Poétique cognitive dans le cadre de la Théorie Littéraire et la Littérature Comparée, voir Bermúdez, 2020a.

violences et dés-accords » (Moatamri, 2007 : 3). Nature viscérale, d'irruption, de chaos, où le pays et l'histoire correspondent, le paysage est chez Glissant « le cadre d'une expérience de l'opaque : lieu inexplicable d'une expérience où « *tremble la formule* », car il ne saurait y voir de paroles qu'accumulatrices, vacillantes, [...] pour dire la complexité et la fugacité d'un espace historiquement symbolique et subjectivement significatif » (Moatamri, 2007 : 3). C'est à l'intérieur de cette discordance que la pensée humaine peut s'enraciner et établir une relation, dans les coordonnées d'un territoire spécifique qui la forge et lui répond, où la connaissance de l'espace équivaut à la souffrance. Pour Saïd, d'autre part, « le paysage favorise l'émergence d'une expérience relationnelle où les barrières dedans / dehors ; sujet / objet ; perception / imagination s'estompent » (Moatamri, 2007 : 4). Le rapport entre les deux poètes réside particulièrement dans la spécificité du territoire-et-sujet.

Par ailleurs, le poète français d'origine hongroise Lorand Gaspar partage avec Saïd son intérêt pour la « chirurgie du paysage » à travers un langage qui privilégie la sensorialité, notamment dans ses œuvres *Arabie heureuse* (1997), *Patmos* (2001), *Gissements* (1968). Le désert, la mer et la lumière sont pour Gaspar, comme pour Saïd, constitutifs d'une poétique où la connaissance du monde extérieur n'est pas uniquement épistémique, mais implique une conscience des fonctionnements de l'esprit et du corps<sup>6</sup>. Cela est évident dans *Sol absolu* (1972), *Le quatrième état de la matière* (1966) et *Corps corrosifs* (1978), où le désert, la lumière et la mer – la Méditerranée pour Saïd et la mer Égée pour Gaspar – sont somatisées par l'énonciateur. Si chez Gaspar le paysage est traversé par une nomenclature scientifique de la géographie, Saïd privilégiera la symbolisation du sable, et partagera avec Gaspar l'intérêt pour une lumière « matérielle » et « incarnée »<sup>7</sup>.

Grâce à son exploration du paysage comme structure de subjectivisation, dans le contexte de la Suisse romande, on peut rapprocher la poésie de Saïd de celle d'Anne Perrier – *La voie nomade* (2000) – qui se trouve « particulièrement attachée au Valais et à ses paysages de pierre et de soleil », comme l'a observé Doris Jakubec (2015 : 878). Sans oublier Philippe Jaccottet, notamment dans *La Promenade sous les arbres* (1957), *Airs* (1967), *Paysages avec figures absentes* (1970) ou *À la lumière de l'hiver* (1977). Collot a souligné qu'« en faisant des paysages de la Drôme non seulement un séjour d'élection mais un thème de prédilection, [Jaccottet] s'inscrit dans une certaine tradition romande, qui lie intimement l'écriture au lieu, tout en dépassant les limites du localisme et du régionalisme » (2015 : 869). Dans ce contexte, comme on constate dans la poésie

<sup>6</sup> Pour une étude sur la représentation du désert dans des poétiques comparées, veuillez consulter le *Jouissance des déserts dans la poésie contemporaine : Chédid, Dupin, Jabès, Jaccottet, Gaspar et Tortel* (Jacqueline Michel, 1998).

<sup>7</sup> Pour une analyse détaillée de ce sujet dans l'œuvre de Lorand Gaspar, voir la section « Paysages émotionnelles en *La maison près de la mer, II* » (Bermúdez, 2017 : 255-271).

de Saïd, « [...] le paysage n'est ni le terroir ni le territoire ; l'horizon qui le circonscrit l'œuvre en même temps au monde entier » (2015 : 869). Comme chez Saïd, pour Jaccottet « le paysage est à la fois *landscape* et *inscape*. Sa signification repose sur une mise en rapport des choses entre elles et avec le sujet qui les contemple » (Collot, 2015 : 875).

L'œuvre de Saïd a été lancée au Québec par les publications de *Sables funambules* (1988) et *Nul Autre Lieu* (1992) aux Écrits des Forges, ainsi que par le prix international de poésie Antonio Viccaro (2004)<sup>8</sup> et l'attention de la critique littéraire<sup>9</sup>. L'exploration de l'espace et de la perception qui marque son écriture peut être mise en relation avec les travaux d'écrivains québécois renommés tels que Paul-Marie Lapointe – *Le réel absolu* (1971) –, Robert Melançon – *Peinture aveugle* (1978), *Le paradis des apparences* (2004) – ou Gilles Cyr – *Sol inapparent* (1978), *Diminution d'une pièce* (1983), *Huit sorties* (2012) –<sup>10</sup>. Enfin, ce bref panorama des résonances et affinités dans une perspective comparée permet d'affirmer que le paysage constitue une des démarches le plus fructueuses de la poésie d'expression française, qui se voit profondément traversée par ce sujet<sup>11</sup>. Cela justifie d'examiner le rapport entre la matérialité et la corporalité qu'engage le langage poétique.

### 3. Entrer en matière. Amina Saïd, la vibration de la vague

Amina Saïd est née en 1953 à Tunis et réside en France depuis 1980, date d'apparition de son premier recueil *Paysages, nuit friable*, où « les paysages de la mer se construisent dans une dimension rétrospective », comme l'a observé Ines Moatamri (2010 : 245). Ayant vécu une enfance errante, d'un père tunisien et d'une mère

<sup>8</sup> Le prix a reconnu l'œuvre *La Douleur des seuils* et inclut une invitation au Festival international de la poésie qui se tient à Trois-Rivières. Des poètes tels que la luxembourgeoise Anise Koltz ou le français James Sacré ont été également récipiendaires de ce prix.

<sup>9</sup> La Chaire de Recherche en Esthétique et Poétique, dirigé par Pierre Ouellet, lui consacre un article dans son site web, écrit par Denyse Therrien, qui témoigne de l'intérêt que suscite l'œuvre de Saïd au sein du milieu littéraire, académique et éditorial du Québec.

<sup>10</sup> Pour une étude de cette écriture en perspective cognitive et dans le cadre méthodologique de notre étude sur Saïd, voir l'article : « Perception et mouvement dans la poésie de Gilles Cyr » (Bermúdez, 2020).

<sup>11</sup> Bien entendu, cette exploration du corps-paysage fait écho également en dehors de la francophonie. L'œuvre saïdienne étant traversée par d'autres traditions (notamment anglophone grâce à ses études et à son travail de traduction de littérature d'expression anglaise), on peut aussi établir d'autres parallèles. Ainsi, dans le contexte latino-américain, où l'œuvre de Saïd a été traduite et où elle a participé à des festivals littéraires, on trouve des éléments comparables chez la poétesse mexicaine Coral Bracho, où l'univers sémantique du paysage souligne une sensorialité liée à la matière minérale et organique (*La voluntad del ámbra*, 1998 ; *Huellas de luz*, 2006). Ou encore dans l'œuvre du chilien Raúl Zurita, dont la relation corps-mémoire-paysage passe également par une extériorité, entrelaçant le contenu autobiographique avec le sociohistorique ; pour une analyse de la sémiotique des paysages-émotionnels dans l'œuvre de Zurita, voir Bermúdez, 2018.



française, le rapport espace-corps a traversé son écriture dont les motifs récurrents sont le dépouillement, le surgissement ou l'exploration d'une conscience intérieure. Base d'une nostalgie de l'espace, le paysage dépasse ici les idéalizations naïves pour constituer un élément articulateur de cette poétique. Écriture de la terre, et plus spécifiquement du sable, l'œuvre de Saïd construit une image du corps à une image de l'espace ; c'est à dire, une projection de soi-même articulée en interaction avec un environnement, qui en même temps la conditionne. Écriture formée dans cette interaction, son rythme vient du paysage : on constate comment le vent, la mer ou les bruits de la nuit deviennent une prosodie qui se déroule de l'extérieur vers l'intérieur. Notamment, dans *Marcher sur la terre* (1994), *Gisements de lumière* (1998), *La Douleur des seuils* (2002), *Au présent du monde* (2006) ou *L'Absence, l'Inachevé* (2009), l'écriture de Saïd se répand dans la page avec des allitérations qui construisent une musicalité en « spirale », avec des variations récursives de signes qui progressivement fouillent diverses nappes du paysage. Caractérisée par une singulière charge oxymorique, le paysage organise ici une expression de la douleur, de l'angoisse, de la mélancolie ou du deuil, qui justifie d'examiner les somatisations produites par cette interaction *sujet-paysage* et d'entrer, avec Saïd, dans la vibration de la vague. Par « vibration de la vague » je fais ici référence à des séquences d'altérations corporelles provenant du paysage, ou plus précisément, à la verbalisation des altérations du paysage par lesquels s'exprime la poétique d'Amina Saïd, comme le démontrera l'analyse de cette étude.

Dans son étude *Le paysage dans l'œuvre poétique d'Amina Saïd* (2010), Ines Moatamri analyse la représentation de la ville, de la mer, de la lumière ou du vent, ainsi que des divers aspects du désert saïdien, tels que l'étendue, dont « l'absence de frontières naturelles susceptibles d'arrêter le regard contribue au sentiment de la distance qui naît au contact de cet espace » (2010 : 180). Également, fait référence à la nudité ou l'abondance du désert en tant qu'attributs du désert : « dans le vide qu'entrevoit le regard, se lit l'absence de frontières qui opposeraient à la vue une limite » (Moatamri, 2010 : 184). Dans cette poétique, le paysage implique une vue d'ensemble ainsi qu'un positionnement spécifique du soi dans l'espace ; il s'agit d'une situation choisie qui engage une sensibilité particulière permettant la construction d'une vision du monde, dont la valeur repose justement sur sa subjectivité ; mais une subjectivité ancrée dans la matière. Le « je » est au centre du paysage, tel qu'on le lit dans *Gisements de lumière* (1998) :

J'ÉCRIS  
 parce qu'il y a la nuit le jour  
 l'aube le crépuscule l'ombre et la lumière  
 et qu'il y aura toujours des saisons pour le rêve  
  
 j'écris parce qu'à l'origine  
 est cette planète qui nous accueille  
  
 j'écris parce que la houle au cœur



je n'ai jamais oublié le rythme de la mer  
 j'écris aussi par amour et pour le lieu secret  
 qui nous hante  
 le poème est rituel de lumière  
 j'écris pour trouver des raisons  
 à notre présence à nos actes  
 j'écris contre l'absurde  
 et parce qu'il y a le mot cri dans écrire  
 j'écris au dos de la mort  
 j'écris contre le temps qui nous fait nous défait  
 se crée se recrée  
 (Saïd, 1988 : 13).

Le paysage est ici à la base de l'élan créateur (« j'écris / parce qu'il y a »), et ses éléments (aube, crépuscule, mer, etc.) situent l'exercice imaginaire dans le domaine du réel, car un espace concret a été perçu ou conçu. Cependant, l'abstraction verbale que le texte fait de cette réalité est médiée par une subjectivité qui la rend propre à un sujet, car il s'agit d'une expérience spécifique du paysage et non pas de l'espace même dont témoigne le poème ; ainsi, « le site ne devient paysage qu'*in visu* ; il ne se donne à voir comme " ensemble " qu'à partir d'un point de vue, et le foyer de cette vision ne peut être qu'un sujet » (Collot, 2005 : 13). Il y a un « je » sous-jacent dans le poème, ce qui explique que le paysage surgisse dans sa potentialité onirique (« saisons pour le rêve »), comme introspection de la conscience du « je » vers son passé, et instaure une temporalité qui est objet d'exploration du langage (« j'écris contre le temps qui nous fait nous défait »). Cela souligne la valeur du poème en tant que « mémoire-paysage », car l'espace invoque une histoire subjectivement construite dans l'autobiographie : « je n'ai jamais oublié / le rythme de la mer ». Le paysage s'accompagne d'une vibration : c'est l'accès à un mouvement de réaction du sujet que le poème décrit : cette agitation est à la base de la somatisation. Le poème, pour sa part, vient comme une manifestation sonore du sujet face au paysage ; « il y a le mot cri dans écrire », expression vocale car, comme l'a souligné Moatamri (2010 : 36), « cette célébration du monde et de ces paysages rappelle l'origine même du mot *chi'r* : poésie en arabe, qui signifie également perception, comme si percevoir le monde et le célébrer étaient incontestablement liés ». La présence d'un « je » qui invoque sa mémoire articulant un « cri », détermine les résonances de l'espace d'intimité qui se construit dans ce langage, et qui conclut dans une clarté de l'esprit : « le poème est rituel de lumière ».

Cela permet de lire l'écriture saïdienne comme une « géopoétique ». <sup>12</sup> Ainsi, avec une visée phénoménologique, Michel Collot a profondément théorisé le paysage et analysé sa représentation dans la poésie et la peinture. Dans *Paysage et poésie*, il souligne que :

Le paysage n'est pas le pays, mais une certaine façon de le voir ou de le peindre comme « ensemble » perceptivement et/ou esthétiquement organisé : il ne réside jamais seulement *in situ* mais toujours déjà aussi *in visu* et/ou *in arte*. Sa réalité n'est accessible qu'à partir d'une perception et/ou d'une représentation. Dès lors, pour comprendre ou évaluer un « paysage » artistique ou littéraire, il importe moins de le comparer à son référent éventuel (« une étendue de pays ») que de considérer la manière dont il est « embrassé » et exprimé (Collot, 2005 : 12).

En effet, c'est un *contact* avec la matière qui est verbalisé dans le poème. Le contact entre le corps et les éléments du paysage concède une zone d'intimité où le « je » confère une subjectivisation à un espace ouvert et à la fois serré, comme dans *Gisements de lumière* : « JE SUIS PORTE / je suis fenêtre / ouvrant sur l'infini », où le sujet se laisse pénétrer comme structure du passage, « porte » et « fenêtre » à la fois, accédant à une intériorité qui passe par l'extérieur : « j'approfondis la nuit / concentre la lumière // les mystères du jour / effleurent mes rêves » (Saïd, 1998 : 26). C'est sur le portrait d'un moment d'apparition phénoménologique où s'arrête le poème : « un instant je revis / dans le corps ivre / de grands oiseaux libres » (26). C'est pourquoi, le syntagme *nature-corps* désigne une tension dans l'écriture saïdienne qui s'exprime sur le plan de sa versification, sa prosodie et ses analogies, comme l'illustre l'oxymore du titre *Le corps noir du soleil* (2014). Cependant, l'entrelacement du syntagme peut être mieux compris si on le compare à celui de Collot *La Pensée-paysage* (2011), décrivant une pensée enracinée dans l'espace autant qu'un espace prenant la forme d'une pensée. D'une telle manière, les « visions » du corps et du paysage sont réciproquement modifiées dans leur interrelation :

Si la pensée a partie liée avec l'espace, c'est qu'elle y est elle-même située : or, c'est le corps qui constitue le point d'attache de la conscience avec le monde, et le point de vue à partir duquel elle peut le comprendre. Husserl a établi une distinction capitale entre les corps physiques (*Körper*), qui sont localisables dans un espace objectif, et le corps vécu (*Leib*), qui crée autour de lui son

<sup>12</sup> Aux fins d'une définition fonctionnelle brève, l'on peut retenir celle que Rachel Bouvet propose : « Qu'est-ce que la géopoétique ? La géopoétique vise à développer un rapport sensible et intelligent à la terre sur laquelle nous vivons, en élaborant une nouvelle manière d'envisager les rapports entre disciplines artistiques et scientifiques » (Bouvet, 2014). Dans ce sens, dans le contexte de notre étude, il s'agit d'un champ d'études théoriques et critiques fondé sur la relation de l'espace géographique avec l'écriture littéraire.

propre espace, dont le paysage est une manifestation exemplaire (Collot, 2011 : 42).

Dans l'écriture saïdienne, on relève un examen des processus perceptifs humains qui sont une source d'analogies espace-corps. Ainsi, tout en privilégiant la perception visuelle, comme dans *Gisements de lumière* (« tel un soleil / se consume dans son bec / un lambeau de notre chair », [1998 : 75]), il y a également une place pour le tactile, comme le montre *Métamorphose de l'île et de la vague* : « je sens que des formes nues renaissent / dans la chaleur de nos doigts » (1985 : 9). Ou encore pour le sonore : « corps forcés / déchirements de feu et d'eaux criées // entre temps une voix / pour dire la séparation » (1985 : 11). Justement, « dire la séparation » est une fonction de l'énonciation poétique qui se sert d'un processus d'« incarnation de l'espace », qui lui donne forme à travers le langage. À la base de cette procédure de somatisation du paysage se trouve l'*esthésie*, formulée par la sémiotique cognitive de Pierre Ouellet dans son *Poétique du regard* (2000), pour qui elle « désign[e] les configurations symboliques de la sensibilité, dont les formes d'expression et de contenu façonnent notre expérience du monde et possèdent par conséquent un caractère éminemment historique » (Ouellet, 2000 : 23). Cependant, malgré le caractère cognitif de la verbalisation poétique, pour Ouellet (2000 : 32) :

L'activité perceptive résultant de l'énonciation littéraire n'est donc pas le redoublement d'une activité sensorimotrice vécue antérieurement [...] mais la mise en œuvre d'une activité imaginative spatialisante et temporalisante, qui a sa source, bien sûr, dans les schèmes perceptifs mémorisés, mais qui n'en garde pas moins une certaine autonomie, rendant possibles et nécessaires les processus de *mondification*, distincts des opérations de référentiation, dans la mesure où ils sont donateurs de mondes qui échappent à l'expérience immédiate, fût-elle mémorisée ou imaginée.

Le paysage est mouvement. Expérience mémorisée ou imaginée, le paysage saïdien apparaît avec une vigueur qui dépasse le strictement autobiographique pour constituer un articulateur de sens de l'abstraction de la pensée. La pensée *a* la logique du paysage, que ce soit vécu ou imaginé. Perçu ou conçu, cet espace est source d'un mouvement qui touche l'individu et constitue ce qu'on a appelé « paysages émotionnels » (Bermúdez, 2017 : 255). D'une telle manière, une taxonomie des émotions axiologiques et biologiquement enracinées se déclare dans cette œuvre. D'une part, des émotions que nous avons une tendance volontaire à expérimenter (la joie, le désir, la satisfaction), et d'autre part, celles que généralement nous évitons (la peur, l'anxiété ou la jalousie). La poésie de Saïd traverse ces deux catégories, manifestant le corps dans tout le spectre des modalités affectives : mélancolie, angoisse, nostalgie ou dualité s'entrelacent ici avec le désir, la gratitude ou la sérénité. Ainsi, par exemple, le sujet lyrique saïdien somatise une pesanteur, quand dans *Sables funambules* (1988), il reconnaît :

« j'avoue la source et sa nostalgie / la solitude du nombre / l'éclatement des signes / où s'égarer les visages / et cet espace planté entre les yeux » (1988 : 10). Car le corps, ses cris et tremblements deviendront gravité d'un paysage lent, lourd ou immense, auquel le sujet est soumis, et qui aurait un impact sur le corps qui l'intériorise : « nos yeux comme refuge / à la nuit et nous-mêmes / réfugiés dans la nuit / avons couleur / de nos peurs dernières » (Saïd, 1988 : 33). Moatamri a également décrit les associations entre la mélancolie, les pierres et la tristesse conçue comme *vacuité intérieure*, tout en parlant d'un « corps-prison » :

L'image du corps-prison dévoile dans son occurrence et nous l'avons vu aussi, dans sa récurrence, un sentiment assez vif de resserrement qui associe souvent le corps à une « carapace » ou à une « caverne » dont l'être cherche tant bien que mal à s'échapper. Le corps devient le signifiant privilégié d'un mal de vivre où l'angoisse, la mélancolie et l'ennui existentiels sont vécus par et à travers le corps [sic] (Moatamri, 2010 : 111).

Autrice d'une quinzaine d'œuvres publiées, Saïd a construit une poétique liant le corps aux mouvements de la nature (mer, vagues, vent ou sable), en lisant l'espace *affectivement chargé* ; un extrait de *Gisements de lumière* illustre notre notion de « paysages émotionnels » : « ANGOISSE / dans le sourire des pierres // nuit de leur cri // là-bas le seuil / pour qui est ivre de mourir » (1998 : 34). L'espace de cet extrait manifeste sa perturbation par voie sonore, bien entendu, comme prolongation de l'angoisse du sujet lyrique, qui écoute la nuit crier dans les pierres. Cependant, tout en étant subjective, cette représentation n'est pas arbitraire :

L'idée des « paysages émotionnels » suggère que le poème construit son univers symbolique en garantissant une cohérence structurelle entre la matière et l'individu qui permet d'accéder à la connaissance sensible. [...] C'est un type de savoir qui se sert du logos mais qui repose sur le substrat de l'expérience esthétique. C'est ainsi que le sujet construit une image du monde en syntonie avec son « sentir la matière » (Bermúdez, 2017 : 255-256)<sup>13</sup>.

C'est parce que le texte littéraire ne structure pas de représentations affectives arbitraires qu'il peut être considéré comme un dispositif valide pour la recherche sur la nature des émotions comme des processus cognitifs humains. Par conséquent, c'est le langage incarné (*embodied*) qui devient objet d'analyse dans l'interprétation du texte.

<sup>13</sup> « La propuesta de los «paisajes emocionales» sugiere que el poema construye su universo simbólico vigilando una coherencia estructural entre la materia y el individuo que habilita un acceso al conocimiento sensible. [...] Es un tipo de conocimiento que se sirve del logos pero que reposa en el sustrato de la experiencia estética. Es así como el sujeto construye una imagen del mundo en sintonía con su «sentir la materia» » (Bermúdez, 2017 : 255-256).

En effet, on peut articuler une recherche sous la perspective de la poétique cognitive autour l'œuvre de Saïd, car elle constitue un corpus riche dans son contenu paysagiste somatisé qui contient des représentations laissant place à un examen des fonctions des émotions dans l'abstraction de l'espace.

#### 4. Esthétique cognitive

L'esthétique cognitive est une approche du phénomène artistique et littéraire qui prend en compte la cognition sous-jacente à la lecture, à la contemplation ou à la conception créatrice. Quand cette perspective prend la forme d'études expérimentales, on trouve des travaux de neuroesthétique, comme ceux de Semir Zeki<sup>14</sup> (perception de l'art) ou de *neurocognitive poetics* avec Arthur Jacobs (lecture de poésie)<sup>15</sup>, sans oublier ceux de Melanie Wald-Fuhrmann<sup>16</sup> sur l'expérience musicale, au sein du Max Planck Institute for Empirical Aesthetics. Pour la littérature, il s'agit d'études concernant les émotions du lecteur pendant l'expérience de lecture ou de contemplation artistique qui rendent compte des degrés auxquels une personne perçoit quelque chose comme beau, ou qui analysent la structure des émotions dans leur représentation littéraire ou artistique. Ainsi, par exemple, dans *Beauty and Sublimity* (2016), Patrick Hogan poursuit le double objectif d'élucider certains aspects<sup>17</sup> des romans de Virginia Woolf en s'appuyant sur des conclusions d'études empiriques en neurosciences ; et, d'autre part, de contribuer à la recherche sur l'esthétique *scientifiquement informée* grâce aux analyses des phénomènes textuels dans l'œuvre de Woolf – un exemple étant l'attachement émotionnel, en tant que réponse esthétique à la beauté –. Par conséquent, le principe de notre étude sur la valeur cognitive de la poésie saïdienne est basée sur les représentations des émotions et des altérations du corps dans les textes poétiques, et concrètement par l'impact du paysage sur les modifications corporelles, dans le but de mieux comprendre la « Cognition incarnée » (*Embodied Cognition*)<sup>18</sup> sous-jacente à cette poétique.

<sup>14</sup> Parmi les travaux de Semir Zeki, l'on peut citer les œuvres *Inner vision* (2000) et *Splendors and Miseries of the Brain* (2009).

<sup>15</sup> Voir les articles «Towards a neurocognitive poetics model of literary reading» (Jacobs, 2015) et «Computing the Affective-Aesthetic Potential of Literary Texts» (Jacobs et Kinder, 2020).

<sup>16</sup> Voir, à ce propos, «The Classical Concert as an Object of Empirical Aesthetics» (Seibert, Toelle & Wald-Fuhrmann, 2021).

<sup>17</sup> Plus précisément, Patrick Hogan analyse plusieurs composantes du système motivationnel et émotionnel dans le roman *Mrs. Dalloway* (1925), dont les deux plus importantes sont, d'une part, l'activation du système de récompense et, d'autre part, l'attachement.

<sup>18</sup> Le terme *Embodied Cognition* (« cognition incarnée ») fait référence à un vaste domaine de recherche qui implique les disciplines humanistes et scientifiques les plus diverses dans l'étude de l'impact que l'environnement physique a sur les processus cognitifs du sujet. Il s'agit d'une enquête exhaustive sur la façon dont le sujet, en tant que corps-esprit, acquiert la conscience de soi-même et du monde extérieur, et sur la subjectivité inhérente au processus de constitution des choses du monde pour l'esprit. L'œuvre

En effet, la notion de « Cognition incarnée » lie l'organisme et sa pensée en fonction de ses mouvements dans l'environnement qui l'entoure, pour décrire les opérations d'abstraction conceptuelle et de raisonnement, en termes des processus du système sensori-moteur humain. Ainsi, si Collot remet en valeur la *Phénoménologie de la perception* de Merleau-Ponty pour décrire la triangulation *sujet-espace-langage* (poétique), pour sa part, dans *Embodied Mind, Meaning, and Reason* (2017) le philosophe Mark Johnson récupère la philosophie pragmatique américaine de John Dewey pour la concilier avec les neurosciences contemporaines d'Antonio Damasio ou Vittorio Gallese. La pensée abstraite, la conscience des choses, des autres et de soi-même, sont construites par médiation de l'interaction du corps avec l'espace, comme le suggère Johnson : « votre expérience qualitativement unifiée est un mélange de dimensions perceptives, émotionnelles, pratiques et conceptuelles entrelacées dans ce lieu particulier »<sup>19</sup> (2017 : 46). C'est en se penchant sur les propriétés des objets que l'on élucide les rapports et les différences parmi les éléments du monde, car « les objets et leurs qualités – ainsi que notre capacité à penser à eux – émergent pour nous via notre capacité à nous orienter dans des situations particulières, compte tenu de nos capacités perceptives et motrices, de notre expérience passée, de nos intérêts et de nos valeurs »<sup>20</sup> (Johnson, 2017 : 47).

Par conséquent, on peut décrire l'évènement poétique comme un « acte-du-discours », donc la génération de signification est enracinée dans les interactions de l'organisme avec un environnement concret. Ici, le mot « discours » synthétise l'éloignement d'un cadre de référence et, par conséquent, on se situe du côté de l'apparaître, de l'expérience phénoménique de ces interactions de l'organisme. Sur cette base, l'hypothèse poétologique de notre étude soutient que les représentations du corps et de la conscience du « je » dans la poétique de Saïd sont le produit d'une somatisation qui engage les émotions du sujet-énonciateur dans un espace spécifique, selon les caractéristiques spatiales qui lui sont propres. En même temps, le paysage représenté est modulé par une relation affective du sujet, permettant une codification construite à partir autant

---

fondatrice de la « cognition incarnée » ainsi comprise est *The Embodied Mind* (1991), écrite par le neurobiologiste Francisco Varela et les philosophes Evan Thompson et Eleanor Rosch. Cependant, une évolution de cette approche se constate dans la diversité de recherches que cette perspective a déjà encouragée, et parmi lesquels se trouvent les ouvrages collectifs *The Cognitive Humanities. Embodied Mind in Literature and Culture* (2016), sous la direction de Peter Garratt ; le *Routledge Handbook of Embodied Cognition* (2017) coordonné par Lawrence Shapiro ; ou encore l'ouvrage *The Oxford Handbook of 4E Cognition* (2020), co-édité par Albert Newen, Leon De Bruin et Shaun Gallagher.

<sup>19</sup> «Your qualitatively unified experience is a blend of perceptual, emotional, practical, and conceptual dimensions intertwined in that particular place» (Johnson, 2017: 46).

<sup>20</sup> «Objects and their qualities –along with our ability to think about them– emerge for us via our ability to orient ourselves within particular situations, given our perceptual and motor capacities, our past experience, our interests, and our values» (Johnson, 2017: 47).

de son corps que d'une expérience « propre » du paysage. Subséquemment, la conception d'un espace différent, qu'il soit invoqué par la mémoire ou imaginé, donnerait lieu à une verbalisation du corps différenciée. Cela ayant une base émotionnelle, c'est la nature du rapport affectif avec l'environnement qui'il faut examiner afin d'élucider son impact sur le langage poétique.

Dans le contexte français, l'ouvrage *Interprétation littéraire et sciences cognitives* (2016) dirigé par Françoise Lavocat est un témoignage de l'intérêt que la théorie littéraire cognitive a suscité dans les études littéraires françaises. Bien que Lavocat ne signe aucune contribution elle-même, l'ouvrage synthétise diverses perspectives théoriques et propose une évaluation rétrospective de la discipline et de ses orientations actuelles, en adressant ses sujets et ses questions de recherche principales et ainsi que les aspects les plus critiques de ses méthodologies. Ici, l'étude de Terence Cave<sup>21</sup> intitulé « Penser la littérature : vers une approche cognitive », propose une conception de la littérature comme une structure de la pensée :

C'est en vertu de cette valeur de ressource cognitive que la littérature peut être considérée comme un objet de connaissance tout aussi important que, par exemple, l'histoire ou l'économie politique. Et si cela est vrai, on voit mal comment l'étude de la littérature pourrait se tenir à l'écart d'une conversation interdisciplinaire sur les modalités de la cognition humaine (Cave, 2016 b : 17).

Encore plus, Cave (2016b : 17-18) insiste :

Quant aux mots de « cognition », « cognitif », je m'en sers également dans un sens inclusif. Selon une définition traditionnelle et toujours en vigueur parmi les philosophes, la cognition est une fonction de la pensée rationnelle ou empirique par opposition à l'affectivité, aux pulsions psychologiques et somatiques. Mais le travail des neurologues et des psychologues sur le fonctionnement du cerveau humain a établi que les processus mentaux ne se laissent pas séparer selon un cloisonnement étanche. Même si l'être humain a développé des instruments cognitifs spécialisés (logiques symboliques, théoriques, pratiques, etc.), l'usage de ces instruments est toujours infléchi par le contexte mental global, qui comprend la pensée conceptuelle et rationnelle, l'imagination, l'émotion, et les perceptions et réflexes somatiques. Toutes ces activités cognitives sont traversées de connexions et mutuellement dépendantes. Il me semble évident

---

<sup>21</sup> Terence Cave est une des références dans la théorie littéraire cognitive en Angleterre. Plus spécifiquement, il a contribué aux études de littérature française et comparée (anglaise et allemande notamment). Parmi ses travaux l'on peut citer *Thinking with Literature. Towards a Cognitive Criticism* (2016a), *Reading Beyond the Code* (2018, coédité avec Deirdre Wilson).



qu'une telle conception de la cognition est merveilleusement bien adaptée à la littérature en tant qu'objet de connaissance. C'est précisément le mérite de la littérature en tant qu'instrument de pensée de ne pas instituer des protocoles de séparation entre cognition et émotion, raison et imagination, corps et esprit.

C'est sur la base d'une telle conception de la cognition humaine qui se déploie dans le langage que l'on peut affirmer la valeur biologique de la littérature. D'une telle manière, non pas seulement la valeur évolutive du récit fictionnel a fait l'objet d'intérêt de la théorie littéraire du XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, mais l'enracinement de l'écriture poétique dans le corps en tant qu'organisme biologique, comme l'a également souligné Katja Mellmann dans ces divers travaux<sup>22</sup>. D'une même manière, cet ouvrage souligne l'importance d'une approche qui ne soit essentialiste, universaliste et fondé sur un empirisme naïf, comme l'a remarqué dans son étude Mary Crane. Crane met en valeur une perspective cognitive pour étudier la nature de la pensée et la relation entre le langage et la pensée ; elle s'intéresse, par exemple, aux théories cognitives de la catégorisation, de la cognition incarnée et de la métaphore conceptuelle, tout en soulignant que « Les sciences cognitives peuvent tout à fait fournir des alternatives à certains concepts théoriques, mais la théorie cognitive doit être complémentaire et non pas se substituer à une autre approche théorique » (Crane, 2016 : 59). C'est précisément ce que les pages suivantes vont développer, dans notre approche cognitive de la poésie d'Amina Saïd.

### 5. Somatisations du paysage

Composée de cinq sections *La Douleur des seuils* (2002) d'Amina Saïd contient diverses manifestations de la somatisation du paysage. Chaque section reçoit le nom de « seuil », un seuil qui ensuite se précise : « Naissances », « Tous les noms du monde », « Azalaï » etc. Ainsi, le premier poème, « Naissances », invite à distinguer, d'une part, un « schéma corporel », en tant que structure d'évènement où le paysage « se produit » en exprimant une affectivité subjective ; et d'autre part, une « image corporelle » où la valeur du corps correspond à la dimension visuelle et spatiale de son apparence et de ses propriétés, c'est-à-dire, aux caractéristiques de la chair perçue de l'extérieur. En même temps, l'espace peut devenir dans le poème une prolongation de la conscience du corps-énonciateur : le paysage-émotion est une source d'intéroception. Dans « Naissances » l'eau est conçue comme un espace natal :

---

<sup>22</sup> En relation avec les travaux sur la biopoétique (*Biopoetics*) et l'esthétique évolutionniste (*Evolutionary Aesthetics*) développés par Karl Eibl, Katja Mellmann a mené des recherches sur l'anthropologie de la littérature, la psychologie de la réception de l'art et la littérature allemande des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, ainsi que sur les prédispositions comportementales à générer des artefacts verbaux dans la perspective de la psychologie évolutionniste. Voir « Biologische Ansätze zum Verhältnis von Literatur und Emotionen » (2007) et « Zur biologischen Funktion protoylrischen Verhaltens » (2020).

JE SUIS NÉE SUR LES BORDS  
 dans la mer du soleil couchant  
 la grande mer la très verte  
 la mer des Philistins  
 celle qui baigna Carthage  
 la mer blanche intérieure des Arabes  
 dont les chevaux déferlèrent sur les rives

\*

algue j'ai grandi vague poisson  
 étoile aux multiples branches  
 la première lettre de l'alphabet  
 incrustée sur le front

\*

à sept ans je nageais sur les eaux noires  
 dans le chemin de lumière que traçait la lune  
 j'allais jusqu'à l'impasse du soleil  
 jusqu'au pays des limites  
 je prenais des leçons de mirage  
 scribe intemporel  
 appliqué à calligraphier les siècles  
 à l'encre bleue de la mer  
 (Saïd, 2002 : 11).

Ici, le « je » provient d'une mer claire qui est historique (« des Philistins ») et géographiquement (Carthage) contextualisée dans les racines d'une identité perçue comme propre. Dans cette nature originelle, lumineuse et vaste, se manifeste une fougue qui tend vers la nature (« les chevaux déferlèrent sur les rives »), ce qui introduit une force dans l'espace. Le « je » *vient* du paysage (« je suis née ») et en même temps il *est dans* le paysage (« nageai sur les eaux ») en le traversant « jusqu'à l'impasse du soleil ». De même, le sujet somatise le paysage en le devenant lui-même (« algue j'ai grandi vague poisson ») ; en tant que « schéma corporel », le paysage *se produit* dans le corps, qui est une « étoile aux multiples branches » ; le paysage et le langage qui le verbalise font l'objet d'une incarnation (*embodiment*) : « la première lettre de l'alphabet / incrustée sur le front ». Cette somatisation, que se manifestera à travers de l'œuvre avec une intensité variée, est médiée par des rapports émotionnels à l'espace dont la nature varie également. Comme le souligne Moatamri : « à travers ces multiples images du corps, se livrent dans les poèmes de Saïd les contours qui particularisent le “ paysage ” d'une conscience avec ses désirs, ses doutes et ses espoirs » (2010 : 111). Cette variation n'est pas seulement caractéristique de la somatisation, mais elle a une valeur rythmique que l'on peut qualifier de « spirale » qui traverse les différents poèmes et devient ainsi un aspect caractéristique de la prosodie de l'œuvre, que je nomme « vibration » ; et parce qu'elle s'inscrit ici dans un paysage aquatique, je la précise en tant que

« vibration des vagues »<sup>23</sup>. De plus, sur la base de cette prosodie, « Naissances » décrit le surgissement et la croissance du corps :

à neuf ans je découvris éblouie une ville engloutie  
 au retour je mis mes ailes à sécher sur les dunes  
 je comptais les pierres avant de les ramasser  
 j'avais deux visages je vivais dans deux mondes

\*

à onze ans je ne parlais déjà plus à personne  
 pourtant une langue naissait dans ma bouche  
 je cherchais dans le silence les secrets du poème  
 essayais de me définir dans l'ordre des clartés  
 sous son voile blanc derrière ses paupières fardées  
 ma ville gardait ses mystères  
 ne se consolait pas de sa beauté perdue  
 la porte de la mer n'ouvrait plus sur le large  
 négligeant nos plus belles légendes  
 nous vivions nos jours et nos nuits assis  
 autour du marbre d'une fontaine tarie

\*

à seize ans j'avais le sourire grave  
 de qui rêve d'évasion  
 j'avais deux visages je vivais dans deux mondes  
 merveilleusement immobiles  
 des sphinx aveugles peuplaient mes jardins de sable  
 des oiseaux de feu traversaient mon ciel  
 fissures de silence dans le lent travail du jour  
 avec la mort pour horizon la mer nous retenait  
 ses cuisses de méduse ondulant sous nos doigts  
 (Saïd, 2002 : 12).

C'est en interaction que le sujet grandit immergé dans le paysage et devient lui-même nature (« je mis mes ailes à sécher sur les dunes / je comptais les pierres avant de les ramasser »). L'errance Tunis-France est ici corporalisée (« j'avais deux visages je vivais dans deux mondes ») et l'on observe le surgissement de l'écriture comme un élan installé d'abord dans le silence et ensuite dans le corps (« une langue naissait *dans ma bouche* ») et le paysage (« dans l'ordre des clartés »). Effet d'une telle somatisation, Moatamri parle d'une sorte de visage-paysage : « Si le paysage est souvent assimilé au " visage " d'un pays, c'est que, dans sa configuration générale composée de la forme de ses reliefs, courbes et surface, il est perçu comme la " face " perceptible et visible du pays » (2010 : 56). Ici « j'avais deux visages je vivais dans deux mondes, fait allusion à

<sup>23</sup> Pour une étude théorique et analytique plus détaillée de la poésie en perspective cognitive voir : *Poetic Rhythm: Structure and Performance - An Empirical Study in Cognitive Poetics* (Tsur, 2012).

une double identité franco-tunisienne, associé à deux paysages différents. Encore plus, « des sphinx aveugles » et « des oiseaux de feu », interviennent tous les deux dans le paysage (« peuplaient *mes* jardins de sable » ; « traversaient *mon* ciel » respectivement). Dans ce contexte, les pronoms possessifs ('mes' et 'mon') témoignent de l'appréhension de l'espace par le *je* lyrique ; c'est grâce aux pronoms que s'établit à la fois le lien *sujet-espace* et, plus important encore, que le *je* se construit à partir de cette relation. Ainsi, le sujet confère à la nature la faculté d'intervenir sur le déplacement de son corps, faisant de l'interaction une procédure réciproque : « la mer nous retenait / ses cuisses de méduse ondulant sous nos doigts ». Né de la mer et de la terre, le sujet lyrique établit un rapport avec l'horizon médié entre sa mémoire et sa prospection :

à quarante ans toujours habitée par mes ombres  
entre passé et avenir  
je suis de mon enfance et donc de nul ailleurs  
je me souviens d'une nuit jeune  
vécue au rythme de la mer  
il y avait entre le monde et moi  
tant d'espace et si peu  
l'enchantement la connivence  
c'était avant la lente agonie de la planète  
avant la fissure du masque  
j'avais deux visages je vivais dans deux mondes  
je rêvais des rides du désert  
face à l'étreinte bleue de l'horizon  
(Saïd, 2002 : 13).

Ici le sujet a incarné les « ombres », et on constate une association entre le monde extérieur et la conscience intérieure (« je me souviens d'une nuit ») qui place l'événement dans l'expérience effectivement vécue. Voici un exemple du rapport mémoire-espace dans lequel le langage structure donc une esthésie « au rythme de la mer » liant le matériel avec le mental : « il y avait entre le monde et moi / tant d'espace et si peu ». Cet espace étant une dimension physique, propre au corps du sujet énonciateur, l'émotion apparaît inscrite dans l'extériorité, dans l'« agonie de la planète », et la somatisation du dehors a un caractère non-conscient, qui tend à l'onirique : « je rêvais des rides du désert / face à l'étreinte bleue de l'horizon ». Cette *étreinte* constitue également une articulation corporelle entre le paysage extérieur et le mental, puisque le poème décrit une expérience perceptive affectivement modulée. Cela tient également à une explication phénoménologique, car « l'expérience de la perception révèle que le corps est à la fois voyant et visible, touchant et touché, sujet et objet ; il nous ouvre à un monde dont il fait lui-même partie » (Collot, 2011 : 42). Dans ce poème, l'on constate des différences de structuration des expériences phénoménologiques : la perception, l'imagination et la mémoire s'entrelacent dans le poème, mais pour distinguer les opérations cognitives il faut les exemplifier séparément. D'abord, 1) l'invocation du passé

– qu’il soit réel ou imaginaire – est la plus explicite du texte et s’exprime par des verbes (« *je me souviens* » ; « *vécue* au rythme de la mer » ; « *il y avait* » ; « *c’était* avant » ; « *j’avais* deux visages *je vivais* dans deux mondes / « *je rêvais* des rides du désert », etc.). Dans ces évocations le « je lyrique » ancre sa conscience dans des souvenirs d’enfance, en leur attribuant une valeur formatrice dans sa subjectivité propre (« je suis de mon enfance et donc de nul ailleurs »). Ensuite 2) l’ouverture de l’imaginaire s’exprime en vers dans lesquels le je lyrique ouvre un espace d’incertitude qui suggère des possibilités non fermées dans la narration de son expérience (« entre passé et avenir », « entre le monde et moi tant d’espace et si peu l’enchantement »). Cependant, c’est dans son relief perceptif 3) que le poème montre un « je » lyrique dont la conscience entremêle le passé avec le paysage (« habitée par mes ombres » ; « une nuit jeune » ; « au rythme de la mer » ; « je rêvais des rides du désert »). La subjectivité de l’individu s’exprime à travers sa perception de soi en tant que faisant partie du paysage. En d’autres termes, en faisant de sa représentation verbale du paysage une extension de sa propre conscience : de son passé et de sa perception. Un paysage, nonobstant, dans lequel se déploie également sa prospection imaginaire « face à l’étreinte bleue de l’horizon ».

Ainsi, un dernier exemple de somatisation du paysage-émotionnel privilège le visuel :

JE DIS TU ES MA BLESSURE  
 et je dis vrai  
 le jour soudain s’assombrit  
 la mort halète dans mon sang  
 je me défais dans ton regard  
 avant de renaître vierge à moi-même  
 à l’heure que tu choisis  
 ainsi distançant la nuit  
 tantôt je suis près  
 de la plus haute étoile  
 tantôt je marche obscure  
 sur une terre empruntée  
 et je ne sais plus ce qui est  
 préférable quand la nuit  
 alimente la mort  
 l’une créant l’espace de l’autre  
 que l’autre parcourt  
 pourtant le monde est beau  
 je dis tu es ma blessure  
 et je dis vrai et le rêve docile  
 te donne corps et visage  
 et je ne sais plus  
 dès que le jour est en vue  
 (Saïd, 2002 : 24).

Dans la tension entre la nuit et la mort qui s'établit ici, les rapports de distance et de proximité *sont*, encore une fois, une dimension physique organisée en fonction de l'observateur (« distançant la nuit / je suis près »). Ces rapports distance-proximité font l'objet d'une perturbation. L'affectivité du texte relève de l'affliction, de la peur et de l'étonnement, qui se manifestent soit en tant que *nom* (« ma blessure »), soit en tant que *séquence d'altérations* du corps et de sa perception tout au long du poème. Ainsi, la somatisation passe ici par une perturbation qui affecte le visuel (« le jour soudain s'assombrit » ; « je marche obscure »). De même, on remarque une dématérialisation du corps dans la vision (« je me défais dans ton regard »), lorsque la nuit et la mort sont *conçues* comme des corps : « la nuit / alimente la mort », et la mort apparaît intégrée au corps quand elle « halète dans mon sang ». Enfin, l'incertitude (« ne sais plus ») et l'attirance (« le monde est beau ») convergent ici pour produire un effet qui invoque, par sa dualité, la notion du sublime. L'onirique réapparaît alors comme un « rêve docile » qui a la faculté de « donner corps et visage » : cette somatisation représente un passage du corps vécu (*Leib*), vers le corps physique (*Körper*). Cela étant une procédure inverse à celle de la « dématérialisation » dans le regard d'autrui, dont, comme on vient de le signaler, les fonctionnements liés à la vision sont constamment explorés dans la poésie saïdienne. Le propre titre de la section, « Tous les noms du monde », annonce cette idée et sert, en plus, de passage de l'attendue matérialité sonore à la matérialité visuelle et physique du paysage et la dématérialisation. Ainsi conclut l'affliction dans le poème :

[...] que ton regard m'invente et m'escorte  
 que je suis dessaisie  
 soudain à moi-même étrangère  
 affligée d'exil, mortelle,  
 ce qui est préférable –  
 m'interdire  
 l'océan stérile du naufrage  
 tenter de comprendre ce qui demeure  
 inexplicable en nous  
 la tranquille absence des choses  
 la distance du monde nu dans sa lumière  
 ou continuer de croire  
 à la terre où je respire  
 (Saïd, 2002 : 25).

Dans ce poème, l'abstraction de l'expérience perceptive est médiée par un énonciateur qui lui confère ici la qualité non pas du *semblable* mais du *vécu*. Cela suggère que ces représentations d'actes de vision et d'états sensitifs expriment l'expérience de l'énonciateur lui-même, telle qu'elle se donne dans la réalité cognitive, donnant un ordre terminologique et syntactique à cette expérience dans la structure linguistique du poème, qui lit le paysage comme événement corporel (« quand la nuit / alimente la mort / l'une créant l'espace de l'autre »). Le poème exemplifie l'intériorisation du

rythme du paysage qui est à la base de notre étude ; c'est dans ce point que l'idée de Gernot Böhme, – idée avancée dans l'introduction de cette étude – à propos de la nature que nous sommes nous-mêmes prend son importance à la fois phénoménologique et poétologique, car le paysage devient une source de connaissance pour le « je lyrique » :

Par l'expression *connaître* (*kennenlernen*), je suggère déjà que la définition du *Corps* : *la nature que nous sommes nous-mêmes* détermine bien le *corps* (*Leib*), mais pas du tout comme un fait, plutôt comme une tâche. Le fait d'être *nature soi-même* ne va pas de soi, pas plus que le fait de connaître la nature quasiment de l'intérieur ou en faisant l'expérience de soi. Certes, nous sommes *inévitablement* touchés par certaines émotions corporelles, comme la douleur, et nous faisons l'expérience de ces émotions comme provenant d'une cause que, en règle générale, nous ne sommes pas nous-mêmes, et pourtant nous sommes *inévitablement* touchés, parce que de telles émotions, en particulier la douleur, nous indiquent justement que ce qui nous touche – aussi étranger et gênant que cela puisse être – nous appartient, nous *est propre* (Böhme, 2019 : 10)<sup>24</sup>.

Une conception du corps en tant que nature est, par conséquent, un des aspects caractéristiques de la poétique d'Amina Saïd. Cependant, également dans l'« absence des choses » se dérobe leur potentialité d'*apparition phénoménique*, car les choses surgissent quand elles sont « générées » dans le champ visuel (« que ton regard m'invente et m'escorte »). Dans le poème, l'esprit ramène les choses perçues en les imaginant ; par conséquent le poème *perçoit* et, en le faisant, il *montre* un paysage dont l'horizon a sa limite dans l'ouverture (« la distance du monde nu dans sa lumière »). Pour la sémiotique cognitive de Pierre Ouellet (2000 : 56-57) :

Les diverses mises en relief qui en résultent jouent le rôle d'événements saillants dans la perception discursive, par l'orientation qu'elles donnent à l'attention que nous portons au déroulement de l'acte énonciatif qui a lui-même pour corrélat un acte esthétique par lequel nous nous donnons à voir [...]. C'est pourquoi il faut parler d'une double activité chez l'énonciateur comme chez l'énonciataire : le premier met en *acte* sa *vision* des choses,

<sup>24</sup> « Durch die Formulierung *kennenlernen* deute ich bereits an, dass durch die Definition *Leib: die Natur, die wir selbst sind* sehr wohl *Leib* bestimmt ist, aber keineswegs als Faktum, sondern vielmehr als Aufgabe. Sowohl das *Natur-selbst-Sein* versteht sich nicht von selbst, ebenso nicht, *Natur* quasi von innen beziehungsweise in Selbsterfahrung kennenzulernen. Zwar sind wir von gewissen leiblichen Regungen wie dem Schmerz *unausweichlich* betroffen, und wir erfahren diese Regungen als aus einem Grunde stammend, den wir zunächst und zumeist nicht selbst sind, und doch sind wir eben *unausweichlich* betroffen, weil solche Regungen, insbesondere der Schmerz, uns gerade anzeigen, dass, was uns da trifft – so fremd und lästig es gerade sein mag, eben zu uns gehört, uns *zu eigen ist* » (Böhme, 2019: 10).



d'où vient que l'esthèsis énonciative est bel et bien praxis en tant qu'elle *fait* voir, et le deuxième se met sous les *yeux* un tel *acte*, grâce à quoi il ne reconstitue pas seulement, au sein de son expérience esthétique, le contenu perceptible d'un énoncé, mais l'acte perceptif même de l'énonciateur derrière l'organisation énonciative propre à son énoncé.

## 5. Conclusions

Cette étude a mis en relief le rôle des émotions dans les représentations du paysage en concevant celui-ci comme somatisation de l'espace. Elle a souligné comment les émotions peuvent contribuer à une connaissance plus nuancée du fonctionnement de l'imagination humaine. D'après ce travail, on peut affirmer que l'abstraction des émotions dans la poésie d'Amina Saïd passe par une somatisation qui s'exprime par la nomination, ainsi que par des séquences d'altérations corporelles. L'idée d'une « vibration de la vague » chez Amina Saïd que cette étude propose fait référence justement à ces séquences d'altérations corporelles dans le langage. Un langage, on l'a déjà dit, où le paysage est la source de sa prosodie. Les parcours proposés ici du paysage chez l'œuvre de Saïd montrent comment l'appréhension est à la base de l'imagination poétique qui, à son tour, construit l'identité et le corps du « je lyrique » en interaction avec l'espace et en se l'appropriant. En tant qu'événement d'une cognition incarnée dans le langage, le poème saïdien fait converger espace, sujet et sensation dans un binôme paysage-corps (« terre et respiration »), qui permet de conclure que l'esthèsis énonciative de l'œuvre relève de l'espace somatiquement abstrait. Ainsi, ce travail propose un mode relationnel paysagiste opposé à ceux qui décrivent le sujet lyrique comme simple voyageur ou contemplateur ; ici le but est de réunir et de penser la matérialité du corps propre à l'aide de la matérialité du monde environnant. Cependant, cette étude ouvre la voie à une approche cognitive plus approfondie de l'œuvre d'Amina Saïd. Ainsi, *Au présent du monde* (2006) peut faire l'objet d'une analyse sur l'apparition phénoménologique tandis que le contenu non-présent dans les processus perceptifs peut être étudié dans *L'Absence, l'Inachevé* (2009). Enfin, au niveau géopoétique, la relation entre l'eau et la mémoire peut être cognitivement analysée dans *De décembre à la mer* (2001), en dessinant ainsi plus des ouvertures aux rythmes des vagues saïdiennes. Les voies de continuation de ce travail soulignent jusqu'à quel point l'œuvre d'Amina Saïd est fructueuse pour étendre les inscriptions subjectives, biologiques et conscientes du corps.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BERMÚDEZ, Víctor (2017) : *Ciencia y modulación del pensamiento poético: percepción, emoción y metáfora en la escritura de Lorand Gaspar*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

- BERMÚDEZ, Víctor (2020a) : « Teoría literaria y flexibilidad interdisciplinar ». *Archivum, revista de Filología*, 70 : 1, 43-63.
- BERMÚDEZ, Víctor (2020b) : « Perception et mouvement dans la poésie de Gilles Cyr ». *Cédille, revista de estudios franceses*, 18 (Monografías 11 : Amelia Gamoneda Lanza & Francisco González Fernández, eds., *Epistemocrítica: análisis literario y saber científico*), 337-366. DOI: <https://doi.org/10.25145/j.cedille.2020.18.14>
- BÖHME, Gernot (2019) : *Leib: Die Natur, die wir selbst sind*. Berlin, Suhrkamp Verlag.
- BOUVET, Rachel (2014) : « Introduction à la géopoétique ». Conférence dans l'Observatoire de l'imaginaire contemporain, à Figura - Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, Université du Québec à Montréal. URL : <http://oic.uqam.ca/fr/conferences/introduction-a-la-geopoetique>
- CAVE, Terence (2016a) : *Thinking with Literature. Towards a Cognitive Criticism*. Oxford, Oxford University Press.
- CAVE, Terence (2016b) : « Penser la littérature : vers une approche cognitive », in Françoise Lavocat (éd.), *Interprétation littéraire et sciences cognitives*. Paris, Éditions Hermann, 15-32.
- CAVE, Terence & Deirdre WILSON (2018) : *Reading Beyond the Code*. Oxford, Oxford University Press.
- CRANE, Mary (2016) : « Le cognitivisme historique est-il possible ? », in Françoise Lavocat (éd.), *Interprétation littéraire et sciences cognitives*. Paris, Éditions Hermann, 57-78.
- COLLOT, Michel (2005) : *Paysage et poésie, du romantisme à nos jours*. Paris, José Corti.
- COLLOT, Michel (2011) : *La Pensée-paysage : philosophie, arts, littérature*. Paris, Actes Sud/ENSP.
- CYR, Gilles (2010) : *Poèmes 1968-1994*. Préface de Marc André Brouillette. Montréal, Éditions Typo.
- FREEMAN, Margaret H. (2000) : « Poetry and the scope of metaphor: Toward a cognitive theory of literature », in Antonio Barcelona (éd.), *Metaphor and Metonymy at the Crossroads: A Cognitive Perspective*. Berlin / New York, Mouton de Gruyter, 253-281.
- FREEMAN, Margaret H. (2020) : *The Poem as Icon: A Study in Aesthetic Cognition*. Oxford, Oxford University Press.
- GASPAR, Lorand (1997) : *Arabie heureuse et autres journaux de voyages*. Paris, Deyrolle éditeur.
- GARRATT, Peter [éd.] (2016) : *The Cognitive Humanities. Embodied Mind in Literature and Culture*. Londres, Palgrave Macmillan.
- GLISSANT, Édouard (1990) : *Poétique de la relation. Poétique III*. Paris, Gallimard.
- HOGAN, Patrick Colm (2016) : *Beauty and Sublimity. A Cognitive Aesthetics of Literature and the Arts*. Cambridge, Cambridge University Press.
- JAKUBEC, Doris (2015) : « Anne Perrier », in Roger Francillon, (éd.), *Histoire de la littérature en Suisse romande*. Chêne-Bourg, Zoe, 878-889.
- JACOBS, Arthur M. (2015) : « Towards a neurocognitive poetics model of literary reading », in Roel M. Willems (éd.), *Cognitive Neuroscience of Natural Language Use*, Cambridge,

- Cambridge University Press, 135-159.
- JACOBS, Arthur M. & Annette KINDER (2020) : « Computing the Affective-Aesthetic Potential of Literary Texts ». *Artificial Intelligence* 1, 11-27.
- JACCOTTET, Philippe (2014) : *Œuvres*, Paris, Gallimard.
- JOHNSON, Mark (2017) : *Embodied Mind, Meaning, and Reason*. Chicago, Chicago University Press.
- LAPOINTE, Paul-Marie (2004) : *L'espace de vivre. Poèmes 1968-2002*. Montréal, L'Hexagone.
- LAPOINTE, Paul-Marie (2014) : *Le réel absolu : poèmes 1948-1965*. Montréal, L'Hexagone.
- LAÂBI, Abdellatif (2010) : *Œuvre poétique II*. Paris, Éditions de la Différence.
- MELANÇON, Robert (1979) : *Peinture aveugle*. Montréal, Éditions du Noroît.
- MELANÇON, Robert (2004) : *Le paradis des apparences*. Montréal, Éditions du Noroît.
- MELLMANN, Katja (2020) : « Zur biologischen Funktion protolyrischen Verhaltens », in Claudia Hillebrandt, Sonja Klimek, Ralph Müller & Rüdiger Zymner (éds.), *Grundfragen der Lyrikologie 2. Begriffe, Methoden und Analysedimensionen*, Berlin/Boston, De Gruyter, 197-216.
- MELLMANN, Katja (2010) : « Objects of 'Empathy': Characters (and Other Such Things) as Psycho-Poetic Effects », in Jens Eder, Fotis Jannidis & Ralf Schneider (éds.), *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*, Berlin / New York, De Gruyter, 416-441.
- MELLMANN, Katja (2007) : « Biologische Ansätze zum Verhältnis von Literatur und Emotionen ». *Journal of Literary Theory*, 1/2, 357-375.
- MICHEL, Jacqueline (1998) : *Jouissance des déserts dans la poésie contemporaine : Chédid, Dupin, Jabès, Jaccottet, Gaspar et Tortel*. Paris, Minard (Coll. *Archives de Lettres Modernes*, 270).
- MOATAMRI, Ines (2010) : *Le paysage dans L'œuvre poétique d'Amina Saïd*. Latvia, Éditions Universitaires Européennes.
- MOATAMRI, Ines (2007) : « Poétique de la Relation : Amina Saïd et Édouard Glissant ». *TRANS, revue de littérature générale et comparée* 3. URL : <http://journals.openedition.org/trans/180>
- NEWEN, Albert ; Leon DE BRUIN & Shaun GALLAGHER [éds.] (2020) : *The Oxford Handbook of 4E Cognition*. Oxford, Oxford University Press.
- OUELLET, Pierre (2000) : *Poétique du regard : Littérature, perception, identité*. Sillery, Québec, Septentrion.
- PERRIER, Anne (2008) : *La voie nomade & autres poèmes: Œuvres complètes, 1952-2007*. Montmorillon, L'Escampette éditions.
- THERRIEN, Denyse (s.d.) : « Amina Saïd : de la fulgurance à la simplicité ». *Chaire de recherche en esthétique et poétique*. URL : <http://www.esthetiqueetpoetique.uqam.ca/membres/denyseaminasaid.htm>
- SAÏD, Amina, (1985) : *Métamorphose de l'île et de la vague*. Préface d'Abdellatif Laâbi. Paris,

Arcantères.

- SAÏD, Amina (1998) : *Gisements de lumière*. Paris, Éditions de la Différence.
- SAÏD, Amina (2001) : *De décembre à la mer*. Paris, Éditions de la Différence.
- SAÏD, Amina (2002) : *La Douleur des seuils*. Paris, Éditions de la Différence.
- SAÏD, Amina (2006) : *Au présent du monde*. Paris, Éditions de la Différence.
- SAÏD, Amina (2009) : *L’Absence, l’Inachevé*. Paris, Éditions de la Différence.
- SAÏD, Amina (2014) : *Le Corps noir du soleil*. Auxerre, Rhubarbe.
- SEIBERT, Christoph; Jutta TOELLE & Melanie WALD-FUHRMANN (2021) : « The Classical Concert as an Object of Empirical Aesthetics », in Martin Tröndle (éd.), *Classical Concert Studies: A Companion to Contemporary Research and Performance*, Londres, Routledge, 351-360.
- SHAPIRO, Lawrence [éd.] (2017) : *Routledge Handbook of Embodied Cognition*. New York, Routledge.
- STOCKWELL, Peter (2020 [2002]) : *Cognitive poetics: An Introduction*. New York, Routledge.
- TSUR, Reuven (2012) : *Poetic Rhythm: Structure and Performance - An Empirical Study in Cognitive Poetics*. Eastbourne, Sussex Academic Press.
- VARELA, Francisco J.; Evan THOMPSON & Eleanor ROSCH (1991) : *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. Cambridge, MA, MIT Press.
- ZEKI, Semir (2000) : *Inner Vision: An exploration of Art and the Brain*. Oxford, Oxford University Press.
- ZEKI, Semir (2009) : *Splendors and Miseries of the Brain. Love, Creativity and the Quest for Human Happiness*. Hoboken, New Jersey, Wiley-Blackwell.

## Le vertige burlesque de Véronique Bangoura : la parenté dans *Saharienne indigo* de Tierno Monénembo

**Bernard DE MEYER**

*University of KwaZulu-Natal*

demeyerb@ukzn.ac.za

<https://orcid.org/0000-0002-6783-5534>

### Resumen

En su última novela titulada *Saharienne indigo* (2022), Tierno Monénembo vuelve a su país natal, Guinea, y a su historia. El encuentro fortuito de una francesa y una guineana, Véronique Bangoura, en París, es el punto de partida de una doble narración: por un lado, de los encuentros sucesivos de las dos mujeres; por otro, del cuento de su vida que la africana relata a la europea, a solicitud de la francesa. Arrastrada por el torbellino de sus recuerdos, la guineana, buscando su propia identidad, reconstituye un parentesco imaginario, que pasa primero por el nombre. Como escritor, Monénembo, usando el modo burlesco, sitúa esta investigación en una intertextualidad que comienza con las iniciales de Véronique Bangoura. Este artículo va a mostrar cómo Monénembo, al dar voz a las víctimas de la dictadura guineana, aboga por una «memoria viva», que sería también una memoria literaria.

**Palabras clave:** Monénembo, memoria, identidad, intertextualidad, relación de broma.

### Résumé

Dans son dernier roman intitulé *Saharienne indigo* (2022), Tierno Monénembo effectue un retour à son pays natal, la Guinée et l'histoire de celle-ci. La rencontre fortuite d'une Française et d'une Guinéenne, Véronique Bangoura, à Paris est le point de départ d'une narration double, d'une part celle des rendez-vous successifs des deux femmes, d'autre part le récit de vie que l'Africaine raconte à l'Européenne, sur la demande de celle-ci. Entraînée dans le tourbillon de ses souvenirs, la Guinéenne, dans une quête identitaire, se reconstitue une parenté imaginaire, qui passe en premier lieu par l'appellation. En sa qualité d'écrivain, Monénembo situe cette recherche, utilisant un mode burlesque, dans une intertextualité à partir des initiales de Véronique Bangoura. Cet article indiquera comment Monénembo, en accordant la parole aux victimes de la dictature guinéenne, plaide pour une « mémoire vive », qui serait parallèlement une mémoire littéraire.

**Mots-clés :** Monénembo, mémoire, identité, intertextualité, parenté à plaisanterie.

---

\* Artículo recibido el 31/07/2022, aceptado el 9/12/2022.

**Abstract**

In his latest novel entitled *Saharienne indigo* (2022), Tierno Monénembo returns to his native country, Guinea, and to its history. The fortuitous meeting of a French woman and a Guinean woman, Véronique Bangoura, in Paris is the starting point of a double narration; on the one hand, the novel follows the narrative of the successive meetings of the two women and, on the other hand, it tells the story of life that the African woman tells the European woman, at the latter's request. Dragged into the whirlwind of her memories, Véronique Bangoura, in a quest for identity, reconstitutes an imaginary kinship, which first passes through a process of naming. As a writer, Monénembo, using a burlesque mode, situates this quest in an intertextuality based on the initials of Véronique Bangoura. This article will show how Monénembo, by giving voice to the victims of the Guinean dictatorship, advocates for a “living memory”, which would also be a literary memory.

**Keywords:** Monénembo, remembrance, identity, intertextuality, joking kinship.

**1. Introduction**

Après une carrière de plus de quarante-cinq ans, Tierno Monénembo semble être revenu à la case départ. Ayant dû fuir en 1969, à peine sorti de l'adolescence, à cause du régime sanguinaire de Sékou Touré, il s'est rétabli de façon plus ou moins définitive en Guinée depuis 2012. Son œuvre a suivi ce parcours singulier : les deux premiers romans, *Les crapauds-brousse* (1979) et *Les écailles du ciel* (1986), plongeait le lecteur dans son pays natal durant cette période sombre qu'il a vécue de l'histoire de la nation ouest-africaine. Les sujets se sont ensuite diversifiés et ses personnages ont arpenté le monde : l'Algérie, le Brésil, Cuba, ou encore la France. L'auteur n'ignore toutefois pas ses racines : dans la plupart des romans, un personnage d'origine guinéenne est à la recherche d'une consanguinité. Quelques retours au pays ponctuent ce parcours littéraire, mais alors vers l'histoire plus ancienne, la période précoloniale, ou encore le début ou la fin de cette colonisation – dans *Cinéma* (1997), *Peuls* (2004) et *Le roi de Kahel* (2008), ce dernier ayant été récompensé par le prix Renaudot. Sujet longuement ignoré – et dix ans après son retour en Guinée –, voilà que Monénembo revient à la charge dans son treizième roman intitulé *Saharienne indigo* et paru au Seuil en 2022, mais en changeant l'angle par rapport à ses deux premiers récits : des personnages reconstruisent de façon dialogique une vie à partir du présent, ils remplissent des cases laissées vides pendant trop longtemps, tâchant de nouer les fils à partir de quelques indices.

L'analyse se fera dès lors en deux temps. D'une part, cette plongée dans l'histoire mobilise les notions de mémoire et de narration, que nous utilisons dans les acceptions de Paul Ricœur. Pour l'auteur guinéen, des parcours individuels, fictifs, permettent d'aller à l'encontre de l'Histoire, sans figer celle-ci dans un carcan incontesté et incontestable. D'autre part, ce retour narratif utilise des procédés littéraires et des clin d'œil à la littérature. Dans les deux cas, la notion de parenté nous semble être

centrale pour Monénembo. En même temps, malgré la sensibilité du sujet, le ton de l'œuvre s'apparente au registre burlesque, pour faire valoir la fragilité de l'existence.

## **2. Quand B se souvient : la parenté fictionnelle**

Le récit principal débute vers 2010, quand une sexagénaire, Mathilde Corre, interpelle Véronique Bangoura, la quarantaine, devant une boulangerie du cinquième arrondissement à Paris, car celle-ci utilise au téléphone une des « langues de là-bas » (Monénembo, 2022 : 34) que la vieille dame française dit avoir reconnue. C'est le début d'une familiarité qui va se former lentement, mais également d'une spirale qui va les conduire dans les recoins les plus profonds de leur mémoire. La Guinéenne – le récit est narré depuis son point de vue – est d'abord méfiante, trouvant que la dame âgée qui se trouve être sa voisine – « à trois numéros de chez vous » (Monénembo, 2022 : 28) – est une emmerdeuse, « la Quinteuse » (Monénembo, 2022 : 31), comme le prétend Prospero, le marchand de gaufres du quartier. Le récit alterne les chapitres qui suivent d'une part les rencontres régulières entre les deux femmes et, de l'autre, le « livre » que Véronique rédige en l'adressant à celle qu'elle nomme « madame Corre », à la demande de celle-ci – c'est d'ailleurs le point de départ du récit, comme l'indique la première phrase de l'incipit : « Vous me forcez la main, madame Corre. Vous me voyez, moi, Véronique Bangoura, écrire un livre, exposer ma vie sur la place publique à la manière des bagnards et des starlettes ? » (Monénembo, 2022 : 11) – ; le dénouement est le moment où les deux trames se rejoignent, dans un coup de théâtre. Les deux personnages sont au départ réticents, donnant de fausses informations, y compris sur leurs principaux attributs, comme le patronyme et l'occupation, mais deviendront inséparables dans leur douleur partagée.

Alors que tout semblait distinguer la bourgeoise revêche, ancienne soixante-huitarde, de sa compagne débrouillarde et désinvolte, elles vont se lier d'une amitié forte, à telle point que Véronique va finir par associer madame Corre à sa mère qu'elle n'a jamais connue, et ceci pour une raison générationnelle, les deux femmes « [ayant vibré] de la même émotion au-delà des langues et des cultes » (Monénembo, 2022 : 327). Aussi, même si à la fin du roman la quête est achevée, se terminant sur un non-lieu, qu'il ne reste plus rien à ajouter aux histoires entrelacées des deux femmes, et qu'elles pourraient donc en toute logique s'arrêter de se voir, Véronique invite-t-elle Mathilde Corre à prendre, pour continuer avec les habitudes qu'elles ont établies progressivement, un « sancerre au Vésuve » (Monénembo, 2022 : 331). Cette familiarité entre les deux femmes, qui en même temps n'hésitent pas à se critiquer mutuellement, est une nouvelle manifestation d'un artifice d'écriture mis progressivement au point par Monénembo, celle de la parenté à plaisanteries. Ainsi, les deux personnes peuvent se réprimander, s'envoyer des insultes, mais cela est permis vu leur cousinage



symbolique, dont l'origine se trouve dans des parcours similaires et une reterritorialisation en Guinée<sup>1</sup>.

Ce « récit de parenté » se situe dans la lignée du « récit de filiation », apparu dans les années 1980 et théorisé par Dominique Viart à la fin du XX<sup>e</sup> siècle. Viart (2019 : 11) affirme que les narrateurs, « loin de raconter des biographies linéaires, [entreprennent] de les restituer à l'aide d'une enquête mémorielle dont ils livr[ent] le récit et les éléments dispersés ». Dans celui-ci, « la mémoire convoquée est [...] bien souvent une mémoire matérielle » (Viart, 2019 : 14) – une photo, une lettre, etc. – dans « une éthique de la restitution » (Viart, 2019 : 16) qui, au-delà de l'individuel, retrouve le collectif, l'Histoire. Toutefois, Monénembo se distingue de ce courant par son insistance sur la fiction ; dans *Saharienne indigo*, par une subtile mise en abyme, le personnage rédige un livre dont l'objectif est de retrouver, non une ascendance ou une parentèle, mais un cousinage qui dépasse les liens de sang et peut être parfaitement imaginaire.

Il faut toutefois noter que l'Histoire, celle de la Guinée en particulier, n'est guère attestée dans le roman ; les quelques dates affichées renvoient aux récits personnels des protagonistes. La mention des horreurs du règne de Sékou Touré se limite à des évocations furtives au Camp Boiro de triste mémoire, nommé – presque par pudeur – Camp B dans le roman, et à une scène d'exécution publique narrée par une madame Corre confuse et pantoise, témoin oculaire de cette atrocité – son mari guinéen est pendu et son fils métis, alors âgé de 7 ans, lui a été enlevé parce que, Française, elle était forcée de rentrer dans son pays d'origine et de confier son enfant à la Révolution. Au lieu de l'Histoire, c'est la mémoire reconstituée graduellement, car refoulée, des deux personnages qui est mise en valeur. Cette mémoire, nous le rappelle Paul Ricœur, passe forcément par la narration. La « cohérence narrative », selon le penseur français, « s'enracine dans [l'explication] et s'articule sur [la compréhension] » (Ricœur, 2000 : 313). Cette cohérence, pour le lecteur, est validée par « la compréhension intellectuelle de l'intrigue » (Ricœur, 2000 : 313). L'entreprise historique, nous rappelle Ricœur, se déroule en trois phases : le recours aux archives, le travail explicatif et de compréhension et, enfin, la mise en narration. Celle-ci est « compos[ée] de deux types d'intelligibilité, l'intelligibilité narrative et l'intelligibilité explicative » (Ricœur, 2000 : 312). Dans une œuvre de fiction, c'est la première qui domine et la vraisemblance du récit est cautionnée par l'identification à un personnage. Malgré les multiples rebondissements, le fait d'être narré ou transmis par une seule personne qui restitue sa cohérence à des éléments épars leur octroie une authenticité. Dans *Saharienne indigo*, le personnage de Véronique Bangoura fournit cette cohésion narrative qui à son tour valide la représentation de l'histoire.

---

<sup>1</sup> Voir l'article de Bernard Mouralis (2005 : 44), qui souligne l'originalité de ce « narrateur-parent-à-plaisanteries ». Ainsi, dans *Peuls* (2004), le récit est narré par un Sérère, qui a le droit de se moquer des Peuls, sans crainte de rétribution de la part de ceux-ci, car les deux ethnies sont liées par des liens de parenté symboliques, autorisant ces prises de paroles.

L'objectif de Monénembo n'est ainsi pas de dévoiler l'existence du Camp B et de décrire ce lieu de détention et de torture dans tous ses détails ; celle-ci est attestée, même si cela ne cause aucun tort de le rappeler près de quarante ans après sa fermeture définitive. Son but, par contre, est de montrer comment l'horreur a marqué des individus qui, au départ, ne semblaient posséder aucun signe distinctif. Or, le vécu doit être assimilé pour pouvoir aborder la vie ; ou, comme l'indique l'exergue du roman, une citation de Toni Morrison, « l'avenir reposait sur la possibilité de tenir le passé en respect » (Monénembo, 2022 : 9). En retournant vers l'Histoire de son pays, qui est aussi la sienne, l'écrivain critique toute dictature, passée et présente. Aussi renvoie-t-il régulièrement aux autres régimes totalitaires marqués par une répression sanglante et en particulier les lieux des exactions, comme dans cet exemple : « Auschwitz, l'“hôtel” S21 de Phnom Penh, le Stade de Santiago, l'ESMA de Buenos Aires, le Camp B, ici, à Conakry » (Monénembo, 2022 : 259). Cela représente, en extrapolant, la condition humaine : « Vous voyez bien que les natifs du Camp B n'ont pas le monopole de la douleur. Le monde entier n'est pas un théâtre, comme disait l'autre, c'est un immense Camp B où chacun torture d'un côté et gémit de l'autre » (Monénembo, 2022 : 317). Cette géôle est ainsi intégrée dans ce qu'on pourrait nommer le patrimoine mondial de l'horreur ; or, ce roman traite d'un récit personnel, avec le pénitencier en toile de fond. Comme l'affirme Monénembo à la sortie de ce roman : « Il ne faut pas rendre compte de l'histoire, il faut rendre l'histoire conte. Il faut raconter. Il faut faire de l'histoire une belle légende, même quand c'est pourri » (Chanda, 2022 : en ligne).

Le déclencheur du récit personnel de Véronique Bangoura, le moment à partir duquel la trame va s'élaborer, est la nuit où elle saute le balcon de la villa paternelle, après qu'elle a abattu son père gendarme, qui venait de la violer, avec le pistolet de service de ce dernier. Elle avait 15 ans : « Depuis, une main funeste et implacable [...] s'amuse à me voir vaciller et crouler au gré des fosses et des rafales de vent » (Monénembo, 2022 : 15). Étant recueillie par Raye et sa tante Yâyé Bamby, elle est d'abord forcée de se cacher pour éviter d'être arrêtée ; ensuite seulement, avec l'aide de sa nouvelle amie Raye, elle se refait une vie, avec un maquis de Conakry appelé l'Oxygène comme plaque tournante, tout en apprenant progressivement des choses sur son vécu, en particulier après sa rencontre avec l'homme à la saharienne indigo qui l'a traquée pendant des années. Aussi déclare-t-elle qu'« il était venu [...] le temps de voir les choses en face, de reconstituer les faits comme cela se passe dans les romans policiers » (Monénembo, 2022 : 140) ; grâce d'abord à l'homme à la saharienne indigo, et ensuite à Philippe, comte de Monbazin – qui deviendra son mari – et l'association intitulée « Mémoire vive » que celui-ci dirige, elle découvrira des bribes de son passé et retrouvera certains membres de sa famille : des aïeux, une fratrie.

Au-delà des accidents de la vie, ce qui compte, en définitive, est l'unicité de son parcours : elle constate qu'elle est une des seules personnes ayant vu le jour dans les géôles de Conakry (sa mère était enceinte au moment de son incarcération), et le cliché

la représentant dans la cellule « accrochée aux seins de [sa] mère, le jour de [son] premier anniversaire », qu'elle reçoit de l'homme à la saharienne indigo, serait « la seule photo du camp » (Monénembo, 2022 : 190). C'est à partir de ces instantanés que se reconstruit une vie, un « devenir du monde » (Ricœur, 2000 : 568), mais qui est pure fiction. Véronique conclut : « la photo, c'est hier. Le scénario, c'est demain. Le film, le vrai, c'est aujourd'hui, le jour qui contient tous les autres jours » (Monénembo, 2022 : 204). La démarche de remémoration n'est pas passive selon Ricœur (2000 : 568), « c'est une attitude de vie ; c'est la conscience même en tant qu'agissante », qui caractérise une certaine littérature de la nostalgie depuis Baudelaire. L'expression « comme au cinéma » revient neuf fois dans le roman – et on y voit aussi un clin d'œil au roman *Cinéma* de Monénembo, dans lequel les personnages imitent les héros aperçus sur l'écran blanc de l'unique salle de cinéma de la ville de Mamou dans le Fouta-Djalou – pour indiquer que les histoires individuelles, qui se reconstruisent péniblement dans une confrontation non seulement à des images mais aussi au dialogisme, octroient une cohérence, donc une compréhension.

De ce fait, l'avertissement placé en tête du premier roman, *Les crapauds-brousse*, vaut pour toute l'œuvre : « Les lieux et les personnages de ce roman ne devraient exister que dans ma seule imagination » (Monénembo, 1979 : 7). L'histoire se dévoile insensiblement à travers les personnages qui, eux, ne se prennent pas toujours au sérieux ou, du moins, relativisent pleinement leur parcours personnel. En conséquence, et certainement à partir d'*Un attiéké pour Elgass* publié en 1993, le tragique s'exprime par le comique ou le burlesque. « Que notre vie », conclut Véronique Bangoura, « soit une injure, un cinglant pied de nez adressé aux salauds ! » (Monénembo, 2022 : 324).

Cette réplique résume parfaitement l'écart qui semble y avoir entre le sujet, morbide au départ, et le ton de l'œuvre, qui, comme extension du cousinage de plaisanterie – pour Mouralis (2005 : 44), avec cette forme de narration, « on est dans le registre de l'hyperbole » –, prend une dimension ostensiblement burlesque. Rappelons la définition de cette notion telle que proposée par Jean Rouhou (1987 : 349-350) : « est burlesque une œuvre qui vise, sans avoir le plus souvent d'intention satirique, le plaisir facétieux de la discordance entre le thème et le style, l'énoncé et renonciation et à l'intérieur même de renonciation, par la transgression des normes auxquelles elle se réfère et l'humour de l'écrivain lui-même ». Gérard Genette (1982 : 193), dans *Palimpsestes. La littérature au second degré*, privilégie la notion de « travestissement burlesque » qu'il situe dans un cadre intertextuel pour décrire la transcription « en style vulgaire [d']un texte noble ». C'est cette acception que Florence Gacoïn-Marks (2012 : 278) utilise dans son analyse du deuxième roman de Tierno Monénembo, *Les écailles du ciel* (1986), notant que « l'écrivain se livre bien à une transformation comique de romans africains antérieurs et non à une simple satire ». Or, l'esthétique burlesque dépasse la simple réécriture ; caractéristique de l'œuvre d'un Soni Labou Tansi par exemple, elle est déjà apparente dans le premier roman de Monénembo (Diallo, 2012 :

93), celui-ci proposant une écriture « discordantielle » (Diallo, 2012 : 99). Rien n'est pris, en apparence, au sérieux, mais tous ces « riens » qui s'accumulent dans une joyeuse confusion, produisent une « vie », une identité : « je passe ma vie sur Terre », résume Véronique, « à me refaire une humanité » (Monénembo, 2022 : 209-210), composée d'une suite d'accidents. C'est cette existence singulière qui est mise en exergue : « Vivons, faisons vivre, ce sera notre manière de nous venger ! » (Monénembo, 2022 : 324). Nous empruntons au dramaturge Jean Tardieu (1960 : 41) l'expression « vertige burlesque » qu'il utilise pour décrire sa pièce *L'ABC de notre vie*, pour l'étendre au domaine du roman : les artifices scéniques sont remplacés par des mots, des noms, des situations cocasses, grâce auxquels les personnages du roman, pris dans un tourbillon, se distinguent.

Cette construction du soi s'établit dans le rapport à l'autre, qui, dans *Saharienne indigo*, commence avec des approximations, des *a priori*, des inexactitudes. Ainsi, Véronique Bangoura prétend être une « auxiliaire de vie », s'occupant d'un vieux parapluie en chaise roulante ; pour sa part, Mathilde Corre fait savoir qu'elle est d'abord la cuisinière, ensuite le mari de Stéphane Farjavel, alors que celui-ci est en réalité son demi-neveu. Ce flou identitaire se dessine dans la série de noms par lesquels les personnages se font connaître. La Française se pose la question : « Suis-je vraiment Mme Mauricette Corre, Mathilde Farjanel ? Peut-être bien Amélie Beugras ou Joëlle Pernet ! On ne sait jamais qui on est vraiment » (Monénembo, 2022 : 95). Quant à la Guinéenne, elle montre le pouvoir maléfique du patronyme :

Je ne m'appelle pas Néné Fatou Oularé, madame Corre. Je m'appelle Véronique Bangoura. Le jour où j'ai appris cela, j'ai compris exactement ce que c'est qu'un nom : c'est l'ombre de la proie, le bruit de la pièce de monnaie, l'inestimable valeur de l'emballage. Qui veut-on leurrer ainsi : le douanier ou la marchandise ? Les noms sont faits pour tromper et j'ai bien failli m'y laisser prendre (Monénembo, 2022 : 192).

La succession d'indices ne met guère fin à l'indétermination nominale, mais fait ressortir un réseau de parenté ; c'est celui-ci qui permet de s'émanciper, de vivre. Ainsi, pour la protagoniste, « Raye est la sœur que je n'ai pas eue, la sœur que je me suis faite toute seule. Ousmane est mon beau-frère, mon beau-frère que je n'ai pas eue » (Monénembo, 2022 : 210). Cette quête de familiers n'inclut pas seulement les intimes, mais aussi des communautés d'appartenance ; ainsi, le maquis que fréquente Véronique et ses amies est un microcosme de cet engrenage familial et familial : « L'Oxygène fait penser à une lointaine tribu, avec ses tics de langage et ses codes, madame Corre. On ne dit pas "ami" ou "frère" ou "sœur", on dit "même-mère" » (Monénembo, 2022 : 84). Cette boutade illustre la complicité parmi les membres d'un même clan. Le maillage de familiers peut inclure des animaux ; la petite Véronique, avant le meurtre de son père, lorsqu'elle s'appelait encore Néné Fatou Oularé (Atou pour ses amies), dont les parents étaient toujours absents (le père au bureau, la mère chez ses amants),

entretenait une relation particulièrement étroite avec son chien : « Dick [le chien] et Nantou [la bonne] résumaient la seule humanité à laquelle j'aie vraiment appartenu » (Monénembo, 2022 : 121).

On touche ici au cœur de l'art romanesque de Monénembo, qu'il a perfectionné pendant quatre décennies ; aussi est-il un des écrivains contemporains parmi les plus originaux. Chaque roman crée un univers de personnages à la recherche d'une identité qui ne se fixe qu'à l'aide d'une ascendance et d'un cousinage ; certains réussissent dans leur quête, d'autres échouent. Dans le cas de *Saharienne indigo*, les deux femmes qui se sont rencontrées par hasard dans une rue parisienne, semblent, après un cheminement semé d'embûches, avoir trouvé un certain équilibre : elles font fi de leur passé pour s'établir dans un présent. Or, c'est cette quête qui est l'objet même du roman, de la fiction, comme le confirme Véronique : « Vous avez raison, madame Corre, c'est fait pour ça, une vie, pour être racontée. La mienne, la vôtre, celles de Bouddha et de Jésus, de Pignouf et de Tartempion. La vie n'aurait aucun sens, sinon » (Monénembo, 2022 : 92-93). En résumé, le fait de raconter sa vie crée cette « intelligibilité narrative » chère à Ricœur ; il faut maintenant élucider les procédés utilisés par l'écrivain.

### 3. Quand B dévie : la parenté littéraire

Par son insistance sur les dénominations, cette « manie du grimage » (Monénembo, 2022 : 177), Tierno Monénembo invite le lecteur à explorer ce qui se cache derrière les noms, derrière les lettres ; on passe ainsi au niveau de l'écriture, de la littérature. Comme point de départ, prenons l'« insoluble énigme de la lettre B » (Monénembo, 2022 : 122), qui semble coller à la peau de la tante Yâyé Bamby, brave buveuse de bière : « B. Cette lettre revenait souvent dans ses délires. Que pouvait bien désigner "B." ? Un homme ? Un pays ? // B. comme Binlo, comme Balla, comme Boiro, comme Bernard, comme Barry, comme Bangoura ? B. comme Belgique, comme Burundi, comme Brunei, comme Botswana ? » (Monénembo, 2022 : 53)<sup>2</sup>. Dans cette histoire irrésolue, la lettre B peut renvoyer évidemment au camp Boiro, soulignant le parallélisme entre la vie de la tante, jamais divulguée, et celle de Véronique, une génération plus tard (Monénembo, 2022 : 139). Mais il y a plus. Face au B mystérieux, le V prolifère dans le roman. Ainsi, les deux femmes, Mathilde et Véronique, fixent fréquemment leurs rendez-vous dans un café parisien qui se nomme le Vésuve (c'est le dernier mot du roman). L'homme qui tire un coup de feu sur Philippe, le mari de Véronique, s'appelle Pavlov (la formule, reprise plusieurs fois, « fais pas le con, Pavlov ! Pavlov, fais pas le con » (Monénembo, 2022 : 65) est transmise par un oiseau qui chante, dans la première partie du roman, alors que le sens n'est pas encore clair pour le lecteur). Lisons l'extrait suivant, particulièrement révélateur :

Nous nous trouvions au Vésuve, ce soir-là, et j'ai vu sur votre visage que vous étiez à bout, que vous vous étiez suffisamment

<sup>2</sup> Dans ce contexte, il n'est guère étonnant que le roman ait obtenu le prix BaoBab du roman 2022.

menti comme ça ; que, soudain, vous aviez besoin de vous voir sous votre véritable jour, d'entendre résonner votre véritable nom, de présenter au miroir votre véritable visage. Un besoin vital [...]. Vous ne vouliez qu'une chose : vous échapper de vous, de cette épave-là, devenir une autre personne (Monénembo, 2022 : 177-178).

Cette affirmation, dans laquelle la lettre V foisonne, précède les confidences de madame Corre, et en particulier sa rencontre avec Bôry Diallo qui deviendra son mari et la conduira en Guinée. Le V rattaché au B – « entre la victime et le bourreau » (Monénembo, 2022 : 312) dira à un certain moment la protagoniste, confirmant du coup que, comme cité plus haut, « chacun torture d'un côté et gémit de l'autre » – forme le nom de l'héroïne, Véronique Bangoura, appellation qui devait se trouver dans le titre du roman. Une entrevue avec Tirthankar Chanda (2022 : en ligne) dévoile en effet les intentions de l'auteur, quand il indique que le titre *Saharienne indigo* lui avait été imposé par la maison d'édition :

Moi, j'avais proposé *Vie et mort de Véronique Bangoura*, ou à la limite *Véronique Bangoura* tout seul, comme *Thérèse Desqueyroux*, *Anna Karénine* ou *Madame Bovary*. Je me suis beaucoup, non pas inspiré, mais je me suis référé à Madame Bovary en tant que corps, en tant que pensée, en tant que désir, en tant que frustration.

Dans cette énumération, c'est bien le roman de Gustave Flaubert qui est mis en valeur, même si le titre de celui-ci ne correspond pas au modèle proposé, n'étant pas composé d'un prénom suivi du patronyme, mais d'une civilité. Véronique Bangoura se tisse ainsi à partir du nom de ce personnage de Flaubert qui combine le B et le V. Comme dans le roman de l'ermite de Croisset, une vie ordinaire est narrée, une fiction qui signifie grâce à la cohérence du style.

Mais il y a plus : ne pourrait-on pas apercevoir Boris Vian, dont on connaît le goût pour les cryptonymes, à travers les arcanes du V et du B, de Véronique Bangoura ? Une première piste, bien maigre, est cet énoncé du roman : « j'aurais craché [...] sur votre crâne tondu » (Monénembo, 2022 : 309), qui renvoie à *J'irai cracher sur vos tombes* (1946). Le conditionnel indique cependant qu'il ne s'agit pas de la bonne référence : le roman de Tierno Monénembo n'est certainement pas l'histoire d'une vengeance, comme c'est le cas dans cette œuvre de Vian. On songe, évitant la citation directe et de façon plus générale, à l'avant-propos de *L'écume des jours*, dans lequel l'auteur français annonce que « *les quelques pages de démonstration qui suivent tirent toute leur force du fait que l'histoire est entièrement vraie, puisque je l'ai imaginée d'un bout à l'autre* »<sup>3</sup> (Vian, 1947 : 7) ; y résonne l'avertissement du roman *Les crapauds-brousse* mentionné plus haut ; c'est le credo poétique de Monénembo, qui opère une distorsion

<sup>3</sup> Henri Lopes (1982 : 7) a utilisé cette citation en exergue de son roman *Le pleurer-rire*.



de la réalité, puisqu'on suit le regard des personnages. Ainsi, l'aversion de madame Corre envers les balafons, d'abord présentée comme énigme, est liée à un souvenir bien particulier, celui de l'exécution de son mari.

Ces quelques indications ne suffisent certainement pas pour y lire une affiliation, une paternité, une intertextualité. Or, Boris Vian est mentionné dans le roman, pas une fois, mais quatre fois. Les trois premières occurrences sont dues à Philippe de Monbazin, le mari de Véronique, qui, par son esprit ouvert sur le monde et sur la littérature, serait un *alter ego* de Monénembo (2022 : 204) : « j'ai été conditionné comme tout le monde avant que Vian, Lautréamont, les surréalistes, les sales garnements du Grand Jeu, Sartre et les autres ne m'apprennent à me prendre en charge », affirme-t-il. Philippe inclut Vian dans une autre liste : « J'adore Gainsbourg, Giani Esposito et Boris Vian pour leur côté fouteurs de merde. Ces trois-là sont les seuls types marrants du siècle » (Monénembo, 2022 : 292). La troisième citation rappelle la vie nocturne parisienne dans les années 1950 : « il [me] parla de Saint-Germain-des-Prés, du Whisky à Gogo quand il s'appelait encore le Rock'n Roll Circus et qu'y venaient Boris Vian, Sidney Bechet, Juliette Gréco et les autres » (Monénembo, 2022 : 298). Madame Corre est incluse dans cette génération par Véronique : « comme tout le monde, vous vantiez les mérites de Kerouac, de Jack London ou de Boris Vian, ce qui ne vous empêchait pas de vous isoler dans la grange pour savourer Stendhal, Chateaubriand et Proust » (Monénembo, 2022 : 327).

Le nom de Boris Vian renvoie ainsi à une période dans l'histoire culturelle de la France et aux individus qui l'ont marquée : les écrivains bien sûr, mais aussi les musiciens, les paroliers, les penseurs, les acteurs ; Vian incarnait tout cela à la fois, et même plus. Étudiant en France à partir de 1973, Tierno Monénembo a été fortement imprégné par cet univers de contestation (la pensée révolutionnaire d'Herbert Marcuse le séduit à l'époque), de remise en question des conventions et du canon. Mais alors pourquoi, dans *Saharienne indigo*, Boris Vian ? Et quelle œuvre en particulier de ce dernier ? Serait-ce simplement une posture d'écriture, Vian ayant rédigé *Et on tuera tous les affreux* sous le pseudonyme de Vernon Sullivan « pour emmerder Max Corre » (Sullivan, 1948 : 4<sup>e</sup> de couv.), qui était le directeur de *France-Dimanche* ; juste retour du graffiti qu'imagine Véronique sur un mur crasseux derrière le corps sans vie de Mathilde : « CIGÎT UNE CERTAINE MADAME CORRE, LA PLUS EMMERDEUSE DE SON ÉPOQUE » (*Saharienne indigo* : 111) ?<sup>4</sup> La première mention de Vian est suivie par cette profession de foi de Véronique Bangoura : « Je suis une petite herbe sauvage » (Monénembo, 2022 : 205) et suggère donc que le roman de Tierno Monénembo serait un clin d'œil à *L'herbe rouge* (1962 [1950]), roman dont on a souligné le registre burlesque. L'intertextualité est donc à la fois générique et thématique. Et en effet, on voit immédiatement un parallélisme au niveau de la trame narrative : un personnage se reconstitue une mémoire

<sup>4</sup> Mathilde Corre et Max Corre remplissent tous les deux la fonction d'éditeur, en incitant Véronique Bangoura ou Boris Vian à l'écriture et à la publication.



pour s'en débarrasser. Chez l'auteur français, ce tracé mémoriel est déstabilisant et donne l'impression d'un vertige : « Wolf [le personnage de Vian] tremblait dans l'air blême et se souvenait. Sa vie s'éclairait devant lui aux pulsations ondoyantes de sa mémoire » (Vian, 1962 [1950] : 67). De même, les personnages de l'auteur du *Roi de Kahel* sont entraînés malgré eux dans un tourbillon intime et, comme suggéré par l'épigraphie issue de *Beloved* de Toni Morrison, mentionnée plus haut, l'avenir se construit à partir de la remembrance.

Or, alors que chez Vian (1962 [1950] : 9), c'est une machine, composée de « triangles inhumains » qui permet de reconstruire ce passé, pour Monénembo, cela ne peut se passer que dans des rapports humains, une « mémoire partagée » (Ricœur, 2000 : 160). Wolf est bien seul dans sa quête, tandis que Véronique Bangoura agence une vie grâce à ses échanges avec sa voisine, madame Corre. En conséquence, chez l'écrivain guinéen, il se crée une communauté de partage. De plus, l'objectif de Wolf est de « détrui[re] tous ses souvenirs » (Vian, 1962 [1950] : 178) ; les personnages de *Saharienne indigo*, dans l'impossibilité de dédaigner leur passé, s'en accommodent. Par ailleurs, il faut noter que, dans les deux romans – et l'on termine la réflexion là-dessus –, les femmes sont beaucoup plus résilientes que les hommes. Ceux-ci n'arrivent pas à accepter le poids du passé et finissent par se suicider ou par s'isoler : c'est le cas des personnages de Vian, du grand-père et de l'oncle de Véronique Bangoura, du fils de madame Corre.

Dans ce contexte, il est pertinent de revenir ici à la première œuvre de Monénembo, *Les crapauds-brousse*, dont le dénouement offre des similarités remarquables avec celui de *L'herbe rouge*. Dans l'explicit des deux romans, les personnages féminins, Lil et Folavril chez Vian, Râhi chez Monénembo, quittent, au petit matin, pour toujours un endroit gorgé de souvenirs, une maison à demi détruite chez l'un et un pays en ruine – représenté par un bar, le *Paradis*, incendié (Monénembo, 1979 : 159) – chez l'autre, et se lancent dans une nouvelle vie, encore inconnue. La femme montre la voie : « Comment », s'exclame Lil, « a-t-on pu vivre si longtemps avec des hommes » (Vian, 1962 [1950] : 194) et un rayon de soleil illumine de façon singulière le visage de Râhi (Monénembo, 1979 : 185) ; ce sera elle, et non le protagoniste masculin, Diouldé, « disparaissant » en plein milieu du récit, qui est le symbole d'espoir. Le dernier roman du lauréat 2008 du prix Goncourt renoue les fils avec *L'herbe rouge* et *Les crapauds-brousse* : étant « guéri[es] à jamais des démons du passé » (Monénembo, 2022 : 330), Véronique Bangoura et Mathilde Corre illustrent ce parcours exceptionnel qui conduit d'un traumatisme débilisant à un affranchissement libérateur. Et Monénembo de conclure :

Depuis mes débuts, la femme a été une voix essentielle dans mes romans. Cette fois-ci, j'ai choisi de faire entendre de nouveau une voix féminine forte, celle de Véronique Bangoura, une Guinéenne. Le mot « Guinée » veut dire femme en langue soussou. Notre pays est une femme (Chanda, 2022 : en ligne).

Quarante ans après la fin du régime de Sékou Touré, Tierno Monénembo revisite ce chapitre funèbre de l'histoire de son pays natal par l'entremise du travail de post-mémoire de Véronique Bangoura, elle-même confrontée, elle le découvrira progressivement, à une autre victime des excès du despote guinéen, une femme qui se fait appeler Mathilde Corre. Cette démarche créatrice a une fonction réparatrice, et permet à la protagoniste de s'accepter, de trouver un équilibre. Elle reflète le travail fourni par l'association créée par Philippe : « Mémoires vives, qui se donnait pour but de localiser et de dénoncer les camps de concentration, d'en retrouver les victimes, de les aider à reprendre goût à la vie » (Monénembo, 2022 : 216). La mémoire n'est ainsi pas une reconstruction de l'histoire, ni même une réappropriation, mais une façon d'accepter un présent et un avenir dans une temporalité qui n'est plus chronologique, mais dialectique, grâce au pouvoir du texte littéraire. Celui-ci met en valeur l'individualité, et comme le souligne Paul Ricœur (2000 : 105), « si le traumatisme renvoie au passé, la valeur exemplaire oriente vers le futur ».

De plus, grâce à « un sens inné de la liberté dans une société aux mains des despotes et des marabouts » (Monénembo, 2022 : 122), expression utilisée par Véronique pour décrire Yâyé Bamby et qui se prête également à l'héroïne, c'est la « débrouillardise » (Mbembe, 2000 : 175) de ces individus qui leur permet de survivre en post-colonie : il faut composer avec les moyens du bord. Dans *De la postcolonie*, Achille Mbembe illustre en effet comment, face « au dispositif de la domination » dans les sociétés post-coloniales africaines qu'il qualifie de « *gouvernement privé indirect* » (Mbembe, 2000 : 118), le simple citoyen trouve des moyens pour s'en sortir.

#### 4. Conclusion

En conclusion, la mémoire individuelle de Véronique Bangoura, refoulée pendant des années, est progressivement mise en branle suite à ses rencontres avec l'homme à la saharienne indigo d'abord et Philippe de Monbazin ensuite. Grâce à ce dernier, la vie de cette ressortissante de Conakry dépasse le cadre individuel pour intégrer une mémoire collective, qui a son tour pourra devenir un lieu de mémoire<sup>5</sup> ; l'histoire incorpore cette vie. Or, ce n'est que par la rencontre avec Mathilde Corre que cette mémoire est partagée, dans un échange fondé sur des malentendus, des quiproquos, des approximations. Le ton est celui de la plaisanterie, et les personnages principaux du roman sont caractérisés par leur « insouciance ». Aussi le roman adopte-t-il le registre du burlesque, qui n'empêche toutefois pas de mettre le doigt sur la dimension tragique du trauma ; celle-ci se dévoile grâce à la parenté imaginaire.

La même observation vaut pour l'écriture littéraire de Tierno Monénembo : celle-ci s'installe dans une ascendance – une parenté – et donc dans une intertextualité.

---

<sup>5</sup> « Lieu de mémoire » est pris ici dans le sens originel attribué par Paul Ricœur, qui insiste sur la remémoration ; récemment, celle-ci « vire [...] à la commémoration, avec son obsession d'une histoire finie, révolue » (Ricœur, 2000 : 531).

Force est de reconnaître que *Saharienne indigo*, à l'instar des romans précédents de cet écrivain, est une immersion dans un univers fictionnel. Pour l'écrivain, cette mise en littérature du trauma ne peut se faire que par des clins d'œil à la littérature, dans ce cas à *L'herbe rouge* de Boris Vian. En confrontant ces deux parcours de lecture, le burlesque devient tragique dans le sens où des vies individuelles sont impactées. Inversement, le tragique est occulté par le désir de liberté des personnages : pour atteindre cet objectif, un réseau de parenté est mis en place, jamais stable et néanmoins révélateur de l'authenticité.

### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- CHANDA, Tirthankar (2022) : « Descente aux enfers du Camp Boiro, avec Tierno Monénembo ». *Chemins d'écriture, RFI*. URL : <https://www.rfi.fr/fr/podcasts/chemins-d-écriture/20220227-descente-aux-enfers-du-camp-boiro-avec-tierno-monénembo>
- DIALLO, Elisa (2012) : *Tierno Monénembo. Une écriture migrante*. Paris, Karthala.
- GACOIN-MARKS, Florence (2012) : « Travestissement burlesque et parodie du roman africain dans *Les écailles du ciel* de Tierno Monénembo ». *Vestnik za tuje jezike*, 4, 1-2, 277-284. URL : <https://doi.org/10.4312/vestnik.4.277-284>
- GENETTE, Gérard (1982) : *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Seuil.
- LOPES, Henri (1982) : *Le pleurer-rire*. Paris, Présence Africaine.
- MBEMBE, Achille (2000) : *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*. Paris, Karthala.
- MONÉNEMBO, Tierno (1979) : *Les crapauds-brousse*. Paris, Seuil.
- MONÉNEMBO, Tierno (1986) : *Les écailles du ciel*. Paris, Seuil.
- MONÉNEMBO, Tierno (1997) : *Cinéma*. Paris, Seuil.
- MONÉNEMBO, Tierno (2004) : *Peuls*. Paris, Seuil.
- MONÉNEMBO, Tierno (2008) : *Le roi de Kabel*. Paris, Seuil.
- MONÉNEMBO, Tierno (2022) : *Saharienne indigo*. Paris, Seuil.
- MOURALIS, Bernard (2005) : « Du roman à l'histoire : Tierno Monénembo, *Peuls* ». *Études littéraires africaines*, 19, 43-49. URL : <https://doi.org/10.7202/1041403ar>
- RICCEUR, Paul (2000) : *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris, Seuil.
- ROUHO, Jean (1987) : « Le burlesque et les avatars de l'écriture discordante (1635-1655) », in Isabelle Landy-Houillon et Maurice Ménard (dir.), *Burlesque et formes parodiques dans la littérature et les arts. Actes du colloque de l'Université du Maine (Le Mans) du 4 au 7 décembre 1986*. Seattle/Tübingen, PFSCL, 2 vols (*Biblio* 17, 33-34), 349-365.
- SULLIVAN, Vernon [pseud. de Boris VIAN] (1948) : *Et on tuera tous les affreux*. Paris, Éditions du Scorpion.
- TARDIEU, Jean (1960) : *Théâtre II : Poèmes à jouer*. Paris, Gallimard, 1960.

VIAN, Boris (1947) : *L'écume des jours*. Paris, NRF/Gallimard.

VIAN, Boris (1962 [1950]) : *L'herbe rouge*. Paris, J'ai lu.

VIART, Dominique (2019) : « Les récits de filiation. Naissance, raisons et évolutions d'une forme littéraire ». *Cahiers ERTA*, 19, 9-40.

## Réurrence et récursivité dans le roman *L'Empire des anges* de Bernard Werber

**Anastasiia LEPETIUKHA**

*Université pédagogique nationale Grygoriy Skovoroda de Kharkiv*

lepetyukha.anastasiya@ukr.net

<https://orcid.org/0000-0002-2812-4510>

**Olena SKOROBOHATOVA**

skorobogatova.elena@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-0214-1889>

### Resumen

La recurrencia y la recursividad en la novela *L'Empire des anges* como medios para crear un discurso poli-isotópico coherente se manifiestan a nivel intra e intertextual revelando las facultades creativas y las particularidades ideostilísticas del autor. La recurrencia intratextual se actualiza en forma de figuras estilísticas y de intratextemas para enfatizar un referente, la gradación de la intensidad de las emociones o para evitar la reintroducción intra y / o interfrástica del intratextema idéntico. La organización recursiva de la novela se realiza intra e intertextualmente por medio de símbolos, del modelo «libro en el libro», de protagonistas (auto)recursivos. Ciertos objetos y personajes son recurrentes-recursivos, lo que demuestra el entrelazamiento e interpenetración de estos dos fenómenos de iteración en la misma obra.

**Palabras clave:** intra- e interfrástico, intertextema, intratextema, intra- et intertextual, iteración, poli-isotopía.

### Résumé

La réurrence et la récursivité dans le roman comme moyens de la création d'un discours poly-isotopique cohérent se manifestent aux niveaux intra- et intertextuel en révélant les facultés créatives et les particularités idiostylistiques de l'auteur. La réurrence intratextuelle est actualisée sous forme de figures de style et d'intratextèmes afin de marquer emphatiquement un référent, la gradation de l'intensité des émotions ou d'éviter la réintroduction intra- et / ou interphrastique de l'intratextème identique. L'organisation récursive du roman est réalisée intra- et intertextuellement par voie de symboles, du modèle « livre dans le livre », de protagonistes (auto)récursifs. Certains objets et personnages sont récurrents-récursifs, ce qui témoigne de l'entrelacement et de l'interpénétration de ces deux phénomènes d'itération dans la même œuvre.

**Mots clé :** intra- et interphrastique, intertextème, intratextème, intra- et intertextuel, itération, poly-isotopie.

### Abstract

The recurrence and recursivity in the novel *L'Empire des anges* as the means of creation of poly-isotopic coherent discourse are manifested at intra- and intertextual levels revealing the author's creative faculties and idiosyncratic peculiarities. The intratextual recurrence is actualized in the form of stylistic figures and intratextemes with the aim to emphatically mark one referent, the gradation of the intensity of emotions or to avoid the reintroduction of the identical intratexteme intra- and / or interphrasally. The recursive organization of the novel is realized intra- and intertextually by way of symbols, of the model « book in the book », of (self-)recursive protagonists. Some objects and characters are recurrent-recursive which testifies to the intertwining and the interpenetration of two phenomena of iteration in the same literary work. **Keywords:** intra- and interphrasal, intratexteme, intertexteme, intra- and intertextual, iteration, poly-isotopy.

### 1. Introduction

Le roman de Bernard Werber *L'Empire des anges* représente un ensemble de fragments localement (intra- et interphrastiquement) isotopiques créant un discours poly-isotopique cohérent où interagissent et s'interpénètrent des personnages et des objets intra- et intertextuellement récurrents et / ou récursifs.

La poly-isotopie discursive globale fonctionne comme un espace sémantico-structurel qui se compose d'unités isotopiques hiérarchiques s'imbriquant les unes dans les autres. Le syntagme, réunissant au moins deux lexèmes, peut être considéré comme le co(n)texte (contexte linguistique et / ou situationnel) minimal servant à établir une isotopie. « L'énoncé permet de tester l'isotopie des syntagmes qui le constituent » (Greimas, 1986 : 72). Celui-là, à son tour, doit s'insérer dans une unité superphrastique, ce qui crée un fragment discursif isotopique cohérent aux niveaux intra- et interphrastique inclus dans le complexe d'unités superphrastiques.

La poly-isotopie est assurée par la réminiscence intra- et intertextuelle avec un système de références intra- et intertextuelles au moyen de la récurrence et de la récursivité-phénomènes discursifs auxquels recourt Werber dans plusieurs œuvres, ce qui constitue l'une de ses particularités idiosyncratiques.

L'auteur crée une sorte d'espace intertextuel avec « l'intertextualité intentionnellement marquée » (Pfister, 1985 : 23) comme une stratégie individuelle où des signaux intertextuels, ou « des intertextèmes » (terme de Mokienko & Sidorenko, 1999 : 22) contrôlent et guident la perception par la conscience intertextuelle des lecteurs des rapports sémantico-syntaxiques entre des textes concrets et / ou de leurs fragments.

L'espace intratextuel werberien abonde « d'intratextèmes » (terme de l'auteur), ou de marqueurs de cohérence locale et globale (répétitions et redondances lexicales et syntaxiques) qui « obligent le lecteur à rendre compte du “déjà vu, déjà lu” et donc à

interrompre son trajet textuel pour revenir en arrière, ne fût-ce que momentanément » (Graham, 1996 : 51).

Or la notion d'itération est à la base de deux phénomènes – récurrence et récursivité – qui coexistent et s'entrelacent tout au long du roman *L'Empire des anges*, objet de notre analyse.

La récurrence, comme un procédé de la création d'un discours poly-isotopique, consiste en la reproduction, « la réalisation multiple » (Ivanov, 2019 : 159-160) d'une unité lexicale ou syntaxique dans le discours aux niveaux intra- et intertextuel. « Dans un ensemble textuel (et intertextuel), toute unité signifiante tire sa valeur de sa récurrence et donc de son altération en contexte [...] où se fonde la signifiante » (Viprey, 2000). Comme l'indiquent Paissa & Druetta (2019 : 5) « l'Identité et l'Altérité jouent à cache-cache dans la répétition, où le Même, tout en restant tel, devient Autre à chaque réapparition ».

Donc, en étudiant la récurrence en tant qu'itération dans le discours il faut tenir compte de l'espace intérieur et de l'espace entre-plusieurs où s'observent des manifestations répétitives, ce qui traduit la perception individuelle du monde réel par l'auteur et révèle ses facultés créatives.

La récursivité représente la capacité d'une langue à former des énoncés simples « insérés », c'est-à-dire ceux qui peuvent faire partie des énoncés complexes. Noam Chomsky (2016 : 509), qui a étudié la récursivité au niveau de la syntaxe, affirme que ce phénomène remplit la fonction de la « fusion » d'énoncés en contribuant à la formation des nouveaux blocs syntaxiques et constitue « le seul composant humain des langues naturelles » (Hauser *et al.*, 2002 : 1569).

La plupart des linguistes estiment que la récursivité, c'est l'universalité linguistique du fait qu'elle est liée à la récursivité des opérations mentales humaines (Kornienko, 2018 : 98). La récursivité se réalise dans toutes les langues naturelles, donc, dans ce sens, elle est ontologique, bien que, d'après Taraban & Bandara (2017 : 64), elle ne constitue pas leur différence principale. Vladimir Toporov (2010 : 21) révèle le phénomène de récursivité au cours de l'étude des représentations et des personnages mythologiques organisant des complexes de signes universels qui incarnent la conceptualisation universelle du monde formée dans des cultures anciennes.

La récursivité se manifeste également dans l'invariant structurel d'un texte qu'on définit dans la linguistique comme « livre dans le livre » (ou « pièce dans la pièce », « conte dans le conte », etc.). Dans plusieurs cas on observe la récursivité dans les œuvres différentes du même auteur quand un texte, son fragment, leurs éléments composants « évoquent » le texte source qui s'insère dans le texte récipient. Ces itérations récursives intertextuelles sont les plus typiques du roman *L'Empire des anges*.

La présence du réseau référentiel intra- et interphrastique pré- et post-textuel permet de dégager les composants hiérarchiques récurrents et récursifs de la structure poly-isotopique globale de l'œuvre étudiée.



## 2. Types de récurrence dans le roman *L'Empire des anges*

Au cours de l'analyse du roman *L'Empire des anges* on relève plusieurs types d'intra- et intertextèmes personnes et objets récurrents sous forme de lexèmes et d'unités syntaxiques qu'on peut présenter schématiquement :

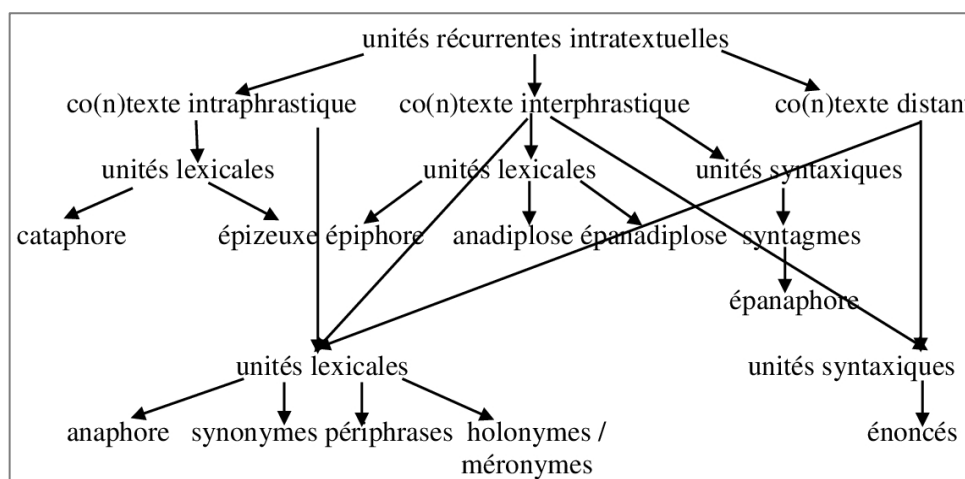


Fig 1. Récurrence intratextuelle

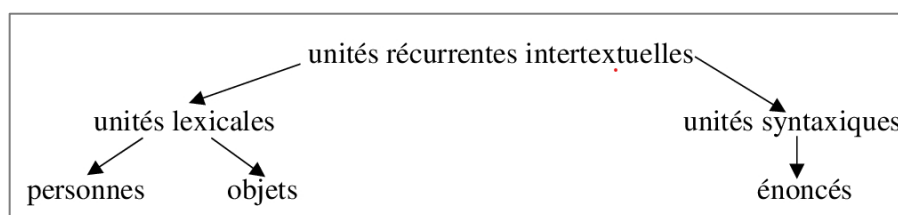


Fig 2. Récurrence intertextuelle

### 2.1. Unités lexicales récurrentes intratextuelles

Dans *L'Empire des anges*, Bernard Werber (2000) recourt à la cataphorisation intraphrastique afin de créer un effet d'attente chez le lecteur :

(1) C'est formidable le poker (p. 109).

(2) Au début, je le voulais, mais maintenant je n'en veux plus de cet enfant (p. 60).

Le phénomène d'épizeux, comme récurrence intraphrastique immédiate, s'observe souvent dans le roman étudié en témoignant de l'intention de l'auteur de faire apparaître l'Autre dans le Même en marquant leur identité et leur altérité dans chaque unité lexicale répétée :

(3) Inutile de nous lancer dans de nouvelles discussions, cette fois nous savons que nous partons pour la grande grande grande aventure (p. 329-330).

(4) Un jour je saurai lire et je m'enfermerai dans les W-C longtemps, longtemps, et je lirai tellement fort que j'oublierai tout ce qui se passe derrière la porte (p. 100).

Dans l'exemple (3), l'auteur augmente graduellement le degré d'intensité et d'altérité avec chaque nouvelle répétition du même lexème (*grande*) en faisant ressortir l'importance de l'aventure effectuée. Dans l'énoncé (4), la réactualisation immédiate de l'adverbe *longtemps* est réalisée afin de marquer la durabilité de l'action qui aboutira au résultat attendu par le protagoniste.

Au niveau du co(n)texte interphrastique la récurrence lexicale prend la forme d'épiphore, d'anadiplose et d'épanadiplose :

(5) Je cours dans la cuisine. Elles me rattrapent dans la cuisine. Je cours vers la salle de bains. Elles me rattrapent dans la salle de bains (p. 99).

Les intratextèmes épiphoriques sont actualisés par l'écrivain pour accentuer expressivement les référents finals en leur conférant une nouvelle nuance sémantique résultative :

(6) Une araignée qui remonte à toute vitesse au plafond me semble un signe. Un signe inquiétant (p. 111).

(7) C'est comme un rêve éveillé. Un rêve éveillé érotique car mon corps tout entier exprime sa joie (p. 236).

L'anadiplose réalisée par Werber consiste en la répétition emphatique du même référent final en début d'énoncé suivant avec l'attribution d'une caractéristique complémentaire sous forme d'une épithète (*un signe – un signe inquiétant, un rêve éveillé – un rêve éveillé érotique*) :

(8) Rien. Il n'y a rien. Rien de rien (p. 288).

Parfois l'anadiplose et l'épanadiplose coexistent et s'entremêlent dans une structure interphrastique, ce qui renforce l'accentuation affective des éléments récurrents acquérant une valeur sémantique conclusive (réintroduction quadruple du référent adverbial *rien*).

Les intratextèmes anaphoriques actualisés par l'auteur représentent l'anaphore fidèle (reprise d'un même référent avec un simple changement de déterminant) et infidèle (reprise des référents avec des changements lexicaux), d'après les termes de Riegel *et al.*, (2007 : 614) assurant la récurrence des objets et personnes aux niveaux intra- et interphrastique du co(n)texte immédiat et dans le co(n)texte distant :

(9) Les archanges ont cru qu'ils allaient devoir détruire tous les ouvrages sur les thanatonautes, toutes les librairies et les bibliothèques les recelant (p. 27).

(10) Repousser la « Terra incognita de l'après-vie », tel était notre objectif (p. 19).

(11) Je m'endors, je crois que je rêve et je meurs (p. 52).

(12) Les anges les contemplant avec beaucoup d'intérêt. Certains sont nerveux, d'autres excités et passent sans cesse d'une sphère à l'autre (p. 41).

(13) Conteur itinérant, il allait de tribu en tribu afin de narrer aux enfants les grandes légendes de leur peuple. Il a été surpris quand le campement où il séjournait a été attaqué par des chercheurs d'or. Il s'est caché mais les assaillants l'ont poursuivi et rattrapé (p. 54).

(14) « Le devoir de tout homme est de cultiver sa joie intérieure ». Mais beaucoup de religions ont oublié ce précepte (p. 97).

(15) Raoul poursuit :

[...] Raoul n'est pas mécontent de son effet. [...]

Raoul produit un double salto [...] (p. 69).

Dans l'exemple (9), les référents nominaux (*les archanges* et *les ouvrages sur les thanatonautes*) sont repris anaphoriquement par les pronoms personnels (*ils* et *les*) (anaphore infidèle) au niveau intraphrastique. Les anaphores adjectivales utilisent l'adjectif *tel* pour présenter une partie de l'énoncé précédent ou celle du même énoncé : « Cette aptitude anaphorisante tient à la valeur comparative de *tel* » (Riegel *et al.*, 2007 : 616), comme on voit dans l'exemple (10). L'énoncé (11) comporte une anaphorisation pronominale fidèle (répétition intraphrastique du même intratextème *je*). Dans l'exemple (12), s'observe la représentation partielle (une partie du groupe nominal est marquée par le pronom) réalisée par des pronoms indéfinis (*certains*, *d'autres*) au niveau interphrastique. Par contre, l'exemple (13) contient la représentation pronominale totale interphrastique d'un référent animé sous forme d'une anaphore fidèle (*il*). Dans le roman, au niveau interphrastique s'effectue également l'anaphorisation conceptuelle, ou résumante. L'expression anaphorique (ex. 14) condense et résume le contenu du segment textuel précédent en le catégorisant comme un précepte. Le dernier exemple avec l'anaphore nominale fidèle (*Raoul*) illustre l'anaphorisation au niveau du co(n)texte distant liant des référents « parsemés » dans le roman en vue de former un texte globalement poly-isotopique.

La synonymisation lexicale se réalise aussi comme récurrence intratextuelle immédiate et distante contribuant à la création d'un espace intérieur (intratextuel) cohérent :

(16) Ce message que nous apporte la forme des chiffres indiens, reprend Edmond Wells, il te paraît simple, et pourtant il est porteur de tous les mystères, de tous les secrets, de tous les arcanes de l'évolution de la conscience (p. 42).

(17) L'expérience a prouvé que, très souvent, le fœtus sait reconnaître précisément entre plusieurs touchers celui appartenant à son père. Les pères les plus doués parviennent même à faire faire à l'enfant en gestation des pirouettes allant d'une main à l'autre (p. 61).

(18) Mon interlocuteur est un petit barbu au regard fiévreux mal dissimulé par des besicles.

[...] Cette silhouette frêle, cette barbiche, ces lunettes du dix-neuvième siècle (p. 30).

Les lexèmes synonymiques s'actualisent par l'écrivain afin de : 1) enrichir et diversifier le contenu des énoncés et des fragments textuels par des nuances sémantiques co(n)textuelles comme c'est le cas de l'exemple (17) : *le fœtus – l'enfant en gestation* ; 2) éviter la réintroduction du même marqueur référentiel dans le post-texte immédiat et / ou distant (ex. 18) : *des besicles – des lunettes* ; 3) graduer l'intensité du contenu lexical au niveau de l'énoncé pour produire un effet stylistique spécial sur le lecteur : *des mystères* qu'on perce, *des secrets* qu'on révèle, *des arcanes*, ou des opérations hermétiques qui ne doivent être connus que des initiés (ex. 16).

La récurrence périphrastique remplit les mêmes fonctions que la synonymisation mais la créativité et les particularités idiosylistiques de l'auteur, qui réalise des intratextèmes construits d'après le projet individuel, s'y manifestent plus fortement :

(19) Quant aux petites ailes dans le dos, elles remontent à une tradition mésopotamienne qui signalait par ces appendices dorsaux tout ce qui était considéré comme relevant du monde supérieur (p. 38).

(20) Le gardien des clefs. L'huissier du Paradis. Aussi nommé Anubis, le seigneur de la nécropole par les Égyptiens [...] Mercure, le guide des âmes par les Romains [...] (p. 25).

(21) Raoul m'entraîne vers une vieille dame-ange que je reconnais pour l'avoir vue dans les journaux : Mère Teresa (p. 66).

... Il court vers Mère Teresa pour la chapitrer.

[...] La sainte femme s'est trouvée contrainte de s'intéresser aux cours de la Bourse, aux aléas de la mode [...] (p. 105).

Dans l'énoncé (19), l'auteur recourt à la périphrase afin d'éviter la répétition des mêmes lexèmes marquant les référents *les petites ailes dans le dos* au niveau intraphrastique en introduisant un terme scientifique. Dans l'exemple (20), on observe la périphrase cataphorique parce que l'écrivain utilise l'expression périphrastique antéposée pour désigner *Anubis*, dieu du désert et de la nécropole, qu'il explicite dans le co(n)texte immédiat en créant l'effet d'attente de l'identification du référent chez le lecteur.

Au niveau du co(n)texte distant Bernard Werber actualise la périphrase dite conventionnelle (*la sainte femme*) marquant la qualité constante de *Mère Teresa* et l'expression périphrastique dite non conventionnelle, une création individuelle qui représente une caractéristique du personnage qui lui est attribuée dans le roman analysé : *une vieille dame-ange* (ex. 21).

Des rapports méronyme – holonyme (partie – tout) entre des lexèmes ont été aussi dégagés aux niveaux intra-, interphrastique et dans le co(n)texte distant :

(22) Car, nos cordons étant brisés, je sais bien que cette fois-ci tout retour dans nos peaux anciennes est inconcevable (p. 19).

(23) Un bras attrape mon âme et m'immobilise net. Un bonhomme transparent interrompt mon élan et me déclare, furibond, qu'il est inadmissible que mon procès ait eu lieu en son absence (p. 30).

(24) C'est George, mon frère jumeau, que j'ai tué sans le vouloir.  
[...] Les infirmières sont obligées d'employer de minuscules pinces pour contraindre un par un les doigts de George à me lâcher (p. 76-77).

Les rapports partie – tout sont l'une des manifestations les plus courantes de la récurrence intratextuelle en tant que « mailles » des réseaux référentiels créant la polyisotopie globale d'une œuvre littéraire. Donc, les holonymes (*je, un bonhomme, George*) et leurs représentations méronymiques (*nos cordons, nos peaux anciennes, un bras, mon âme, les doigts*) constituent une réalisation partielle comme un des procédés de réalisation multiple d'une unité lexicale.

## 2.2. Unités syntaxiques récurrentes intratextuelles

En actualisant des unités syntaxiques (syntagmes et énoncés) récurrentes l'écrivain met en œuvre le dispositif répétitif en guise de « relance syntaxique » (Richard, 2015) où la séquence « relancée » joue, à la fois, un rôle syntaxique et rhétorique, se logeant, du point de vue textuel, précisément dans un entre-deux.

La récurrence intratextuelle syntagmatique épanaphorique se réalise interphrastiquement. Werber utilise l'épanaphore, d'une part, comme élément ludique en construisant des séquences textuelles isotopiques sous forme de devinettes, qui prêtent le lecteur à la réflexion, avant de donner la réponse à la fin de chaque énoncé (ex. 25) ; d'autre part, comme mise en relief de certains référents afin d'accentuer les faits déterminant les actions et les crédos des protagonistes (ex. 26) :

(25) – « Pour connaître la valeur d'une année [...].  
Pour connaître la valeur d'une semaine [...].  
Pour connaître la valeur d'une heure [...].  
Pour connaître la valeur d'une minute [...].  
Pour connaître la valeur d'une seconde [...].  
Pour connaître la valeur d'un millième de seconde [...] (p. 48).

(26) Je sais être glissant.  
Je sais prévenir les menaces.  
Je sais me réveiller la nuit à la moindre lueur.  
Je sais, grâce à mon ouïe très fine, deviner quand elle surgit derrière moi.  
Je sais être lesté et rapide (p. 85-86).

La récurrence des énoncés interphrastiquement et au niveau du co(n)texte distant, comme une des caractéristiques idiostylistiques de Werber, fait apparaître l'Autre dans le Même avec toutes les nuances du sens co(n)textuelles :

(27) Il faut que je le trouve. Il faut que je le trouve. Il faut que je le trouve (p. 384).

Dans l'exemple ci-dessus, on observe la gradation ascendante de l'intensité des émotions traduites en mots « martelés » avec une force croissante, ce qui témoigne d'une résolution ferme et irrévocable d'un des personnages du roman :

(28) Source : individu interrogé dans la rue au hasard d'un microtrottoir (p. 13, 16, 17, 18, 20, 22, 24, 29, 32, 35, 40, 52, 429, 440).

L'énoncé (28) s'actualise plusieurs fois au cours de la narration en guise de souscription sous les paroles des protagonistes anonymes qui répondent à des questions implicites mais déduites par voie du co(n)texte (p. ex. *Qu'est-ce qu'il y a après la mort ?*, *Pensez-vous à la mort ?*, etc.). Les témoignages de ces héros invisibles représentent une sorte de digression dans le fil des événements et des actions décrits dans le livre.

### 2.3. Unités lexicales et syntaxiques récurrentes intertextuelles

La récurrence intertextuelle au niveau des unités lexicales est due à l'interférence des romans de Werber qui constitue un des traits distinctifs de son idiostyle. L'auteur agit dans un espace intertextuel composé de ses créations en établissant un système de références intertextuelles assurant la poly-isotopie globale à l'intérieur d'un seul texte et entre plusieurs textes.

Dans l'œuvre analysée, des héros-personnes s'entrelacent avec des héros-objets qui « voyagent » d'un livre à l'autre.

On relève les héros-personnes récurrents du *Cycle des Dieux et / ou du Cycle des Anges* qui se composent de cinq livres (*Les Thanatonautes*, *L'Empire des anges*, *Nous, les dieux*, *Le Souffle des dieux* et *Le Mystère des dieux*) : le personnage principal Michael Pinson, anesthésiste-réanimateur, qui meurt au début de l'histoire écrasé par un avion et devient l'ange gardien ; Raoul Razorbak, chercheur en biologie au CNRS, un des amis de Pinson avec lequel il a lancé la thanatonautique, tué par une brigade du mal ; Félix Kerboz, le premier thanatonaute ; le rabbin aveugle Freddy Meyer assassiné par un haschischin ; la femme Rose et la maîtresse Amandine de Michael Pinson.

On retrouve dans le roman Edmond Wells, le personnage le plus récurrent réapparaissant dans les sagas différentes de Bernard Werber (*La Trilogie des Fourmis*, *le Cycle des Anges*, *le Cycle des Dieux*, *Troisième humanité*), docteur en biologie, mort attaqué par des guêpes, devenu ange instructeur dans *L'Empire des anges*. Il traverse les ouvrages de l'écrivain accompagné de son livre de chevet *l'Encyclopédie du savoir relatif et absolu* dont il est auteur dans ses romans.

Bernard Werber mentionne *L'Encyclopédie* comme le roman *Les Thanatonautes* tout au long du livre et donne des extraits des tomes IV et II. On dégage aussi d'autres intertextèmes-objets créant des réseaux référentiels intertextuels : *thanatodromes*, *Mochs* (murs de la mort), *cimetière du père Lachaise*, etc.

Au niveau des unités syntaxiques dans le roman étudié s'observe l'interférence des œuvres des écrivains et des époques différents qui se manifeste dans « la mosaïque

des citations » (Kristeva, 1995 : 97-99). Comme indique Prykhodko (2017 : 263-264) :

L'auteur se trouve toujours dans l'entourage des autres textes qu'il absorbe consciemment ou inconsciemment. [...] Donc, au cours de l'analyse d'un texte il est nécessaire de tenir compte de la spécificité de la mémoire de l'auteur qui représente aussi un intertexte,

ou, d'après Denisova (2003 : 148), « l'encyclopédie intertextuelle ».

Bernard Werber introduit dans les extraits de *L'Encyclopédie du savoir relatif et absolu* deux types d'intertextèmes au niveau de l'énoncé : 1) structures syntaxiques périphrasées (discours rapporté) ; 2) citations tirées des textes originaux, par exemple :

(29) Dans son ouvrage *Éloge de la fuite*, le biologiste Henri Laborit rapporte que, confronté à une épreuve, l'homme ne dispose que de trois choix : 1) combattre ; 2) ne rien faire ; 3) fuir (p. 190).

(30) En 1969, John Kennedy Toole écrit un roman, *La Conjuración des imbéciles*. Le titre s'inspire d'une phrase de Jonathan Swift : « Quand un vrai génie apparaît en ce bas monde, on peut le reconnaître à ce signe que les imbéciles sont tous ligüés contre lui » (p. 405).

L'écrivain fait appel à « l'encyclopédie intertextuelle » en citant non seulement des écrivains mais aussi des scientifiques afin de compléter et d'élargir son *Encyclopédie du savoir relatif et absolu* récurrente. Dans l'exemple (29), il ne fait qu'exposer les résultats des recherches d'Henri Laborit en périphrasant l'unité syntaxique de l'œuvre source. Dans le fragment textuel (30), il introduit la formule « plurirécurrence », signée Jonathan Swift, qui a été placée en exergue du roman de John Kennedy Toole *A Confederacy of Dunces (La Conjuración des imbéciles)*.

### 3. Récursivité intra- et intertextuelle dans *L'Empire des anges*

Aux niveaux intra- et intertextuel dans le roman analysé on dégage différents types de récursivité présentés schématiquement :

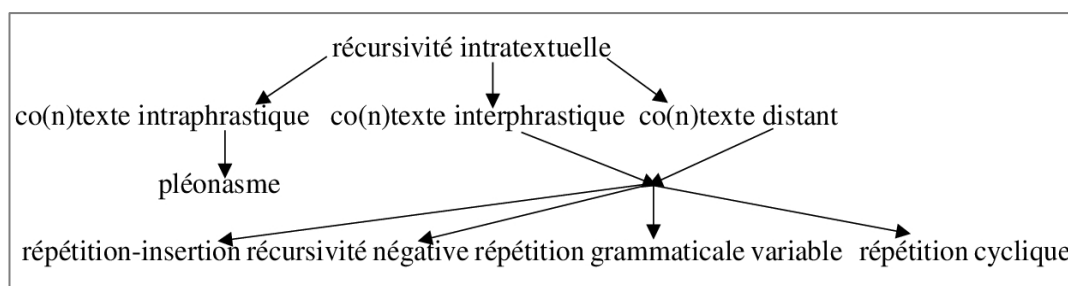


Fig 3. Récursivité intratextuelle



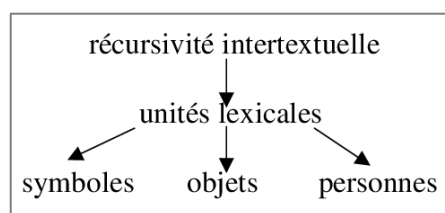


Fig 4. Réversivité intertextuelle

### 3.1. Réversivité intratextuelle

Le pléonisme, qui représente une « superfluité », ou une redondance, syntaxique sémantiquement obligatoire, se réalise intraphrastiquement. L'extension de la nomination primaire s'actualise dans *L'Empire des anges* à l'aide des pronoms démonstratifs et personnels, par exemple :

(31) Un rat, ça ne pardonne pas (p. 338).

(32) Moi, ça m'est égal, petite sœur (p. 59).

Des éléments extenseurs *ça* et *moi* servant à mettre en relief les référents antéposé (*un rat*) et postposé (*me*) nuancent la sémantique de l'énoncé (conclusion pour l'exemple 31 ; précision pour l'exemple 32). De tels composants pléonastiques sont définis par Chomsky (2016 : 515) comme « des entités qui possèdent des facteurs matériel et organisationnel ».

La réversivité interphrastique et dans le co(n)texte distant se manifeste dans la répétition-insertion quand un énoncé déjà actualisé dans le prétexte ou ses constituants deviennent une partie intégrante d'un énoncé plus complexe en se combinant avec d'autres éléments. Par exemple, le premier chapitre du roman, qui s'appelle *Je meurs*, commence par une phrase-épigraphe « *Un jour, on meurt* ». Les premières paroles *donc je meurs* du chapitre même répètent le titre, qui est « inséré » dans le discours intérieur du personnage principal Michael Pinson, avec le connecteur conclusif *donc* initial. L'énoncé *je meurs* fait partie de la narration au début du chapitre 150 (*Igor va mourir !*). Dans le chapitre suivant il se transforme en une construction négative (réversivité négative) *Je ne suis plus mort*.

Donc, la nature réversive de la répétition est conditionnée non seulement par « l'insertion » de l'énoncé ou de ses parties dans le post-texte mais aussi par l'évocation dans la conscience du lecteur de la structure source.

On relève la répétition grammaticale variable (répétition du même lexème avec le changement de sa forme grammaticale) dans le roman analysé aux niveaux interphrastique et du co(n)texte distant.

Le chapitre 153 contient les réflexions d'un des « clients » de Michael Pinson, Jacques Nemrod :

(33) Partir au moment culminant de la réussite et avant la redescende inévitable, c'est ce qu'il y aurait de mieux. Ma vie n'a plus de sens. Je n'ai plus qu'à mourir.

[...] C'est dans les W-C que, toute ma vie, je me suis senti le mieux. Il me semble normal que j'y meure (p. 321-322).

Les marqueurs synonymiques du même intratextème (*partir – mourir*), la répétition grammaticale variable du lexème *mourir* « fonctionnellement transposé », à dire de Charles Bally (1965 : 89), grammaticalement substitué (*meure*) représente le modèle mort-transition dans le discours intérieur du personnage. Ce chapitre ne finit pas par la mort de Nemrod dont l'inévitabilité est déterminée par la nature existentielle de la conscience humaine. D'après le sujet du roman, Michael Pinson et d'autres protagonistes passent à un autre niveau de l'existence, ce qui arrivera à Jacques qui se dit dans le chapitre 198 : « J'ai quatre-vingt-huit ans et je sais que je vais mourir », « Le soir même, je suis mort » ; à Igor Tchekov, un autre « client » de Pinson, qui déclare au début du chapitre 168 : « Après mon suicide, je suis mort et je suis sorti de mon corps » (répétition grammaticale variable (*mourir – mort*)).

Donc, cette présentation pluriforme du lexème *mourir* fait ressortir son importance co(n)textuelle. Le paradigme temporel complet grammaticalise la notion « *la fin* » dont la forme infinitive *mourir* élargit la valeur temporelle jusqu'à créer son antipode dialectique « *l'absence complète du temps* ».

La répétition cyclique s'observe dans la description de la mort des personnages, leur conception (chapitre 9), leur naissance illustrant le passage vers la vie parmi les gens (chapitres 25, 26, 27), neuf mois après la mise au monde d'un enfant quand il prend conscience qu'il y a une différence entre lui et le monde extérieur (chapitre 28), changement de statut (ange gardien, ange instructeur) (chapitres 3, 4), « détriplement » de la personnalité de Michael Pinson dont les trois « clients » représentent la manifestation (chapitre 72) :

(34) Ces trois-là, ils ne t'ont pas été confiés par hasard. Ils sont révélateurs de ta propre nature, de ton âme profonde. Chacun correspond à l'une de tes propres facettes à améliorer. La somme des personnalités de ses trois clients reconstitue la personnalité de l'ange Igor plus Jacques plus Venus égale Michael. Tu es une trinité (p. 173).

« Le destin des protagonistes se dessine alors comme une boucle sans fin. Altérée à chaque recommencement mais néanmoins constante dans son cheminement itératif » (Rupert, 2015 : 89). Bien que dans le nouvel avatar les personnages du roman oublient leur vécu, les problèmes liés aux vies précédentes ne disparaissent pas, donc, ils nécessitent la résolution constante jusqu'à ce qu'on réussisse et profite des perspectives de réincarnation possibles.

### 3.2. Récursivité intertextuelle

Au niveau intertextuel la récursivité est réalisée par des unités lexicales symboles, objets et personnes. Le symbolisme numérique et sa justification dans le roman contribuent à la création de sa structure particulière. L'apparition des chapitres consacrés aux personnages différents a un caractère rythmique. La signification symbolique

des chiffres 3, 7, 9 se manifeste dans l'organisation de plusieurs fragments textuels et de la composition générale du livre analysé : trois voies de la sagesse (humour, paradoxe, changement), trois juges, trois conceptions des futurs « clients » de l'ange gardien, trois manières les plus efficaces de se comporter vis-à-vis d'autrui : coopération – réciprocité – pardon, trois événements essentiels de la vie d'une femme (règles, enfantement, mort), trois réactions de l'homme face à une épreuve (combattre, ne rien faire, fuir) ; les Sept Ciels, les sept territoires du continent des morts, les cycles septennaires, etc. ; neuf corniches, neuf mois de vie intra-utérine du fœtus et neuf mois de vie extra-utérine.

Le symbole de la prison est aussi récursif dans *L'Empire des anges*. Les personnages considèrent comme la prison la Terre, l'enfer, le monde des anges, ce qui témoigne du caractère complémentaire des notions opposées.

La récursivité intertextuelle est assurée également par un personnage-livre, en même temps récurrent intertextuellement, *L'Encyclopédie du savoir relatif et absolu*, dont l'extrait apparaît pour la première fois sous forme du chapitre 5. La partie « encyclopédique » du roman se caractérise par une organisation complexe et joue un rôle important dans la création de l'espace entre-plusieurs. Des chapitres-articles scientifiques représentent un exemple classique du modèle récursif « livre dans le livre ». Bernard Werber utilise la technique de la composition anticipative parce qu'au début du roman le lecteur apprend que c'est Edmond Wells qui est l'auteur de trois volumes de *L'Encyclopédie*, qui, devenu ange, confie au médium Ulysse Papadopoulos d'écrire sa suite. Ce n'est qu'à la fin du roman que Michael Pinson émet une supposition sur la création de *L'Encyclopédie* :

(35) On commence par déclamer et on finit par écrire des encyclopédies (p. 407).

Cette anticipation du résultat de l'action ou du processus sur son commencement, sa source est basée sur l'idée du « karma lasagne » :

(36) Le temps n'est peut-être pas linéaire mais « lasagnique ». Au lieu de se succéder, les couches du temps s'empilent.

[...] Nous vivons peut-être simultanément mille vies dans mille époques différentes du futur et du passé. Ce que nous prenons pour des régressions ne sont en fait que des prises de conscience de ces vies parallèles » (p. 423).

Tous les extraits de *L'Encyclopédie* sont liés au contenu du roman. Ils expliquent des notions ou des idées, anticipent des événements ou révèlent les particularités des caractères et des comportements des personnages sans toutefois les nommer directement. En même temps *L'Encyclopédie* peut être considérée comme la copie récursive du roman analysé qui présente son sujet et sa problématique au niveau conceptuel.

Les protagonistes de *L'Empire des anges* sont autorécursifs dans leur existence sur terre (fœtus – enfant – adulte) et leurs existences précédentes (avatars précédents des « clients » de Michael Pinson (négociant chinois, Indien pueblo, astronaute fran-

çais) ou de Nathalie Kim, femme de Jacques Nemrod, qui, lors d'une séance d'hypnose, raconte sa vie de danseuse balinaise, de tambourineuse de tam-tam en Côte-d'Ivoire, de peintre miniaturiste à Malte, de sculpteur sur bois à l'île de Pâques). La description d'un moment particulier de la vie d'un être humain, dont a la charge Michael Pinson, provoque la description d'un moment congruent d'un autre « client ».

Certains personnages sont récurrents et récursifs intertextuellement du fait qu'ils changent d'avatar dans l'œuvre étudiée devenant après leur mort anges gardiens ou instructeurs (biologiste et écrivain Edmond Wells, médecin Michael Pinson, rabbin Freddy Meyer, etc.).

#### 4. Conclusion

La récurrence et la récursivité dans le roman *L'Empire des anges* comme moyens de la création d'un discours poly-isotopique cohérent se manifestent aux niveaux intra- et intertextuel. La récurrence intratextuelle se réalise sous forme de figures et procédés stylistiques différents (anaphore, cataphore, épanaphore, anadiplose, synonymes, périphrases, etc.) dans le but de marquer emphatiquement un référent d'un réseau référentiel, la gradation de l'intensité des émotions des personnages ou d'éviter la réintroduction d'un intratextème identique dans le co(n)texte intra- et / ou interphrastique. Au niveau intertextuel interagissent des objets (p. ex. *L'Encyclopédie du savoir relatif et absolu*), des protagonistes (Edmond Wells, Michael Pinson, Raoul Razorbak, etc.), des citations.

L'idée principale de la nature cyclique de l'existence et de l'identité de chaque fragment d'une existence infinie au tableau global vitalité – mortalité trouve le reflet dans l'organisation récursive du roman analysé. On l'observe aux niveaux intratextuel (intraphrastique (pléonasmе), interphrastique et dans le co(n)texte distant (répétition-insertion, récursivité négative, répétition grammaticale variable, répétition cyclique)) et intertextuel. Le caractère récursif intertextuel de l'itération est révélé par voie des symboles, du modèle classique « livre dans le livre », des personnages autorécursifs et récursifs par rapport aux protagonistes des romans précédents du même auteur.

Certains objets (livres) et personnages (savant Edmond Wells, thanatonautes) sont récurrents et récursifs, ce qui témoigne de l'entrelacement et de l'interpénétration de ces deux phénomènes d'itération dans la même œuvre propres à l'idiostyle de Bernard Werber.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BALLY, Charles (1965) : *Linguistique générale et linguistique française*. Berne, Francke.  
 CHOMSKY, Noam (2016) : *Izbrannoe*. Moscou - Kharkov, Ehnciklopediya-ru - Folio.  
 DENISOVA, Galina (2003) : *V mire interteksta : yazyk, pamiat, perevod*. Moscou, Azbukovnik.

- GRAHAM, David (1996) : « Récurrence, redondance, rupture : l'emblème français de Gilles Corrozet et son rythme de lecture ». *Études littéraires*, 29 : 1, 47-57.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1986) : *Sémantique structurale*. Paris, Presses Universitaires de France.
- HAUSER, Marc D. & Noam CHOMSKY & William Tecumseh Sherman FITCH (2002) : « The faculty of language : What it is, who has it, and how did it evolve ? ». *Science*, 298 : 5598, 1569-1579.
- IVANOV, Evgeniy (2019) : « O rekurrentnosti aforisticheskikh edinic v sovremennom russkomazykye ». *Russian language studies*, 17 : 2, 157-170.
- KENNEDY TOOLE, John (1980) : *La Conjuración des imbéciles*. Paris, Robert Laffont.
- KORNIENKO, Mikhail (2018) : « Lingvofilosofiya Noama Homskogo : ot kartezijskoj tradicii generativnoj grammatike ». *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya. Sociologiya. Politologiya*, 4, 88-100.
- KRISTEVA, Yuliya (1995) : « Bahtin, slovo, dialog, roman ». *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 9 : Filologiya*, 1, 97-124.
- MOKIENKO, Valeriy & Konstantin SIDORENKO (1999) : *Slovar' krylatyh vyrazhenij Pushkina*. Saint Pétersbourg, Folio-press.
- PAISSA, Paola & Ruggero DRUETTA (2019) : « Échos, rebonds, arabesques : la répétition en discours ». *Au cœur des textes. La répétition en discours*, 25, 5-25.
- PFISTER, Manfred (1985) : « Konzepte der Intertextualität », in U. Broch und M. Pfister (Hgg.), *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen, Max Niemeyer, 1-30.
- PRYKHODKO, Viktoriia (2017) : « Intertekstualnist yak problema perekladu ». *Visnyk Dnipropetrovskoho universytetu imeni Alfreda Nobelja. Seriya « Filolohichni nauky »*, 1: 13, 262-266.
- RICHARD, Élisabeth (2015) : « À propos de répétition : entre continuité et rupture ». *Semen, Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, 38 (*Pragmatique de la répétition*). URL : <http://journals.openedition.org/semen/10323>
- RUPERTI, Sandy (2015) : « Écriture de l'espace et espaces de l'écriture dans la trilogie des dieux par Bernard Werber ». *Mémoire du Master Recherche, imaginaires et genèses littéraires* (année 2014-2015), Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Toulon. URL: <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01291348>
- TARABAN, Roman & Achintha BANDARA (2017) : « Beyond recursion : critique of Hauser, Chomsky, and Fitch ». *East European Journal of Psycholinguistics*, 4 : 2, 58-66.
- TOPOROV, Vladimir (2010) : *Mirovoe derevo : Universal'nye znakovye komplekсы*. Moscou, Rukopisnye pamyatniki Drevnej Rusi, 1.
- RIEGEL, Martin & Jean-Christophe PELLAT & René RIOUL (2007) : *Grammaire méthodique du français*. Paris, PUF.

- VIPREY, Jean-Marie (2000) : « Pour un traitement textuel de l'allitération ». *Semen, Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, 12 (*Répétition, altération, reformulation dans les textes et discours*). URL : <https://journals.openedition.org/semen/1933>
- WERBER, Bernard (1993) : *L'Encyclopédie du savoir relatif et absolu*. Paris, Albin Michel.
- WERBER, Bernard (1994) : *Les Thanatonautes*. Paris, Albin Michel.
- WERBER, Bernard (2000) : *L'Empire des anges*. Paris, Albin Michel.
- WERBER, Bernard (2004) : *La Trilogie des fourmis*. Paris, Albin Michel.
- WERBER, Bernard (2005) : *Le Souffle des dieux*. Paris, Albin Michel.
- WERBER, Bernard (2006) : *Nous, les dieux*. Paris, Albin Michel.
- WERBER, Bernard (2007) : *Le Mystère des dieux*. Paris, Albin Michel.
- WERBER, Bernard (2012) : *Troisième humanité*. Paris, Albin Michel.
- WERBER, Bernard (2013) : *Les Micro-humains*. Paris, Albin Michel.
- WERBER, Bernard (2014) : *La Voix de la terre*. Paris, Albin Michel.

***L'homme aux lèvres de saphir :***  
**un exemple de l'évolution générique du polar**

**Azucena MACHO VARGAS**

*Universidad de Zaragoza*

*azumava@unizar.es*

<https://orcid.org/0000-0003-1697-0581>

**Resumen**

Desde la novela de enigma, considerada un subgénero literario, hasta la novela policíaca actual, la evolución del relato policíaco muestra hasta qué punto este género se ha consolidado. En su evolución, ha sido capaz de ir más allá de sus límites para reafirmarse, demostrando al mismo tiempo que la novela policíaca ofrece una variedad de aperturas para abordar todo tipo de temas. En la actualidad, la novela policíaca histórica goza de un enorme éxito y, a partir de la obra de Hervé Le Corre *L'homme aux lèvres de saphir*, demostraremos que muchas publicaciones de este género superan los límites y las etiquetas genéricas. Sin embargo, la desaparición de las fronteras da lugar a un nuevo debate, ya que las nuevas novelas policíacas se dirigen a un público que no está formado necesariamente por lectores amantes del misterio.

**Palabras clave:** Novela policíaca, Le Corre, Polar historique.

**Résumé**

Du roman de détection, considéré comme un sous-genre littéraire, au polar actuel, l'évolution du roman policier montre à quel point ce genre a su se consolider. Dans son évolution il a su déborder les limites pour s'affirmer montrant en même temps que le récit policier offre des ouvertures variées pour aborder toute sorte de sujets. Actuellement, le polar historique connaît un énorme succès et à partir du roman d'Hervé Le Corre *L'homme aux lèvres de saphir*, nous montrerons que le roman policier dépasse les limites et les étiquettes génériques. Cependant, la disparition des frontières mène à un nouveau débat, puisque les nouveaux polars viseraient un public qui ne serait pas forcément composé de lecteurs amateurs de mystères.

**Mots clé :** Roman policier, Le Corre, Polar historique

**Abstract**

From the detective story, considered a literary sub-genre, to the present-day detective story, the evolution of the detective story shows to what extent this genre has been able to consolidate itself. In its evolution, it has been able to go beyond the limits to assert itself, showing at the same time that the detective story offers a variety of openings to tackle all kinds of subjects. At present, the historical detective story is enjoying enormous success and, based

---

\* Artículo recibido el 12/09/2022, aceptado el 21/12/2022.



on Hervé Le Corre's novel *L'homme aux lèvres de saphir*, we will show that the detective story goes beyond the limits and generic labels. However, the disappearance of boundaries leads to a new debate, since detective novel readers are not targeted by the novels.

**Keywords:** Detective novel, Le Corre, Polar historique.

## 1. Introduction

Du roman de détection, considéré comme un sous-genre littéraire, au polar actuel, l'évolution du roman policier montre à quel point ce genre a su se consolider. En effet, sans perdre la faveur d'un public élargi, les œuvres publiées ont réussi à gagner le respect de la critique. Le temps où les auteurs de romans policiers publiaient sous pseudonyme, voulant cacher le stigmate d'écrire des récits considérés indignes, est révolu et le roman policier du XXI<sup>e</sup> siècle, quelle que soit sa forme, est désormais considéré comme un genre ayant acquis ses lettres de noblesse.

L'objectif de notre travail vise à souligner comment le roman policier moderne dépasse largement les frontières du genre et admet une multiplicité de registres, ce qui le convertit en un récit inclassable, où même l'écriture de l'Histoire trouve sa place. De plus, le choix d'un cadre chronologique n'exclut plus l'approche d'autres sujets qui constituent une ouverture vers des mondes différents. Ainsi, la conception du polar comme récit respectant des normes établies, n'empiétant ni sur le roman noir ni sur le roman à suspense se voit transfigurée. De même, certains codes et stéréotypes vont subir un bouleversement notoire.

Au-delà de la description du crime et du suivi de l'enquête, qui conforment les deux éléments essentiels du récit policier canonique des premiers temps (Todorov 1971), le polar actuel, contemplé dans une perspective large, présente des formes et intérêts divers, qui finissent par brouiller les limites du genre et sous-tendent des débats sur l'hybridation générique. Aussi, dans cet article, nous prétendons précisément démontrer cette évolution du genre policier, où l'on peut constater une dilution des frontières du genre à travers l'approche du roman d'Hervé Le Corre *L'homme aux lèvres de saphir*. Cette œuvre nous permettra de montrer l'élargissement des composantes intrinsèques du roman policier et le relâchement des critères de classification générique.

## 2. L'espace urbain

L'analyse des origines et de l'évolution du genre dévoile qu'à mesure qu'il s'affirme il élargit son champ d'action pour aborder les thèmes les plus variés. En effet, les différents éléments introduits se superposent et finissent par trouver leur place, à travers un déploiement de registres inconnus jusqu'alors.

Initialement, le roman à énigme demeure un jeu de détection, qui présente au lecteur un crime mystérieux, qu'il doit résoudre grâce à son intelligence. Or, ce roman policier primitif, dont les prémices sont liées à Edgar Allan Poe, s'imprègne en bonne

partie – tout du moins, concernant le contexte français – de l'évolution du roman judiciaire de Gaboriau et du feuilleton. Le succès des premiers romans, publiés au début du XX<sup>e</sup> siècle, a encouragé les écrivains et les théoriciens à se pencher sur un genre considéré néanmoins mineur, dont ils ont voulu étudier les principes recteurs. Ainsi, on a très tôt énoncé les règles que ce type de roman devrait respecter (Van Dine 1928), ce qui met en relief la vigueur de ce genre nouveau et l'intention d'en contrôler les dérives, parfois sans succès. En réalité, le classement initial du roman policier désigne

[...] des formes idéal-typiques qui ont plus ou moins coïncidé avec une phase historique du genre. Ces formes n'ont cessé d'évoluer et de s'imbriquer les unes dans les autres. Surtout, elles n'ont pas empêché l'émergence de textes qui les ignorent, mais constituent néanmoins des œuvres clés de la littérature policière (Vanoncini 1997: 18).

En effet, on verra très tôt surgir de nouvelles variantes nées d'un tronc commun initial<sup>1</sup>. Or, toutes vont partager une même composante : l'espace urbain. C'est ainsi que le roman policier devient un roman de la ville, notamment aux États-Unis où il connaît un développement énorme, déversant sur le roman noir. De même, le roman noir américain marque un point d'inflexion par rapport au roman de détection car non seulement il est, depuis sa naissance, un genre essentiellement urbain, mais il confère à la ville une place prépondérante dans l'énigme :

Même avant, le roman policier naissant s'en est emparé et la ville est devenue un élément indissociable d'une partie de ce genre. Dévoilant ce qu'elle tente de cacher, le policier s'intéresse à ces lieux auxquels personne ne prête attention habituellement et permet à l'habitant de ces villes de les lire sous un autre regard (Riquois, 2007: 570).

Il faut toutefois souligner que le traitement des espaces n'est point homogène, car l'intérêt de ce genre pour la ville se concentre sur une partie de celle-ci, particulièrement les bas-fonds, là où la loi n'est pas respectée et où les criminels s'érigent en héros.

Les quartiers marginaux continuent d'être le cadre du récit dans les romans policiers en France, où ce genre va connaître une nouvelle appellation : « le polar ». Il va évoluer au fil des années et son succès explique la naissance de collections dans les maisons d'édition consacrées au noir, notamment la Série Noire de Gallimard qui, en plus, fera connaître au public français les auteurs américains.

Ces premiers changements évolutifs se produisent à partir de 1970, lorsqu'apparaît le « néo-polar » français où de jeunes auteurs écrivent dans l'intention de relater

---

<sup>1</sup> Rappelons que Todorov a établi en 1971 les trois versants principaux dans lesquels le genre se divise : roman à énigme, roman noir et roman à suspense.

ce qu'ils pensent et ressentent, afin de refléter la dure réalité de leur époque. Ils prétendent en décrire les aspects les plus obscurs, pour mettre en évidence la crise de la société après mai 1968. On peut affirmer que le néo-polar français naît de la volonté d'allier la critique sociale à la simple intrigue policière, car la prémisse initiale se base sur la considération de la responsabilité de la société dans les crimes commis. En effet, ces écrivains, comme Jean-Patrick Manchette (1942-1996), Jean-Alex Varoux (1944-1999), Jean-Bernard Pouy (1946-...), ou Patrick Raynal (1947-...) entre autres, considèrent que les inégalités sociales se trouvent presque toujours à l'origine de l'apparition de criminels.

Ainsi, ce genre, surgi pour remplacer le roman naturaliste et réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle (Bonnemaison & Fondanèche, 2009) montre dans son évolution qu'il est possible de s'affirmer sans abandonner, pour autant, son essence. En effet, comme tous les genres, le roman policier va continuer à véhiculer certains stéréotypes : « si la fiction de crime est le genre qui reçoit le plus d'idées reçues, c'est précisément elles qui nous font apprécier la lecture. Le polar, forme agglutinante, se plaît à les réutiliser et les contourner toutes. Le plaisir réside fondamentalement dans la reconnaissance de ces stéréotypes, et dans l'observation du talent de l'auteur à les défaire » (Bonnemaison & Fondanèche, 2009: 96).

Rajoutant de nouveaux éléments à l'équation initiale, mais surtout, réécrivant et contournant ses propres stéréotypes, le genre a poursuivi un processus de légitimation. Sans abandonner son public traditionnel, qui cherchait une lecture sans complications, il a su convaincre un lecteur plus exigeant, qui auparavant le négligeait. Au fur et à mesure que le polar intègre des thèmes et des formes variés, des appellations nouvelles vont apparaître<sup>2</sup>. Aussi, il n'est pas inhabituel que l'on salue les polars publiés en parlant d'un renouveau du genre, même si ce renouveau repose souvent sur le fait d'avoir su intégrer des éléments différents.

### 3. Entre réalité et dépaysement : le polar historique

Dans son processus de légitimation face à ses détracteurs, ce genre « bâtard » a réussi à s'affirmer, en devenant un « conteneur » de tous les genres possibles. Récit insaisissable d'emblée, il réussit toujours le tour de force de se réinventer : « le roman policier est sans doute le genre le plus diversifié, reproduisant en son sein l'opposition entre romans de grande consommation (séries) et romans de recherche » (Reuter, 2009: 95-96). C'est précisément grâce à son dynamisme et à sa capacité d'adaptation que l'on peut expliquer la richesse et la vitalité que le genre connaît en France depuis des décennies.

---

<sup>2</sup> Nous pouvons citer par exemple le « rompol » de l'écrivaine Fred Vargas, appellation qu'elle a elle-même choisie pour désigner ses récits. Elle se sert d'éléments du modèle canonique (énigme, crime, détective, victime, coupable, enquête) et rajoute des éléments comme la singularité des personnages, des éléments magiques ou un certain lyrisme pour rénover le genre sans pour autant renoncer à ses signes identitaires.

Héritier du réalisme et du naturalisme, comme nous l'avons souligné auparavant, le polar se tourne, au cours de son évolution, vers d'autres réalités, d'autres mondes et d'autres temps. Ainsi, entre la description de la réalité environnante et la présentation de formes de dépaysement, il nous offre un éventail thématique varié où l'exotisme prend également place. Lits (2002) affirme, à ce propos, qu'il s'agit d'un genre protéiforme, qui a su s'adapter au public sans renoncer à la quête de la qualité. C'est pourquoi, son succès pose, sans aucun doute, les jalons de sa diversification et, réciproquement, cette diversification est à l'origine de ce succès.

Parmi les branches du tronc initial, le « policier historique [est] un genre extrêmement populaire qui offre à un public nonchalant un divertissement exotique, et en prime la sensation de se cultiver sans effort » (Manotti, 2010). Ainsi, le polar recouvre de plus en plus de périodes historiques et attire un public varié qui cherche le plaisir de la lecture sans renoncer à la possibilité de s'évader et d'apprendre. Ce dépaysement peut adopter des formes diverses. Parfois, il s'agit d'un roman à énigme situé dans une période historique, et le lecteur peut se voir projeté dans l'ancien Égypte ou le Moyen Âge. Ainsi, il assouvit en même temps son désir de connaissances d'un monde révolu<sup>3</sup>. À l'occasion, il s'agit d'un thriller historique, reconstruisant des crimes commis dans le passé. Dans tous les cas, ces fictions exigent, de la part du romancier, un travail de documentation historique préalable.

Il s'avère ainsi qu'aborder l'Histoire dans un récit ne découle pas uniquement de la volonté de rechercher l'exotisme et le dépaysement car « le roman révèle bien souvent la conception que le romancier se fait de l'histoire, comme si la fiction se servait de l'histoire pour en dénoncer les insuffisances et les limites » (Zonza, 2011). Ne soyons pas dupes, le romancier ne se veut aucunement historien mais l'Histoire donne plus de force référentielle à un récit si le lecteur est capable de le situer parfaitement dans un moment historique bien précis. Ainsi, la vraisemblance ira de pair avec la présence d'éléments (faits ou personnages) extraits de la réalité.

Il est vrai que, parfois, l'intérêt du romancier ne se situe pas uniquement du côté de la fiction, car il peut se servir de sa création pour montrer des faits historiques sous un angle différent, en présentant, par exemple, au lecteur le quotidien des gens à une époque concrète. Dans ces cas, l'intérêt du roman policier est surtout historique et, par le biais du tamis de la fiction, il parvient à révéler des secrets obscurs et des atrocités commises et passées sous silence. L'exemple le plus connu, à ce sujet, est le roman *Meurtres pour mémoire* (Daeninckx, 1983), qui révèle le massacre des manifestants contre la guerre d'Algérie, le 17 octobre 1961.

---

<sup>3</sup> On trouve dans ce groupe des romans bien différents qui, sans être des *best-seller*, comme par exemple les séries sur l'Égypte de Christian Jacq, trouvent leur public, en racontant des histoires situées dans des périodes éloignées et souvent convulsives ; c'est le cas de J-C. Portes qui publie les enquêtes de Victor Dauterive pendant la Révolution Française, ou de Jean-François Parot qui a écrit celles de Nicolas Le Floch dans le Paris du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Que ce soit pour situer l'intrigue, pour dénoncer ou tout simplement pour montrer que les choses n'ont pas tellement changé depuis des siècles, l'Histoire demeure désormais liée au genre policier<sup>4</sup>. D'autre part, l'importance de l'espace dans le polar, plus précisément l'espace de la ville, favorise l'inscription du récit dans un chronotope historique, car il est aisé pour le romancier de le récréer. L'engouement du public pour le polar historique n'est toutefois qu'une manifestation de plus pour considérer le roman policier comme un genre vivant, qui échappe aux tentatives de classement ou de restriction. La ville n'est plus un simple décor à peine ébauché mais devient un élément qui apporte un sens à l'histoire. Ainsi, elle sert non seulement de cadre mais explique et justifie, parfois, certains événements, en présentant différentes facettes, selon les personnages.

#### 4. Hervé le Corre et le polar du XXI<sup>e</sup> siècle

Comme nous l'avons annoncé auparavant, l'œuvre d'Hervé Le Corre, et plus précisément son roman *L'homme aux lèvres de saphir* (Le Corre, 2004)<sup>5</sup>, constitue un exemple très illustratif pour montrer toute la richesse que renferme le genre. Ancré dans les mois précédant la chute du Second Empire, le récit retrace l'enquête d'une série de meurtres sanglants. Or, la maîtrise de l'auteur réussit à créer un roman policier où histoire, critique sociale et littérature de qualité ont partie liée.

Le Corre a choisi cette époque trouble pour narrer l'histoire d'un meurtrier qui se veut artiste et tente de récréer les crimes exposés dans *Les chants de Maldoror*. Des bordels luxueux aux quartiers misérables, autour de ces meurtres barbares et choquants, se tisse l'histoire d'un jeune inspecteur qui traque le meurtrier, d'une fille de joie et des ouvriers que la violence du régime pousse à la révolte.

Des années plus tard, l'auteur publiera *Dans l'ombre du brasier* (2019), plaçant ce même assassin au cœur, cette fois, de la Semaine Sanglante de la Commune. Dans ce récit, l'auteur nous montre des criminels dépourvus de principes moraux qui, croyant que la situation justifie l'impunité, commettent d'horribles méfaits. En même temps, l'auteur réussit à retracer avec une précision d'historien et sociologue les derniers jours d'un combat sans espoir, mené par des gens qui se battent jusqu'au bout pour leur dignité, même s'ils sont sûrs de leur défaite.

Le Corre a publié d'autres romans que nous pourrions considérer comme des polars historiques, où les événements choisis pour encadrer le récit sont l'Occupation ou la guerre d'Algérie. *Après la guerre* (Le Corre, 2014) se situe à Bordeaux dans les années qui suivent la Seconde Guerre mondiale et met en scène un commissaire, ancien

<sup>4</sup> Dans *Temps Glaciaires*, Fred Vargas ramène les faits historiques au présent, se servant de la récréation du passé. Ses personnages jouent le rôle de leurs ancêtres durant les séances de la Convention nationale. Il n'existe pas de volonté vulgarisatrice, les discours sont tout simplement déclamés, les enquêteurs assistent aux représentations et y cherchent des justifications aux meurtres.

<sup>5</sup> Toutes nos références renvoient à cette édition. Désormais HLS.

collaborateur, qui voit ses méfaits refaire surface. Le criminel tentera de faire justice dans ce contexte quelque peu trouble.

Aussi, le choix de moments historiques complexes, la défaillance de la justice et la présence d'individus confrontés à des événements qui les dépassent mais qu'ils affrontent avec un esprit de lutte et une profonde dignité, figurent parmi les éléments récurrents de l'œuvre lecorrienne, comme nous allons voir dans *L'homme aux lèvres de saphir*.

#### 4.1 *L'homme aux lèvres de saphir* : un roman historique et social

Étant donné que le roman nous transporte dans les derniers moments du Second Empire nous pouvons aisément le considérer comme un roman historique. En effet, la fiction se superpose à l'Histoire et réécrit la période sous un autre point de vue, éloigné du pouvoir politique, montrant néanmoins comment la société subit son emprise. Le récit décrit les pénuries et souffrances, mais aussi les joies des petites gens qui vivent ce moment historique crucial. En 1870, la société française subit les dernières frasques d'un régime corrompu et un groupe de personnes du peuple mènent à Paris un combat contre leur propre misère et contre la dictature, en même temps qu'elles affrontent la présence d'un meurtrier.

Si l'affaire criminelle constitue la colonne vertébrale du récit, ce dernier nous offre, cependant, d'autres ouvertures. En effet, *L'homme aux lèvres de saphir* présente les traits d'un roman classique qui commence par l'introduction d'un nouveau venu qui, en l'occurrence, sera le témoin inattendu d'un crime. L'arrivée d'Étienne Marlot à Paris, séduit par l'éclat de la métropole, sert à montrer l'exode rural de la population attirée par une ville en transformation, pendant le Second Empire. Étienne, un jeune homme de la campagne, désormais seul, pense y trouver sa place, même si, dès son arrivée, la ville se montre peu accueillante, s'imposant plutôt comme une sorte de monstre dont la taille grandiose pourrait causer sa mort :

[...] la folle idée qu'il pourrait mourir un jour pour cette multitude de toits, cet infini dédale de rues, ce populo râleur qui se presse et se bouscule dans le vacarme de la circulation lui traverse l'esprit comme un éclair de chaleur sur un champ de blé mûr (HLS : 40).

Du fait de sa taille, la ville acquiert une nature monstrueuse et le jeune provincial peut « [sentir] Paris refermer sa vaste gueule sur lui pour le gober comme un raisin sec » (HLS : 54). Charmé par l'éclat de la ville lumière Marlot n'en connaît, finalement, que l'obscurité. Même proches, les beaux quartiers appartiennent à un autre monde, alors que le roman recrée surtout le Paris ouvrier, les cours sombres, les ateliers, les gargotes et les garnis mornes. Cette ville peu hospitalière pour le nouveau venu offre néanmoins un mirage de richesse, lumière et beauté : « cafés et restaurants illuminés de torches fichées sur les façades » attirent les étrangers pour contempler « cet enchantement lumineux bouche bée, comme un mouflet devant une vitrine de jouets » (HLS :

53). Cela prouve que l'ouverture du roman policier sur la ville offre une vision plus large de la réalité, révélant ses aspects les plus obscurs et véhiculant de ce fait une critique sociale implicite. Ainsi, le seul endroit où le monde des puissants et celui des déshérités convergent est une maison close.

Le Corre emploie la figure du nouveau venu comme élément déclencheur de l'histoire, afin d'introduire la description d'une ville en pleine effervescence dont on constate la modernisation, même si la première image de cet espace urbain est plutôt fantasmagorique. En effet, elle dépeint un jeune, poussant un charriot chargé de vieux meubles, le soir sous la pluie :

Il tourne bientôt dans le boulevard Poissonnière où quelques cafés jettent de grandes lueurs floues. Peu de monde sur les trottoirs. [...] On glisse sans bruit sur le sol luisant de pluie. Le carrefour des Écrasés, au coin de la rue du faubourg-Montmartre, est désert. Cette poussière glacée qui tournoie dans les rues a chassé aussi bien les phthisiques que les biens portants. Les flâneurs qui ont échappé dans la journée aux roues des attelages ont préféré, tant qu'à faire, se mettre à l'abri de la pneumonie. (HLS : 29)

L'auteur excelle dans la peinture d'ambiances, que ce soient les couloirs de l'hôtel de police, les tristes appartements populaires sommairement meublés, les gargotes où les ouvriers boivent et mangent où les maisons closes que les bourgeois fréquentent, les descriptions nous transportent à une période historique bien précise. De plus, l'emploi d'une langue populaire enrichit le texte rendant plus réelle l'histoire racontée. En effet les dialogues retranscrivent une langue parlée riche en images<sup>6</sup>, qui offre aussi des exemples de l'argot de l'époque, ainsi, la police est la « rousse », appellation attestée au XIX<sup>e</sup> siècle.

## **5. Roman de la ville et des quartiers défavorisés**

La solidarité et l'engagement de la classe ouvrière apparaissent dès les premiers chapitres du livre, où le lecteur assiste à la scène où un inconnu sauve de justesse Étienne d'être écrasé par un postillon. Cet homme, Fernand, l'aidera à s'installer et deviendra son meilleur ami. Dès leur rencontre, tous deux vont discuter de politique et partager leur engagement (« ils ne pourront pas nous tuer. Plutôt crever ! », HLS : 48). La solidarité de classe passe même outre les différends politiques. Ainsi, le couple de concierges, qui aide le jeune Marlot lorsqu'il est attaqué pendant sa recherche du logement de son cousin, est partisan de l'empereur. Mais le soutien passe avant toute autre chose. Il va sans dire que la dichotomie ville *vs* campagne est aussi importante à ce niveau : les mots du cousin d'Étienne reflètent la vision des paysans à propos des

---

<sup>6</sup>« Tu vas me faire faire un tour de guinche, je te montrerai comment qu'je chaloupe ! C'est samedi soir, c'est la Sainte Touche, faudrait en profiter ! » (HLS : 162).



ouvriers de la métropole. « Qu'est-ce que tu vas foutre à Paris hein, *cré* Bon Dieu ? la grève aux ateliers ? la révolte à l'usine ? » (HLS : 42).

Ainsi, la question sociale est soulignée dès le début du roman, parce qu'elle demeure indissociable de l'appartenance à la classe ouvrière. Elle est liée au destin des personnages, car il s'avère impossible de faire allusion aux classes populaires, à la fin du XIX<sup>e</sup> sans faire référence aux révoltes ouvrières. Mais, comme l'auteur lui-même l'affirme, « au travers des destins individuels [...] on perçoit par rebond telle ou telle question sociale. Mais ça ne constitue jamais l'axe de mes bouquins. Je préfère être un citoyen engagé plutôt qu'un écrivain engagé ». (Nouvelle-Aquitaine, 2021). Étant donné le contexte temporel de l'histoire, situé quelques mois avant la révolte communarde et la répression des derniers mois de l'empire de Napoléon III, cette thématique demeure incontournable<sup>7</sup>. Le roman expose les revendications ouvrières et le rêve républicain, de même qu'il renforce l'illusion référentielle, tissant des liens étroits entre personnages réels et fictif ; ainsi, dans le roman, l'ancienne prostituée qui s'occupe de la fille de Sylvie, apprend à lire à d'autres femmes et va écouter Louise Michel.

Il serait impossible de véhiculer une société sans l'imbriquer dans un espace concret et dans une période précise. Aussi, si un lien indissoluble rattache la ville et ses quartiers au polar, depuis son origine, la critique sociale, marque du néo-polar français, trouve, quant à elle, son germe dans l'essence urbaine du roman, comme le démontre *Le Corre*. Toutefois, l'écrivain s'éloigne du militantisme actif des auteurs de la génération de Manchette pour aborder le sujet comme un élément de plus du récit et, comme ses contemporains compose « avec d'autres cultures ou d'autres genres, d'autres filiations esthétiques : l'écriture de James Ellroy (Dominique Manotti), le cinéma de guerre (Hervé Le Corre) » (Amir, 2021).

Il ne faut pas non plus oublier que l'assassin, quoique fictif, est créé à partir d'éléments tirés de la réalité ce qui permet d'émettre des hypothèses concernant certains faits. Cela se manifeste par le biais de la tentative de réécriture d'une page de l'histoire littéraire. En effet, dans le roman, la mort du poète Isidore Ducasse est attribuée au même tueur en série, son ami Pujols, qui aurait voulu mettre en pratique les crimes aberrants décrits dans l'œuvre de Lautréamont. L'un des poètes maudits par excellence est présenté ainsi comme l'inspiration involontaire d'un monstre, qui tente de recréer les assassinats dont il vante la beauté. De plus, le criminel accuse Ducasse d'avoir renoncé à son entreprise créatrice et il provoque la mort du poète, l'obligeant à avaler un breuvage empoisonné, sous le couvert d'un argument fort simple : « Le comte de Lautréamont est mort depuis longtemps, son avatar humain peut bien disparaître à son tour » (HLS : 501).

<sup>7</sup> Certains auteurs évoquent la possibilité de lire les romans de Le Corre et d'autres écrivains sur la période de la Commune de Paris « comme une accusation contre sa répression qui annonce déjà la barbarie du XX<sup>e</sup> siècle » (Mueller, 2011 : 59).

## 6. Un roman aux multiples facettes

Ainsi, tout semble avoir sa place dans le roman, où on comprend l'horreur du nouveau venu, qui contemple malgré lui le premier crime. Dès le début, meurtre et meurtrier sont présentés au lecteur et le témoin s'érige comme le personnage qui va tenir un rôle essentiel dans l'œuvre. De même, l'enquêteur apparaît également très tôt et devient, comme le signale Lits (2002), la véritable doublure du héros, dans le sens où c'est vraiment le policier qui comprend les dessous de ses crimes et, en même temps, il en est l'ennemi. Ceci est renforcé par le fait que Sylvie, fille de joie dont Letamendia tombe amoureux, est l'une des victimes du monstre.

La lecture de *L'homme aux lèvres de saphir* offre au lectorat la possibilité d'être aux premières loges pour assister à un moment historique de premier ordre, où se reflète de manière réaliste la situation de l'époque, aussi bien au niveau politique que social. Avec comme toile de fond le portrait d'une classe ouvrière qui commence à prendre conscience de sa force, se situe l'enquête policière menée par le jeune inspecteur François Letamendia. Ce dernier, non seulement ne va pas réussir à attraper le meurtrier mais, il en deviendra, de plus, l'otage. En ce sens, le livre est loin de la conception des premiers romans policiers dont la résolution du crime venait rassurer les lecteurs. En effet, ici le héros meurt et le meurtrier parvient à s'échapper.

En ce qui concerne le caractère purement policier du roman, *L'homme aux lèvres de saphir* nous présente tous les éléments du genre : meurtrier, témoin, victimes et enquêteur, qui devient l'antagoniste de l'assassin. Un subtil filigrane réunit les personnages qui deviennent la cible du meurtrier : le témoin et sa compagne, l'inspecteur Letamendia. On retrouve même des éléments typiques des premières manifestations du genre : l'enquêteur chargé de l'affaire doit se battre pour imposer ses critères à la hiérarchie. La figure du policier est sans aucun doute, l'une des plus intéressantes du roman. En effet, il est le premier et le seul à croire à un meurtrier en série mais il lui échappe, du fait des bévues de ses supérieurs. Bientôt il semble que le seul à avoir compris qu'il était l'unique personne capable de l'arrêter est le criminel lui-même.

Rappelons que la construction à rebours du roman policier classique s'articule autour d'une structure narrative double (Lits, 2002: 11), la première relatant le crime, tandis que la deuxième comprendra le récit de l'enquête. Suivant ce principe, dans ce cas, le meurtre apparaît dès le premier chapitre en même temps que le seul témoin capable de reconnaître un meurtrier qui s'avère être protéiforme. Mais s'il y a deux histoires, il y aura aussi deux héros, car le détective représente, en quelque sorte, la doublure inversée du criminel. Letamendia s'oppose à Pujols car si celui-ci incarne le mal, le jeune inspecteur personnifie l'honnêteté, même au sein d'une police corrompue, assujettie au régime. De plus, tous deux partagent l'intérêt pour Sylvie, dont le policier tombe amoureux. Malheureusement, le protagoniste, qui survit aux sévices du criminel, périt de maladie, à cause de sa faiblesse. Mais il n'en reste pas moins un héros, car

la conception de celui-ci ayant évolué, le héros peut être faible et mortel<sup>8</sup> et, de ce fait, il se rapproche des lecteurs modernes car il devient plus crédible.

## 7. Un foisonnement de genres

Si l'on dégage uniquement cet aspect on retrouve des éléments d'un roman classique, où un jeune provincial arrivant à Paris devient le témoin accidentel d'un meurtre. Un jeune inspecteur chargé de l'affaire se rend compte que le crime fait partie d'une série, découvre le meurtrier mais l'assassin réussit à se sauver. Cette intrigue, pleine de rebondissements, est néanmoins d'une grande simplicité. Cependant, l'argument s'enrichit d'aspects variés qui se fondent dans un récit, sujet à diverses catégorisations : thriller, polar, roman historique ou encore roman engagé.

Nous avons, donc, affaire à un roman de facture classique ancré dans les derniers mois du Second Empire français (ce qui le définit comme un roman historique), qui raconte l'histoire d'un meurtrier et l'enquête menée pour l'attraper. On peut ainsi considérer que *L'homme aux lèvres de saphir* est un roman policier car on y trouve les stéréotypes du genre. Il est vrai que, comme dans tout polar, le récit de Le Corre reprend les éléments qui composent l'essence du genre (meurtre, enquête, etc.) les modifiant quelque peu. Mais, il conserve certains stéréotypes, car on ne doit pas oublier qu'il est impossible de renouveler un genre sans revisiter ses stéréotypes, tout en respectant, à la base, le contrat de lecture impérial. Comme le signale Jean-Louis Dufays (2001 : 4), « il y a dans toute lecture une dialectique entre une force centrifuge et extratextuelle, qui tire le texte vers l'existant et la familiarité, et une force centripète et intratextuelle, qui le tire vers l'inédit et la singularité ». C'est donc par la reprise de certaines structures formelles, thématiques ou autres, ou par l'agencement des discours que les stéréotypes se reconnaissent mais aussi changent, donnant lieu à l'évolution et l'enrichissement d'un genre, né comme le récit d'une énigme.

Les différents sous-genres ont surgi justement de la modification de l'organisation du récit : l'agencement narratif de la matière produit un écart d'informations entre le texte et le lecteur, qui diffère dans les trois sous-genres du roman policier et qui provoque des réponses différentes chez le destinataire. Ainsi, par exemple, lorsque l'on ignore l'identité du meurtrier, on l'ignore comme et avec le détective du roman à énigme. De même, on craint pour le sort de la victime du thriller puisqu'on en connaît, en tant que lecteur, plus qu'elle-même. Dans le livre de Le Corre, le meurtrier est connu par le lecteur dès le premier chapitre, puisque ce dernier partage le développement de l'enquête et même l'impuissance de Letamendia et il a peur pour celui-ci et les autres victimes.

La question qui se pose sur l'étiquette générique naît de la définition même du genre policier et de sa légitimité. N'oublions pas qu'il était classé comme paralittérature

<sup>8</sup> Cette humanisation de l'enquêteur s'annonce déjà dès la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle et le Nestor Burma de Léo Malet est l'un des premiers exemples.

et pour beaucoup d'écrivains, se revendiquer comme auteurs de polar « peut donner lieu à une revendication du populaire, la domination et le déclassement étant convertis en valeurs positives » (Levet, 2015), car cela implique ne pas renoncer à son essence. Toutefois, auteurs, maisons d'édition et critiques semblent parfois vouloir éloigner certains romans de cette catégorie, pour les remonter dans la « hiérarchie » littéraire, car « populaire » impliquerait littérature de consommation, exempte de qualité.

La réflexion sur les frontières du genre apparaît aussi dans Lits qui, après avoir affirmé que la discussion est sans doute stérile puisqu'elle intéresse plus les critiques que les auteurs, soutient que « la subversion du genre est quasi inscrite dans son code générique qui impose d'aller toujours plus loin dans les innovations, jusqu'au moment où la frontière, toujours floue, entre ce qui relève du genre et ce qui y échappe est franchie » (Lits, 2015)

Aussi, pourrait-on penser qu'à force de transgression, les limites du noir seraient difficilement reconnaissables, puisque les marqueurs génériques deviendraient un élément de moindre importance dans le récit. À ce propos, la question qui se pose est très simple : de nos jours, est-il important de porter l'étiquette « Noir » pour trouver son public ? Pour mettre l'exemple de notre cas concret, cela reviendrait à dire que *L'homme aux lèvres de saphir*, publié dans une collection blanche, n'aurait pas connu le même succès, car le noir aurait un public fidèle. Natacha Levet (2010) pense, maintenant, que « les stéréotypes génériques s'effacent, et sans disparaître totalement, permettent à certains auteurs de se diluer dans l'ensemble de la production romanesque, en étant publiés dans des collections "blanches" ». Le roman qui nous occupe a été publié dans une collection « noire » mais il aurait très bien pu l'être dans une collection différente puisque, comme nous avons signalé auparavant, c'est un polar, un thriller et un roman historique, à la fois.

Le processus de légitimation du polar, dont nous avons parlé plus haut, semble sans conteste mais l'intérêt pour le genre, en tant que tel, explique les approches actuelles concernant l'hybridation et la dissolution génériques. En effet, aussi bien du point de vue structural que thématique, les romans s'éloignent des stéréotypes du genre. Le bien-fondé de la discussion de ces dernières années est indéniable mais celle-ci devrait dériver sur une tâche descriptive, nullement critique. On ne peut pas toujours écrire un récit semblable, contenant les mêmes topoï et combinant pareillement les mêmes stéréotypes, car comme le signale Marc Lits (1999 : 109), les romanciers se doivent de créer du nouveau :

[...] c'est un certain agencement de stéréotypes qui crée du nouveau, on peut montrer, en s'appuyant sur les concepts de code et de contrat, comment tout auteur de récit policier joue de la tension entre ces deux notions, se permettant de transgresser les lois du code pour mieux respecter le contrat de lecture convenu avec le lecteur de récit d'énigme.

## 8. Conclusion

Il existe un moule classique où l'énigme, le crime, l'enquêteur, la victime, le coupable et l'enquête sont toujours présents. À partir de ce moule, tous les temps, tous les lieux, tous les sujets sont susceptibles d'être présents dans le polar, nuancés par des trames plus ou moins compliquées ou par la singularité des personnages. Les résultats sont divers et le récit qui nous occupe nous le montre.

En ce moment de surproduction d'un genre consolidé, il faut trouver une voix personnelle pour écrire un polar attrayant, tout en réutilisant et contournant les codes et stéréotypes du genre. Le Corre y réussit, en peignant de manière efficace un microcosme peuplé de personnages, le plus souvent signalés comme des exclus ou, du moins, comme des gens qui ne trouvent pas leur place, car chacun a ses particularités. L'auteur, malgré le réalisme affiché, montre des traits affectifs pour ces perdants. Les éléments fondamentaux du polar sont repris mais la réécriture reprend le stéréotype pour mieux le réécrire et les transformer : le jeune policier n'est pas simplement un bleu mais un homme sensible et intelligent, conscient de sa situation bancale dans l'échelle de pouvoir. De son côté, le meurtrier sanguinaire ne représente pas la méchanceté brute mais il se croit une sorte de prophète du mal, devant réaliser une œuvre d'art macabre.

*L'homme aux lèvres de saphir* s'avère être l'exemple parfait de ce genre protéiforme que l'on appelle polar ou toutes sortes de variations semblent possibles. Le roman s'inscrit dans la lignée d'une évolution du genre et il n'aurait, sans aucun doute, vu le jour sous cette forme, sans la publication préalable d'autres romans ayant transformé le modèle initial. Logiquement, ces variations invitent les chercheurs à spéculer sur les frontières du genre ou sur la validité même d'un classement, que certains revendiquent et d'autres veulent dépasser. Roman policier ou roman historique, collection blanche ou collection noire, ce n'est sans doute qu'une discussion byzantine car peu importe les étiquettes adossées au récit, ce qui importe dans la lecture c'est le plaisir que le lectorat en tire.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AMIR, Lucie (2021) : « Polar : le grand dégageant ? Le sous-champ contemporain des fictions criminelles françaises face à l'engagement ». *Elfé XX-XXI*, 10.
- BONNEMAISON, Audrey & Daniel FONDANÈCHE (2009) : *Le polar*. Paris, Le Cavalier Bleu.
- DAEININCKX, Didier (1983) : *Meurtres pour mémoire*. Paris, Gallimard.
- DUFAYS, Jean-Louis (2001) : « Le stéréotype, un concept clé pour lire, penser et enseigner la littérature ». *Marges linguistiques*. URL : [https://dial.uclouvain.be/pr/boreal/object/boreal%3A139031/datastream/PDF\\_01/view](https://dial.uclouvain.be/pr/boreal/object/boreal%3A139031/datastream/PDF_01/view).
- LE CORRE, Hervé (2004) : *L'homme aux lèvres de saphir*. Paris, Payot & Rivages.
- LE CORRE, Hervé (2014) : *Après la guerre*. Paris, Payot & Rivages.

- LE CORRE, Hervé (2019) : *Dans l'ombre du brasier*. Paris, Payot & Rivages.
- LEVET, Natacha (2015) : « L'écrivain et le marginal : postures d'auteurs de polar français ». *Itinéraires*, 2014/33 (*Le polar en Europe : réécritures du genre*). DOI : <https://doi.org/10.4000/itineraires.2565>
- LITS, Marc (1999) : *Le roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*. Liège, Éditions du CEFAL.
- LITS, Marc (2002) : « Les avatars d'un genre protéiforme ». *Le français aujourd'hui*, 138, 9-18.
- LITS, Marc (2015) : « De la "Noire" à la "Blanche" : la position mouvante du roman policier au sein de l'institution littéraire ». *Itinéraires*, 2014/3 (*Le polar en Europe : réécritures du genre*). DOI : <https://doi.org/10.4000/itineraires.2589>
- MANOTTI, Dominique (2010) : « Polar et Histoire », in: Maryse Petit & Gilles Menegaldo (éds.), *Manières de noir: La fiction policière contemporaine*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 37-41. URL : <https://books.openedition.org/pur/38773>
- MUELLER, Elfriede (2011) : « L'écriture d'histoire dans le roman noir français après 1968 », in Mónica Jansen & Yasmina Khamal (éds.) *Memoria in «Noir». Un'indagine pluridisciplinare*. Bruxelles, Peter Lang Verlag, 55-66.
- NOUVELLE-AQUITAINE (2021) : « Hervé Le Corre, le prof de Gironde qui signait des polars », in « Portraits de Néo-Aquitains », *La Région Nouvelle-Aquitaine*. URL: <https://www.nouvelle-aquitaine.fr/le-territoire/portraits-de-neo-aquitains/herve-le-corre-le-prof-de-gironde-qui-signait-des-polars#gref>
- REUTER, Yves (2009) : *Le roman policier*. Paris, Armand Colin.
- RIQUOIS, Estelle (2007) : « L'espace urbain du polar français », in Alain Milon & Marc Perelman (éds.), *Le livre et ses espaces*. Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 569-581. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.pupo.537>.
- TODOROV, Tvetan (1971) : *Poétique de la prose*, Paris, Éditions du Seuil.
- VAN DINE, S. S. (1928) : « Twenty Rules for Writing Detective Stories ». *The American Magazine*.
- VANONCINI, André (1997) : *Le roman policier*. Paris, Presses universitaires de France.
- ZONZA, Christian (2011) : « Le roman historique : un "art de l'éloignement" ? ». *Acta fabula*, 12. URL: <http://www.fabula.org/acta/document6407.php>

*La plus secrète mémoire des hommes:*  
**la consolidación de la *littérature-monde***  
**en el campo literario francés**

**David MARÍN HERNÁNDEZ**

*Universidad de Málaga*

dmarin@uma.es

<https://orcid.org/0000-0002-5512-0689>

**Resumen**

La concesión en 2021 del premio Goncourt a *La plus secrète mémoire des hommes*, del senegalés Mohamed Mbougar Sarr, supone un nuevo paso en la consolidación de la «littérature-monde». En este trabajo se analizarán aquellos aspectos de esta novela que mejor ilustran una nueva narrativa desterritorializada que nos obliga a trascender los marcos estrictamente nacionales en el estudio de la literatura. Se comentarán las características de estas novelas escritas por autores migrantes que hacen gala de su mestizaje cultural, que beben de múltiples tradiciones literarias y que apuestan mayoritariamente por unas técnicas narrativas posmodernas. Se estudiarán igualmente aquellos aspectos temáticos y formales en los que este premio Goncourt se aparta de las generaciones precedentes de autores africanos francófonos.

**Palabras clave:** literatura francófona, generación poscolonial, literatura desterritorializada, hibridación cultural, Mohamed Mbougar Sarr.

**Résumé**

L'attribution en 2021 du prix Goncourt à *La plus secrète mémoire des hommes*, du Sénégalais Mohamed Mbougar Sarr, représente une nouvelle étape dans la consolidation de la « littérature-monde ». Nous analyserons dans ce travail les aspects de ce roman qui illustrent le mieux cette nouvelle prose déterritorialisée qui nous oblige à dépasser les cadres strictement nationaux dans l'étude de la littérature. Nous nous attarderons aussi sur les caractéristiques de ces romans écrits par des auteurs migrants qui affichent leur hybridation culturelle, qui se nourrissent de multiples traditions littéraires et qui misent sur les techniques narratives postmodernes. Seront également étudiés les aspects thématiques et formels par lesquels ce dernier prix Goncourt s'écarte des précédentes générations d'auteurs africains francophones.

**Mots clés :** littérature francophone, génération postcoloniale, littérature déterritorialisée, hybridation culturelle, Mohamed Mbougar Sarr.

---

\* Artículo recibido el 1/09/2022, aceptado el 20/02/2023.



### Abstract

The award in 2021 of the Goncourt prize to *La plus secrète mémoire des hommes*, by the Senegalese Mohamed Mbougar Sarr, represents a new step in the consolidation of the «littérature-monde». In this paper, we will analyse those aspects of this novel that best illustrate this new deterritorialized narrative that forces us to transcend strictly national frameworks in the study of literature. We will also delve further into the characteristics of these novels written by migrant authors who have been distinguished by their cultural hybridization, who draw from multiple literary traditions and feature postmodern narrative techniques. Those thematic and formal aspects in which this last Goncourt prize deviate from the preceding generations of French-speaking African authors will also be studied.

**Keywords:** francophone literature, post-colonial generation, deterritorialized literature, cultural hybridization, Mohamed Mbougar Sarr.

### 1. Introducción

Es habitual que en la periodización de la literatura francófona africana se señalen las siguientes etapas: la de los escritores «pioneros» de la década de 1920; el periodo de la *Négritude*, durante los años treinta y cuarenta, en el que se exaltó con orgullo una identidad negra panafricana; el auge, durante la década de 1950 y 1960, de una novela realista de corte reivindicativo, que alzaba la voz contra la colonización y consideraba a la metrópolis como un obstáculo para el desarrollo de las sociedades africanas; y la novela de la «desilusión», que surge tras la independencia de los antiguos territorios colonizados y mantiene la temática reivindicativa del periodo anterior, con la particularidad de que en este nuevo momento histórico los escritores levantan la voz contra los regímenes totalitarios africanos que habían sustituido al colonizador en la gestión de estos territorios (Moudileno, 2003: 2)<sup>1</sup>.

Los especialistas coinciden también en que a finales del siglo XX empiezan a apreciarse cambios significativos, tanto temáticos como formales, en los escritores francófonos subsaharianos. Algunos críticos ya percibían estas nuevas voces en los años ochenta (Dabla, 1986: 17), mientras que otros hacen arrancar este nuevo periodo a mediados de los noventa (Porra, 2018: 3), pues consideran que estas nuevas tendencias están estrechamente vinculadas con la creciente globalización y los movimientos migratorios transnacionales. Al margen de estas discrepancias temporales, se destaca como

---

<sup>1</sup> Aunque la mayoría de críticos acepta esta evolución en el seno de la literatura africana francófona, no todos coinciden en la cronología que acaba de mencionarse. Abourahman Waberi, por ejemplo, propone unos cortes cronológicos diferentes a la hora de describir la sucesión de generaciones: «celle des pionniers (1910-1930), celle de la négritude (1930-1960), celle de la décolonisation et du désenchantement post-colonial (à partir des années soixante-dix) et puis celle des “enfants de la postcolonie” (clin d’œil aux *Enfants de minuit* de Salman Rushdie), qui s’est signalée à partir des années quatre-vingt-dix et à laquelle [Waberi] appartient» (Mongo-Boussa, 2002: 67; se trata de un resumen de la periodización propuesta por Waberi, 1998).

uno de los rasgos más significativos de este nuevo periodo la superación de las relaciones conflictivas con las antiguas metrópolis colonizadoras y la apuesta por la hibridación cultural. Si los intelectuales de la *Négritude* defendían, desde una concepción esencialista de su identidad, la recuperación de las raíces africanas que habían quedado ocultas por la aculturación de los imperios coloniales, esta «nouvelle génération postcoloniale» (Caëver, 1998) asume una identidad fragmentada que bebe de distintas tradiciones culturales. No es baladí señalar que muchos de estos autores, «issus de l'immigration», están instalados en Francia (y, en muchos casos, tienen la nacionalidad francesa). Estos «enfants de la postcolonie» (Waberi, 1998), que rechazan ser catalogados exclusivamente como escritores africanos, aspiran a que sus obras sean leídas y valoradas por su calidad literaria intrínseca, tratan de superar la exotización de la que suelen ser objeto desde las instituciones literarias y reivindican el alcance universal de sus obras.

Estas reivindicaciones socioliterarias tuvieron su punto culminante con la publicación en marzo de 2007 del controvertido «Manifeste pour une littérature-monde» en *Le Monde*, firmado por cuarenta y cuatro escritores, sobre el que tanto se ha escrito desde entonces (Le Bris y otros, 2007)<sup>2</sup>. Me interesa ahora destacar dos reivindicaciones del mencionado manifiesto. Por un lado, los firmantes declaraban la «fin de la francophonie. Et naissance d'une "littérature-monde" en français». Esta impugnación de la etiqueta «francófonos» se explica por las connotaciones exóticas con las que se utiliza habitualmente este apelativo, así como por la marginación que lleva implícita, ya que la categoría de «literatura francófona» se ha entendido tradicionalmente como un apéndice que viene a completar a la literatura *propiamente francesa* (esto es, la franco-francesa)<sup>3</sup>. Además, amparados por los numerosos y prestigiosos premios literarios concedidos en años anteriores a escritores en lengua francesa nacidos fuera de Francia, los autores del manifiesto señalaban que «le centre, nous disent les prix d'automne, est désormais partout, aux quatre coins du monde». La «révolution copernicienne» por la

<sup>2</sup> Una versión electrónica del manifiesto, junto con los nombres de los cuarenta y cuatro firmantes, puede consultarse en el sitio web de la asociación literaria «Étonnants Voyageurs», presidida por el propio Michel Le Bris: <https://www.etonnants-voyageurs.com/Manifeste-Pour-une-litterature-monde-en-francais.html>

<sup>3</sup> Dadas las connotaciones coloniales que se han ido adhiriendo al término *Francophonie*, no son pocos los investigadores que han tratado de encontrar soluciones terminológicas que, por un lado, anulen este sesgo y, por otro, permitan seguir empleando una expresión de evidente utilidad en los estudios literarios. Christianne Chaulet Achour, por ejemplo, opta por recurrir al plural («francophonies») para desactivar la carga colonial del término: «Lorsqu'on ajoute aujourd'hui le pluriel au substantif et qu'on le lie avec le qualifiant *littéraires*, on tente une double opération : celle de lui redonner une signification délogée de la domination coloniale tout en suivant un usage qui s'est imposé [...]. Cela suppose d'accepter ce fait très simple que la France est aussi un pays francophone» (Chaulet Achour, «Francophonie, francophonies, francophones»; citada en Henry, 2012, 178-179). Al recordar la obviedad de que «la France est aussi un francophone», Chaulet Achour ubica a todos los escritores de lengua francesa en un plano de igualdad. Se propone, pues, un movimiento inverso al tradicional: en lugar de anexas a los escritores francófonos periféricos a la literatura franco-francesa, se opta por «francophoniser celle-ci».

que abogaba el manifiesto tenía entre sus principales objetivos transmitir a las instituciones literarias parisinas el mensaje de que París ya no poseía el monopolio del canon y que debían abrir sus puertas a los autores extranjeros en lengua francesa, pero no para ubicarlos en los apéndices de los manuales de literatura, como si de un suplemento exótico se tratara, sino para considerarlos en pie de igualdad, esto es, para poder «lire ses œuvres pour leur portée esthétique plus que pour leur dimension sociologique» (Chaulet Achour, 2016: 5). Al margen de otras propuestas estrictamente estéticas, los firmantes aspiraban a que el público lector tomara consciencia de la necesidad de una descentralización del campo literario francés (algo que, en la práctica, venía ya produciéndose de forma progresiva desde hacía años, tal como sugería la paulatina concesión de los premios de mayor resonancia a escritores francófonos)<sup>4</sup>. Se trata, en suma, de constatar que la literatura franco-francesa había perdido su «capacité d'absorption qui contraignait les auteurs venus d'ailleurs à se dépouiller de leurs bagages avant de se fondre dans le creuset de la langue et de son histoire nationale» (Le Bris y otros, 2007).

La concesión del premio Goncourt en 2021 a *La plus secrète mémoire des hommes*, novela del joven narrador senegalés Mohamed Mbougar Sarr, puede interpretarse justamente como un nuevo paso hacia la consagración de esta *littérature-monde*, y, al mismo tiempo, como la confirmación de que las instituciones centrales del campo literario francés han tomado buena nota de la necesidad de abrir sus puertas a las propuestas que llegan desde la periferia editorial. Aunque la temática y las técnicas narrativas de esta novela, como se comentará con más detalle en las páginas que siguen, no pueden considerarse estrictamente marginales (pues habían sido ya avaladas por la concesión de premios relevantes a novelistas africanos que orbitan en torno a este movimiento<sup>5</sup> y aparecían publicadas en editoriales parisinas claramente centrales, como Gallimard, Le Seuil, Flammarion o Albin Michel), lo cierto es que, al conceder el premio

---

<sup>4</sup> Aunque no existe consenso en el uso del apelativo «escritor francófono», y pese a ser consciente de que muchos de los escritores africanos en lengua francesa rechazan esta etiqueta por las razones que acaban de mencionarse, recurriré en el resto de este artículo por razones prácticas a esta denominación para referirme a la literatura en lengua francesa de escritores subsaharianos.

<sup>5</sup> El congoleño Alain Mabanckou, por ejemplo, había recibido en 2006 el prestigioso premio Renaudot por su novela *Mémoires du porc-épic*, y ese mismo año la canadiense Nancy Huston obtuvo el premio Femina por *Lignes de faille*. Otros firmantes del manifiesto que también habían sido reconocidos por los premios literarios más importantes de la lengua francesa son Tahar Ben Jelloun en 1987 por *La Nuit sacrée*, o Patrick Chamoiseau en 1992 por *Texaco*. Algunos rasgos estilísticos que se comentarán en este trabajo sobre *La plus secrète mémoire des hommes* (como la oralidad, la fragmentación narrativa o la intertextualidad) han sido observados en otros autores francófonos, como Alain Mabanckou, y explicados en tanto que estrategias para abrirse camino en el campo literario parisino (Ndombi-Sow, 2012). Para estudiar las múltiples estrategias discursivas que practican estos autores migrantes, resulta de gran utilidad el «dictionnaire des écrivains migrants» de Mathis-Moser y Mertz-Baumgartner (2012): el gran número de escritores recogidos en esta obra (más de trescientos, desde 1981 hasta 2011) ofrece la posibilidad de establecer hipótesis sobre aquellas características temáticas y estilísticas que posibilitan una mayor o menor integración de estos autores en Francia; por otra parte, el «double regard sur la culture d'origine

Goncourt a *La plus secrète mémoire des hommes*, el jurado estaba respaldando también la labor de dos editoriales claramente periféricas que habían trabajado en colaboración para publicar esta novela: por un lado, se reconocía la labor del editor Philippe Rey, quien, tras trabajar durante años para el grupo Hachette, decidió abandonar este gran conglomerado y fundar la pequeña editorial independiente que lleva su nombre; por otro lado, se premiaba igualmente a la editorial senegalesa que coedita el libro, Jimsaan, creada por los escritores Felwine Sarr y Boubacar Boris Diop para dar voz a los jóvenes escritores africanos. Si a esto le sumamos que Mbougar Sarr ha podido escribir su novela –según él mismo señala en los agradecimientos de la página de créditos– gracias al apoyo económico de diversas instituciones francesas<sup>6</sup>, podríamos concluir que, en efecto, estos «enfants de la postcolonie» están siendo acogidos por las instituciones prescriptoras de mayor peso en la industria editorial parisina: no solo están siendo apoyados económicamente desde la capital mediante becas a la creación, sino que sus obras están siendo legitimadas mediante los premios de referencia<sup>7</sup>.

Al margen de estas consideraciones institucionales (y sin perder de vista que estos movimientos en los engranajes del sistema literario influyen en el tipo de literatura que se escribe y se publica), me interesan ahora las características temáticas y estéticas de esta *littérature-monde*. En las páginas que siguen se analizarán aquellos aspectos de la novela de Mohamed Mbougar Sarr que mejor ilustran esta nueva literatura desterritorializada que pretende superar la tradicional circunscripción de la novela a un marco estrictamente nacional; una literatura escrita por autores migrantes que hacen gala de su mestizaje cultural y su plurilingüismo, que beben de múltiples tradiciones literarias

---

et la culture d'«accueil» (2012: 10) que se adopta en esta obra permite igualmente analizar la distinta influencia que estos escritores han ejercido en el panorama literario franco-francés.

<sup>6</sup> Fondation Jean-Luc LARGARDÈRE, Région Île-de-France y el Musée National de l'Histoire de l'Immigration

<sup>7</sup> Precisamente este reconocimiento literario y mediático que desde hacía tiempo venían recibiendo muchos de los autores vinculados a la *littérature-monde* fue uno de los argumentos más recurrentes entre las voces críticas que se levantaron contra el «manifiesto de los cuarenta y cuatro». Se les reprochaba a estos autores que, pese a presentarse como escritores periféricos que venían a revolucionar la literatura francesa, ocupaban, en realidad, posiciones centrales en el campo literario: no solo por los premios que los respaldaban desde hacía años, sino también por su relevancia mediática e institucional (un ejemplo frecuentemente citado entre estas críticas es el de Alain Mabanckou, a quien se le concedió la cátedra de creación literaria en el Collège de France durante el curso 2015-2016). También se les criticaba el «doble juego» al que algunos de estos escritores recurrían al utilizar estratégicamente sus orígenes africanos según convenía en cada momento: aunque en el mencionado manifiesto estos autores rechazaran ser catalogados como africanos por el carácter reduccionista de la etiqueta, algunos de ellos no dudaban en recurrir a su africanidad cuando esta les resultaba comercialmente rentable ante ese sector del público que buscaba precisamente cierta dosis de exotismo (De Toledo, 2008; Kleppinger, 2010; Brezault, 2010; Chaulet-Achour, 2016; Porra, 2018).

y que apuestan por unas técnicas narrativas posmodernas que reflejan la particular relación que estos autores establecen entre la literatura y el mundo, entre las palabras y la realidad a la que estas se refieren (Moura, 1999: 38).

## 2. Nuevas formas de compromiso en la generación poscolonial

*La plus secrète mémoire des hommes* cuenta la historia de Diégane Latyr Faye, un joven escritor senegalés que ha emigrado a París, donde trata de abrirse camino como novelista. Diégane descubre casualmente la existencia de una fascinante novela, *Le Labyrinthe de l'inhumain*, escrita en 1938 por otro autor senegalés, T.C. Elimane, que desapareció misteriosamente tras haber sido acusado de plagiar este relato y del que nunca se ha vuelto a saber nada. Diégane se obsesiona hasta tal punto con la novela de su compatriota que decide rastrear sus pasos para encontrar la continuación de *Le Labyrinthe de l'inhumain*. Esta investigación sobre la vida de T.C. Elimane acabará convirtiéndose en una búsqueda de sí mismo que llevará a Diégane a plantearse qué tipo de escritor quiere llegar a ser. A medida que va descubriendo las peripecias vitales y literarias a las que se enfrentó Elimane a lo largo de buena parte del convulso siglo XX, Diégane reflexiona sobre el enigma de la creación literaria; sobre la capacidad de la literatura para desvelar y expresar verdades trascendentales del ser humano; sobre la responsabilidad social de los escritores para denunciar injusticias e intervenir en la realidad mediante sus obras; en suma, sobre la relación conflictiva entre la vida y la literatura, y la dificultad para elegir entre la una o la otra cuando se presentan en ocasiones como opciones excluyentes.

Estas reflexiones metaliterarias del protagonista (claro trasunto del autor de la novela: ambos son dos jóvenes senegaleses emigrados a París que tratan de hacerse un hueco en la literatura francesa) permiten observar cómo la concepción de la literatura de un joven novelista del siglo XXI lo distancia en muchos aspectos de las generaciones precedentes de escritores francófonos. En efecto, entre otros muchos temas, en la novela se aborda la evolución de la literatura africana en lengua francesa desde el siglo XX hasta la actualidad y se describe la situación de la diáspora de escritores africanos contemporáneos en París. No es nada infrecuente entre los autores francófonos que la literatura aparezca como tema, principal o secundario, en sus propias novelas. Consideraciones metaliterarias semejantes a las de Mohamed Mbougar Sarr son también habituales, por ejemplo, en la caribeña Maryse Condé, cuya obra de ficción «embodies a sustained dialogue with the critical discussion surrounding her work», hasta el punto de que la autora caribeña responde en sus propias novelas a las interpretaciones que algunos críticos han hecho de sus textos (Fulton, 2008: 2-3). También lo hace Mohamed Mbougar Sarr en *La plus secrète mémoire des hommes* cuando, a través de su protagonista, se refiere sarcásticamente a ciertas constantes de la recepción de la literatura africana por parte de la crítica francesa. Waberi explica así esta tendencia metaliteraria de los escritores francófonos africanos:

La figure de l'écrivain est si rare et si fragile dans nos régions où la dictature de l'oralité est encore triomphante, l'illettrisme la norme et la faim du livre partout endémique ; c'est pourquoi il nous faut tout à la fois penser et faire marcher à plein régime la machine à fictions et fantômes, *écrire et réfléchir sur sa propre pratique scripturaire* (Waberi, 2004: 6-7; cursivas añadidas).

En varios pasajes de la novela *Diégane* se refiere explícitamente a aquellos autores que abrieron el camino de la literatura africana francófona, y este diálogo crítico que mantiene con sus precursores hace aflorar diferencias significativas en la manera como cada generación ha entendido la función social de la literatura. Este diálogo continuo que, de forma más o menos explícita, Mohamed Mbougar Sarr mantiene con las generaciones de autores que lo han precedido nos permite leer su novela como un «texte dérivé» (Genette, 1982: 12). Esta relación de transtextualidad ha sido observada igualmente en muchas obras de los autores vinculados a la *littérature-monde* (Liambou, 2015: 25), lo que ha llevado a algunos críticos a interpretar los rasgos estilísticos de estos escritores como movimientos internos en el campo de la literatura francófona con vistas a hacerse con una determinada posición en la topología del sistema literario. Dicho de otro modo, la poética de la *littérature-monde* no podría explicarse únicamente como una construcción literaria que aspira a reflejar narrativamente la globalización contemporánea, sino también como el resultado de una estrategia socio-histórica por parte de una nueva generación que trata de singularizarse en el campo literario francófono a través de un diálogo crítico con las generaciones anteriores (Pierre Halen, 2003; Ngadi Maissa, 2018).

Resulta significativo, en este sentido, el siguiente pasaje en el que *Diégane*, de forma poco amable, se refiere a sus antecesores:

Un peu injustement, et parce qu'ils étaient des cibles évidentes et faciles, nous accablions alors nos aînés, les auteurs africains des générations précédentes [...] et nous incriminons leur réalisme exsangue qui se contentait de reproduire le monde sans l'interpréter ou le recréer, [...] impuissants à créer les conditions pour des esthétiques novatrices dans nos textes, trop paresseux pour penser et se penser par la littérature, [...] trop pusillanimes pour oser une rupture par le roman, par la poésie [...] comme si les questions de leur aventure mortellement ambiguë, les problèmes de leur cul entre deux chaises les laissaient de marbre, ah, nos aînés tant salués tant célébrés tant récompensés, tant décrits comme le sang neuf de la littérature francophone, ah, ces aînés, génération dorée mon cul (*La plus secrète mémoire des hommes*: 46).

Aun reconociendo, en el inicio de la cita, una cierta injusticia en estas consideraciones tan severas hacia las generaciones precedentes, el narrador les reprocha una



concepción excesivamente utilitaria de la literatura. Preocupados por reflejar mediante un «realismo exangüe» la realidad africana, los narradores de los años cincuenta o sesenta (resulta evidente la referencia implícita a *L'Aventure ambiguë*, la premiada novela de Cheik Amidou Kane en 1961) marginaron las cuestiones formales y estéticas: en su afán por denunciar la colonización, estos escritores, a juicio de Diégane, se olvidaron de la dimensión estética de la novela y se limitaron a describir la realidad de los territorios colonizados sin reflexionar sobre las técnicas narrativas más adecuadas para reflejar esa realidad. Subyace en esta crítica un choque generacional sobre los distintos tipos de compromiso político por parte del escritor. Si las generaciones de mediados de siglo XX asumían una concepción sartriana de la literatura, el protagonista de *La plus secrète mémoire des hommes*, por su parte, aun reconociendo que el escritor puede y debe ser revolucionario, considera que ha de serlo fundamentalmente *a través de su literatura*, esto es, ha de ofrecer nuevas propuestas estéticas que permitan concebir el mundo de forma novedosa. No se trata, pues, de rechazar el compromiso con la realidad de su tiempo, sino de vehicularlo por vías muy diferentes a las tradicionales: «there are new terms for understanding the political engagement of francophone African literature and new modes of critical evaluation that are more attentive to *the interconnection of politics, ideology, and aesthetics*» (Cazenave y Célérier, 2011: 6; cursivas añadidas).

Mientras que los narradores africanos de mediados de siglo se sentían imbuidos de una misión social y consideraban que la literatura era el instrumento para alcanzar sus objetivos políticos, las nuevas generaciones posmodernas desconfían de esta capacidad de sus relatos para influir *directamente* sobre la realidad, por lo que se concentran en aspectos formales. Varios factores podrían haber contribuido a este cambio de actitud: en primer lugar, la constatación de que la literatura comprometida de sus predecesores no consiguió mejorar sustancialmente la realidad política africana, con el consiguiente hartazgo, por parte de muchos escritores y lectores, ante aquellas novelas que centraban su atención en describir las disfunciones políticas, económicas y sociales de los recién independizados estados africanos; por otra parte, el mencionado deseo de los jóvenes narradores de huir de la etiqueta de «escritores africanos» y del reduccionismo que esta conlleva los ha empujado a abordar el compromiso político desde una perspectiva más universal.

Haciendo uso de la metodología y el instrumental teórico de Pierre Bourdieu (1992), esta superación de las concepciones utilitarias de la literatura en la nueva generación de escritores africanos en lengua francesa ha sido explicada por Bernard Mouralis como un ejemplo de progresiva autonomización del campo literario francófono. Mouralis sitúa este cambio cualitativo en el periodo de las independencias y la posterior democratización de las antiguas colonias. La práctica literaria de estos autores fue constituyéndose en un marco autónomo e independiente del resto de esferas simbólicas del espacio social (fundamentalmente, de la esfera política), de manera que los escritores



aspiraban a un reconocimiento estrictamente literario de su actividad, en lugar de buscar un respaldo en función de sus logros políticos (Mouralis, 2007: 64-65).

En *La plus secrète mémoire de hommes*, especialmente en los capítulos finales, adquieren protagonismo diversos episodios sobre la realidad política africana (como la alusión a las atrocidades cometidas en la guerra civil de Zaire, o las revueltas sociales en Dakar causadas por la desesperación de una juventud a la que se le ha privado de futuro), pero la forma de abordar estos pasajes por parte de Mohamed Mbougar Sarr difiere en muchos aspectos de las denuncias típicas del intelectual comprometido del siglo pasado. Mientras que las generaciones anteriores utilizaban sus relatos para lanzar reproches acusadores (ya fuera a la metrópolis colonizadora o a los regímenes dictatoriales tras las independencias), Sarr no busca culpables concretos, sino que reflexiona sobre el mal funcionamiento de la democracia en su país de origen. En sus reflexiones se aprecia por momentos un tono sarcástico propio de un observador desengañado. En lugar de exaltarse ante las injusticias y autoproclamarse el líder de la batalla contra un enemigo bien localizado, opta por distanciarse mediante una ironía que lo protege de posibles decepciones. Nadie se libra del escrutinio crítico del narrador: ante las revueltas desencadenadas por el suicidio de una joven estudiante que se ha quemado a lo bonzo como forma de protesta, el protagonista acusa con amargura a los periodistas de su país por aprovechar la tragedia para escribir crónicas «un peu lyriques» (*La plus secrète mémoire des hommes*: 283); critica a la oposición política por interpretar el suicidio de la activista como «une aubaine» (*La plus secrète mémoire des hommes*: 284) para obtener réditos electorales; denuncia las maniobras del gobierno para no asumir su responsabilidad en la desesperación de los jóvenes senegaleses; tampoco pasa por alto Diégane la impostura narcisista de los propios jóvenes revolucionarios, que parecen olvidarse del verdadero drama del suicidio de su compañera y lo utilizan como pretexto para escribir encendidas proclamas en las redes sociales, citando frases contundentes de Fanon o de Sankara en una suerte de competición para ver quién alcanza mejor puntuación en un supuesto «citationmètre» (*La plus secrète mémoire des hommes*: 290). Este análisis desengañado sobre los diversos actores que intervienen en la realidad sociopolítica de Senegal resultaría igualmente aplicable a cualquier país occidental. Mohamed Mbougar Sarr nos demuestra así que la aspiración de desembarazarse de la etiqueta de «escritor africano» para alcanzar la universalidad como escritor no implica necesariamente prescindir de la realidad africana en sí misma, sino que pasa por abordar esta realidad superando la mirada dicotómica tradicional de muchos escritores de la *Négritude* o de la novela de la «desilusión», que planteaban tramas reivindicativas basadas en una oposición binaria y maniquea que enfrentaba a África contra el colonizador extranjero.

Este alcance universal al que aspira la nueva «génération de la postcolonie» se observa igualmente en el capítulo «La solitude de Madag», en el que se relatan con crudeza las masacres cometidas en Zaire por unos guerrilleros sublevados contra el ejército. También en este pasaje Sarr evita un acercamiento panfletario, y lejos de asignar

maniqueamente la responsabilidad a uno de los bandos en liza, prefiere reflexionar desde un punto de vista moral sobre la maldad del ser humano y su deseo de venganza. Aunque sepamos por otros capítulos de la novela que las atrocidades descritas en este capítulo se refieren a la guerra civil de Zaire, el pasaje en sí mismo adquiere una dimensión atemporal, sin referencias que lo sitúen en un momento puntual de la Historia o en un lugar específico del continente. Tampoco aparecen antropónimos ni topónimos que, por sus sonoridades, permitan al lector ubicar la tragedia descrita en algún territorio concreto. El cabecilla de los guerrilleros que se desplazan de aldea en aldea masacrando a las poblaciones es nombrado de forma abstracta como «la Mort», lo que imprime a este capítulo un carácter onírico muy frecuente en las escenas violentas de la literatura francófona contemporánea (Cazenave y Célérier, 2011: 101-102).

Los jóvenes escritores francófonos no rehúyen, pues, la realidad política africana, pero la abordan desde una perspectiva muy diferente a la de los autores clásicos de la literatura francófona. Las escenas de horror y violencia de estas nuevas novelas ya no pretenden *instruir* a la población africana para que tome conciencia de su condición de víctima y se alce ante el colonizador, sino reflexionar sobre el papel que ha de desempeñar la literatura ante las atrocidades cometidas en el continente para permitirnos comprender sus raíces. Así se explica la imbricación constante entre la ética y la estética en *La plus secrète mémoire des hommes*. En el momento en el que el horror de la mencionada masacre en Zaire adquiere su punto álgido, el narrador deriva su pensamiento hacia consideraciones sobre el vínculo entre la maldad y la belleza:

[...] jamais la mort, je crois, n'avait mieux qu'ici été épanouie. Sous la beauté elle a exprimé son excellence. Sous la beauté elle a atteint sa perfection. Dans la beauté elle a démontré son génie. Qu'en déduire ? Ce théorème définitoire possible de notre condition : plus belle est la scène, plus entière est l'horreur. Que sommes-nous ? Une bague de sang dans un écrin de lumière – ou l'inverse. Et le diable nous glisse à son annulaire en ricanant (*La plus secrète mémoire des hommes*: 353).

Mohamed Mbougar Sarr es consciente de las miradas críticas que suscita este nuevo tipo de compromiso político posmoderno y les da cabida en su novela poniéndolas en boca de algunos personajes. Cuando Diégane regresa a Senegal y se encuentra con un Dakar en plena ebullición social, ha de afrontar los reproches de algunos de sus compatriotas, quienes, a través de Facebook, le recriminan que no tome partido en las luchas sociales de su país e interpretan su actitud de mero observador distante como una forma de esnobismo que le han inculcado desde Europa:

Voilà pourquoi tu ne seras jamais reconnu ici : tu nous snobes. Les Blancs peuvent te célébrer autant qu'ils veulent, te donner tous les prix qu'ils veulent, parler de toi dans leurs grands journaux, mais ici t'es rien. *Nada*. Et quand t'es rien chez toi, t'es

rien nulle part. T 'es un aliéné, un Nègre de Maison (*La plus secrète mémoire des hommes*: 312).

La respuesta de Diégane ante esta acusación resume bien la mirada de los «enfants de la postcolonie» ante sus predecesores: «Le temps de guides, visionnaires, prophètes, mages, pythies et autres hugolianismes sublimes est passé» (*La plus secrète mémoire des hommes*: 312). Se acabó, pues, la época en la que el escritor francófono se erigía en faro de sus compatriotas.

Tal como explica Cazenave (2003: 175), las novelas de estos jóvenes autores presentan una temática mucho más individualista que la de sus antecesores; no se consideran los portavoces de ningún colectivo, sino que se interesan ante todo por la evolución personal de sus protagonistas ante los desafíos que les plantea el mundo cambiante y fluido en que viven, de ahí que *La plus secrète mémoire des hommes* comparta tantos rasgos con el género de la novela de iniciación: asistimos, en última instancia, al proceso de construcción de la identidad (personal y literaria) por parte del protagonista.

Si bien es cierto que estos narradores nacidos tras la independencia renuncian a asumir la función de guías, visionarios o profetas, sería un error interpretar por ello que rechazan el compromiso con la realidad política. El rechazo es, más bien, hacia lo que consideran una «littérature de troupeau» caracterizada fundamentalmente, según ellos, por un sentimentalismo y moralismo que «nuisent aux lettres africaines» (Mabanckou, 2007: 76). De hecho, estos autores participan con frecuencia en el debate público a través de las redes sociales y las entrevistas que conceden para la promoción de sus obras. Es el caso, por ejemplo, de Alain Mabanckou o Abdourahman Waberi: ambos narradores se han apartado estéticamente del tipo de literatura comprometida que practicaban las primeras generaciones de escritores francófonos, pero no debe deducirse de ello que vivan aislados de su realidad política más inmediata, como lo demuestran las encendidas opiniones que exponen en sus blogs personales o su participación en actos públicos, como la firma de peticiones de naturaleza social o la organización de manifestaciones reivindicativas (Awa Coumba Sarr, 2010: 185). También Mohamed Mbougar Sarr se expresa habitualmente en las redes sociales acerca de diversos temas de actualidad política, tanto en su país de origen como en Francia. Podríamos decir, retomando las palabras de Yveline Hounkanrin-Zountangni (2006: 113), que los miembros de esta generación poscolonial «d 'écrivains engagés ils tendent à devenir écrivains citoyens».

### 3. Literatura y mundo

No todos los autores de las generaciones anteriores han mostrado la misma comprensión ante esta evolución de los jóvenes narradores. Algunos referentes en la literatura africana, como el guineano Tierno Monémemo, han elogiado esta nueva forma más matizada y serena de asumir el compromiso político y explican estas diferencias generacionales como consecuencia del distinto momento político en que ha

vivido cada escritor: «Nous, nous avons écrit pour survivre [...] eux, pour devenir des écrivains, pour faire les écrivains. Elle semble plus sereine que la nôtre» (Mongomboussa, 2004: 122). En el extremo opuesto podríamos situar al camerunés Mongo Béti, quien se ha mostrado más severo ante el aparente distanciamiento político de los nuevos narradores, a los que ha tildado de «diplômés qui ont sombré dans l'opportunisme et la vénalité» (Kom, 2002: 35). No me interesan ahora estas fricciones personales que han surgido entre autores de distintas generaciones, sino lo que estas discrepancias revelan sobre las distintas actitudes que unos y otros escritores mantienen hacia la literatura, esto es, el distinto grado de confianza que cada uno le concede a la literatura como instrumento para reflejar el mundo e intervenir en la realidad extraliteraria.

En este sentido, me resultan especialmente relevantes y útiles las consideraciones de Lydie Moudileno sobre cómo ha ido evolucionando en cada generación de escritores francófonos la fe en la literatura para dar cuenta del momento sociopolítico en que viven. Moudileno (2003: 38-47) considera que los primeros escritores de la *Négritude* habían asumido a este respecto una actitud «logocéntrique», en la medida en que confiaban plenamente en *la palabra* como instrumento para nombrar la realidad, disecionarla, comprenderla y, en consecuencia, actuar sobre ella. Según esta autora, en los años ochenta se produce un primer cambio en las técnicas narrativas de los autores francófonos: frente a la linealidad temporal y la omniscencia narrativa de los escritores anteriores, a partir de esta década se observa una apuesta por la fragmentación narrativa, mediante la que se aspiraba a reflejar más fielmente las sociedades desestructuradas tras el periodo de las independencias. No obstante, estos escritores de los ochenta siguen teniendo fe en la literatura para describir la realidad circundante: estas técnicas «modernistas» no son sino una adaptación literaria para nombrar más adecuadamente las nuevas sociedades poliédricas y fragmentadas, de manera que la literatura sigue siendo un instrumento hermenéutico adecuado para reflejar de forma fidedigna lo extraliterario.

La verdadera ruptura epistemológica se produce con la actual generación de autores posmodernos que cuestionan el logocentrismo de las generaciones anteriores: el desfase ontológico entre la palabra y la realidad impide que la literatura refleje la verdadera naturaleza del mundo extraliterario. Por otra parte, el concepto de Historia que se propone desde el posmodernismo afecta igualmente a la capacidad de la literatura para capturar el momento histórico que el novelista trata de plasmar en su obra. La Historia no está predefinida de antemano, esto es, no existen unos acontecimientos que sean «esencialmente históricos» frente a otros que, por su propia naturaleza, deberían quedar excluidos del relato por no alcanzar esta entidad. Este relativismo posmoderno tiene consecuencias en las técnicas narrativas. Una de las más frecuentes es la multiplicidad de voces que toman la palabra en la novela posmoderna para contar la historia desde su perspectiva, sin que ninguna de ellas prevalezca sobre las demás. Será

el lector quien decidirá, según sus propios criterios, por cuál de esas versiones se decanta, si es que decide optar por una de ellas en lugar de asumir la indeterminación como estado natural ante la realidad:

En revanche, dans les écritures plutôt postmodernes, la possibilité même de saisir l'événement semble niée, de même que la valeur de l'événement. Ce type d'écriture conçoit l'Histoire comme quelque chose qui ne peut pas être représenté. Dans le texte postmoderne, c'est au lecteur de décider de ce qui s'intègre ou non à l'Histoire (Moudileno, 2003: 47).

*La plus secrète mémoire des hommes* es un ejemplo paradigmático de lo anterior. A la multiplicidad de personajes que actúan como narradores (quitándose, incluso, la palabra unos a otros para introducir matices en el relato, o para poner en duda la veracidad de lo relatado por los demás, o para pedirle a otro narrador que acelere el ritmo para llegar cuanto antes al meollo de la historia, etc.), hay que sumar la gran variedad de géneros textuales a los que recurre el autor: diarios íntimos, reportajes periodísticos, fragmentos de crítica literaria, poemas en prosa, biografemas barthianos, capítulos en los que se adopta el tono del género policiaco (y, en algunos momentos, del género de terror, con presencias fantasmales que acosan a los personajes), mitos y leyendas africanos, etc. Esta hibridación de formatos textuales no es solo un ejercicio de estilo, sino que traslada un mensaje ideológico: la imposibilidad de dar cuenta de la realidad desde un único discurso hegemónico. En palabras de Karl Canvat (1999: 69; cursivas añadidas):

Le mélange des genres dans le roman est le moyen par lequel s'effectuent la confrontation et la subversion des genres du discours et les effets produits par ces rencontres entre genres du discours sont ceux-là même qu'on trouve dans le carnaval. Le roman est donc le genre carnavalesque par excellence puisqu'il met en évidence une multiplicité de discours et de visions du monde et qu'il conteste ainsi l'absolutisme idéologique.

Ante esta pluralidad de géneros textuales (plasmación literaria de la imposibilidad de reflejar las múltiples dimensiones de la realidad mediante una única perspectiva), Mohamed Mbougar Sarr no toma partido por ninguno de ellos. Resulta significativo, en este sentido, que sus personajes siembren dudas sobre cuál es la explicación más adecuada ante ciertos acontecimientos inverosímiles que se producen en la trama de la novela. Esto es lo que sucede, por ejemplo, en el capítulo en el que los críticos literarios que no supieron interpretar adecuadamente la obra de T.C. Elimane, *Le Labyrinthe de l'inhumain*, se suicidan uno tras otro en extrañas circunstancias. ¿Se trata de una mera casualidad, o fue Elimane quien los empujó a quitarse la vida como venganza por haber destrozado su carrera como escritor? No se descarta en la novela la posibilidad

de que el escritor senegalés hubiese heredado de sus antepasados la capacidad de des-  
prenderse de su cuerpo e introducirse en la mente de otras personas para convencerlas  
de que se suicidaran:

Maintenant, supposons – je dis bien : *supposons* – un instant  
qu ‘elle soit vraie, et que mon père ait en effet su comment  
entrer dans la tête des gens et les convaincre de la nécessité de  
leur mort. [...] Tout cela n ‘est encore une fois qu ‘une suppo-  
sition. Une invraisemblable supposition (*La plus secrète mé-  
moire des hommes*: 260).

A medio camino entre lo policiaco y lo sobrenatural (e incluso lo cómico, en  
algún momento del capítulo), es el lector quien ha de optar por una clave interpretativa  
u otra. Aunque algunos de los narradores de la novela recurran a la cultura animista  
africana para explicar ciertos acontecimientos, siempre se le ofrece al lector la posibili-  
dad de que descarte estas explicaciones sobrenaturales: los personajes que ofrecen estas  
interpretaciones lo hacen justo después de haber consumido drogas, y a veces no re-  
cuerdan bien si la historia que están contando sucedió realmente o fue un sueño, lo  
cual proporciona una vía de escape para asumir una explicación racional.

#### 4. Fragmentación y oralidad

La pluralidad de géneros textuales no es el único mecanismo del que se sirve  
Mohamed Mbougar Sarr para mostrar la naturaleza poliédrica de la realidad. La frag-  
mentación de la trama en múltiples voces narrativas es otro de los instrumentos a los  
que recurre para reflejar el carácter inabarcable de la Historia. Frente a la trama lineal  
y omnisciente de corte realista, *La plus secrète mémoire des hommes* es un auténtico puzzle  
cuyas piezas se nos presentan temporalmente desordenadas. Como dice el personaje de  
Siga D. (trasunto de la escritora senegalesa Ken Bugul):

Il n ‘y a que des fragments. Mis bout à bout, ils peuvent couvrir  
un pan très étendu de la vie, et il subsisterait encore des  
manques. C ‘est la vie elle-même qui se refuse à la prétention  
totalisante de l ‘enquête. Je ne parle là que de la vie dans ses  
manifestations extérieures, celles qui peuvent faire l ‘objet d ‘une  
investigation. Car les mouvements psychologiques, la vie de l  
‘esprit et de l ‘âme, l ‘énigme intérieure, ne peuvent précisément  
pas être soumis à une enquête. Cela ne peut être que confessé,  
ou déduit, ou supposé (*La plus secrète mémoire des hommes*: 224).

Y en otro capítulo posterior, este mismo personaje concluye: «C ‘est impossi-  
ble. Personne ne peut éclairer tout ce tableau. Cela ne servirait d ‘ailleurs à rien : *le  
tableau entier est irregardable*» (*La plus secrète mémoire des hommes*: 275; cursivas añadi-  
das). Este tipo de *novela mosaico* (Lanchman, 2006: 81) se suma a las estrategias narra-  
tivas del autor para subvertir cualquier pretensión de explicar el mundo desde una sola  
perspectiva. Frente a los intentos de *digerir* las múltiples facetas de lo real en un único



discurso simplificador, estas narraciones fragmentadas pretenden mostrarse más respetuosas con la pluralidad de dimensiones en que puede parcelarse la realidad, pues cada una de estas voces que intervienen en la novela se presenta de forma autónoma e independiente de las demás, como piezas yuxtapuestas que no han sido asimiladas las unas a las otras ni transformadas para adaptarse a una sola versión de los acontecimientos. Maryse Condé, cuyas novelas muestran igualmente esta preferencia por la novela mosaico, resume bien el propósito que subyace en esta técnica narrativa: «We content ourselves with cutting the world into parts and possessing certain parts of the world. [...] *Knowledge can only be partial. If we want it to be deep, it has to be partial*» (citada en Fulton, 2006: 152; cursivas añadidas). Son frecuentes los símbolos a los que recurre Mohamed Mbougar Sarr en su novela para subrayar el carácter inevitablemente parcial del conocimiento que podemos tener de la realidad: la única fotografía que se conserva del enigmático T.C. Elimane es un retrato en el que solo se muestra la mitad de su rostro; la luz deja en sombra la otra mitad para recordarnos que nunca podremos acceder al conocimiento pleno de ningún personaje.

La fragmentación narrativa que caracteriza *La plus secrète mémoire des hommes* es también el resultado de la multiplicidad de personajes que participan en la narración. Los lectores asistimos no al resultado final, sino al *proceso* de investigación que lleva a cabo el protagonista para encontrar a T.C. Elimane. Esto hace que las voces narrativas que toman la palabra en la novela para contarnos sus vínculos con Elimane sean muchas, y cada una lo hace desde su perspectiva y con una voz propia. Por ejemplo, cuando Diégane recopila las críticas literarias publicadas en la prensa de los años treinta acerca de la novela de Elimane, el autor reproduce hábilmente el estilo característico de la crítica literaria de la época (incluidas las pinceladas racistas habituales en ciertas cabeceras de aquellos años). También consigue recrear la prosa típica de un reportaje periodístico cuando se nos muestra el libro publicado por Brigitte Bollème (miembro del jurado del premio Femina) acerca de Elimane. Pero la principal fuente a la que recurre Diégane para informarse sobre el enigmático escritor es una fuente oral: el personaje de Siga D., una escritora senegalesa emparentada con Elimane (no llegamos a saber si son hermanos o primos, pues, como sucede con tantos otros aspectos de la biografía de Elimane, existen dudas sobre quién fue realmente su padre). Buena parte de la vida de Elimane la conocemos a través de las entrevistas que mantienen Siga D. y Diégane, marcadas estilísticamente por la oralidad propia de una conversación. Aunque la mimesis del estilo conversacional no llega al extremo de infringir las normas gramaticales (el autor nunca abandona el francés académico en las intervenciones de sus personajes), aparecen dispersos en estas entrevistas numerosos marcadores propios de una conversación en registro familiar: vocativos que nos recuerdan quién se está dirigiendo a quién; breves incisos aclaratorios ante las dudas generadas por algo que acaba de rela-



tarse; reformulaciones mediante las cuales los personajes se autocorrigien; interrupciones entre los personajes para solicitar aclaraciones; interjecciones; marcadores conversacionales de clausura, etc.

La complejidad narrativa de la novela se origina fundamentalmente cuando Siga D., al contar la vida de Elimane, resume las historias que otros personajes le han contado previamente a ella. Los relatos de los personajes van introduciéndose unos dentro de otros, como en un juego de muñecas rusas en el que el lector corre el riesgo de perderse si no está atento a ciertas pistas que el autor proporciona a la hora de engarzar una historia dentro de otra. En ocasiones, el andamiaje narrativo llega a complicarse hasta el punto de que se superponen hasta tres narradoras distintas: Siga D. resume la historia que le contó Brigitte Bollème, pero en esta historia Brigitte Bollème reproduce también el relato que le hiciera en su momento Thérèse Jacob (editora y amante de Elimane).

Esta complejidad de múltiples voces superpuestas es un dispositivo narrativo conscientemente diseñado por Mohamed Mbougar Sarr. No se pretende con estos juegos despistar gratuitamente al lector (de hecho, aparecen cada cierto tiempo algunos recordatorios sobre quién habla a quién, como los vocativos antes mencionados). El objetivo de esta polifonía es otro: sembrar de dudas la historia de Elimane al poner en tela de juicio la credibilidad de algunos de estos narradores. Mohamed Mbougar Sarr prefiere plantear preguntas antes que ofrecer certezas. El autor utiliza el recurso del «narrador no fiable» (*unreliable narrator*, en la terminología original propuesta por Wayne C. Booth, 1961) para subrayar el desfase inevitable entre los acontecimientos que realmente tuvieron lugar y los recuerdos o relatos que construimos a partir de aquellos sucesos. Tal como se señaló en el apartado anterior, una de las constantes en los relatos de la generación poscolonial es la insistencia en el desfase que separa el lenguaje y el mundo. Las dudas sobre la fiabilidad de las historias que se cuentan en la novela afectan a distintos personajes y están motivadas por diversas razones. La mentira se presenta con frecuencia como instrumento necesario para evitar el sufrimiento: Diégane sospecha que la poeta haitiana (una de las amantes de Elimane) sabía sobre este mucho más de lo que se atrevió a contarle a Siga D., y concluye que sus silencios se debían al deseo de no causarle dolor; Brigitte Bollème duda sobre la veracidad del relato de Thérèse Jacob, y, al igual que Diégane, sospecha que se mintió a sí misma y a los demás para soportar su sufrimiento, construyendo una historia alternativa más soportable que la real; la propia Thérèse Jacob le reconoce a Brigitte Bollème que le ha mentado para proteger a Elimane.

Al margen de la utilidad diegética de estas mentiras, Mohamed Mbougar Sarr se suma, al recurrir a estas «narraciones poco fiables», a los autores poscoloniales que hacen suyas las estrategias del posmodernismo para subvertir los discursos totalizadores. Salman Rushdie, que también utiliza este tipo de narrador no fiable en *Midnight's Children*, explica así el mensaje que pretende trasladar a sus lectores a través de este

recurso: «History is always ambiguous. [...] The reading of Saleem 's unreliable narration might be, I believe, a useful analogy for the way in which we all, every day, attempt to "read" the world» (1997: 25). En el ámbito de la literatura africana francófona reciente son muchos los novelistas que también siembran dudas sobre la fiabilidad de sus narradores con este mismo propósito: Patrick Chamoiseau, Maryse Condé, Ahmadou Kourouma... (Louviot, 2010: 592-602). Las dudas que nos trasladan a los lectores estos narradores no creíbles no solo ponen en tela de juicio la capacidad del lenguaje para nombrar fielmente la realidad, sino que también nos empujan a interrogarnos sobre el tipo de creación literaria que estamos leyendo. Cuando Diégane nos cuenta lo que Siga D. le contó a él (lo cual, a su vez, es un resumen de lo que otros personajes le contaron previamente a ella), es inevitable que nos preguntemos ante qué modalidad de discurso nos encontramos como lectores:

Qui parle ? Dans *Texaco*, comment déterminer la part du récit de Marie-Sophie et la part de récréation du marqueur de paroles ? Quel est le statut du récit ? Témoignage, médiation, création ? Dans *Monné, outrages et défis*, faut-il lire une voix collective, plusieurs voix distinctes, un concert de voix brouillées ? Ces voix sont-elles toutes équivalentes, sont-elles fiables ? (Louviot, 2010 : 604).

Estas mismas preguntas que Louviot se plantea en relación con las novelas de Chamoiseau y Kourouma surgen igualmente durante la lectura de *La plus secrète mémoire des hommes*. Independientemente de cuáles sean las respuestas de cada lector, lo cierto es que la *oralidad* en esta novela presenta unas implicaciones muy diferentes a las de otras obras clásicas en la literatura africana: mientras que entre los escritores precursores de la *Négritude* la oralidad representaba un tributo a la tradición cultural del continente al entroncar con las raíces del África precolonial, Mohamed Mbougar Sarr nos la presenta como una posible fuente de malentendidos para el lector, al imbricarse unas voces dentro de otras y plantearnos dudas sobre quién tiene la palabra en cada momento.

También resultan especialmente interesantes las luchas entre personajes para determinar quién ha de llevar las riendas del relato. Durante la conversación entre Siga D. y Diégane, se producen en ocasiones roces cuando este apremia a aquella para que acelere el ritmo de la narración y le cuente lo que realmente le interesa, pero Siga D. no cede y prefiere mantener la intriga todo lo posible, pues así conserva su posición de poder en la conversación: «Patience. Tu sauras bientôt tout ce que je sais, Diégane. Laisse-moi au moins profiter sans me dépêcher du petit avantage que j 'ai encore sur toi» (*La plus secrète mémoire des hommes*: 228). Este pulso entre Diégane y Siga D. se refleja igualmente en las distintas *mises en abîme* que aparecen en las conversaciones entre ambos personajes. Mientras Siga D. relata las peripecias de Elimane, se resigna

en varias ocasiones a no ser ella quien acabe escribiendo finalmente el libro que saldrá de esta historia:

J 'ai essayé plusieurs fois de faire de cette histoire un livre, dit soudain Siga D. Mais je n 'y suis pas encore arrivée. Peut-être parce qu 'elle est trop proche de moi, trop intime. C 'est un comble, pour une écrivaine qui a bâti toute son œuvre sur des expériences intimes. Je ne suis pas pressée, cependant. Un jour, j 'écrirai cette histoire. Ou toi, pourquoi pas, tu l 'écriras (*La plus secrète mémoire des hommes*: 175).

A través de estas luchas de poder entre los personajes, Mohamed Mbougar Sarr expone sus propios trucos como narrador y nos recuerda con estos incisivos metanarrativos la artificialidad del relato y los distintos instrumentos de los que dispone el escritor para jugar con el lector. Su objetivo, en suma, es que los lectores no nos olvidemos de que la novela que estamos leyendo es, ante todo, un artificio literario surgido de la voluntad creativa del autor, y como tal hemos de juzgarla, lo que revela nuevamente la ya comentada autonomización del campo literario francófono operada por las nuevas generaciones.

### 5. Indeterminación frente a certeza

Tanto la fragmentación narrativa como las continuas dudas que los diversos personajes dejan abiertas a lo largo del relato –ya sea por su escasa fiabilidad como narradores o por la imposibilidad de obtener suficiente información– nos recuerdan en muchos aspectos a la filosofía del escritor caribeño Édouard Glissant. Los vínculos entre *La plus secrète mémoire des hommes* y la «poétique de la Relation» de Glissant son muy estrechos. También el escritor de la Martinica apostaba por la fragmentación narrativa, por el carácter hiperbólico del realismo mágico, por el barroquismo de los autores hispanoamericanos (Alejo Carpentier, fundamentalmente) como el único lenguaje posible para dar cuenta del mestizaje cultural del Caribe. Frente a una hermenéutica de la «profundidad», característica del pensamiento tradicional europeo, Glissant propone la «extensión» y la «acumulación» como acercamientos más respetuosos a la hibridación cultural:

Dans le monde l 'idée de la révélation en profondeur a été remplacée par l 'idée de l 'accumulation en étendue ; [...] c 'est-à-dire qu 'on abandonne l 'idée de la révélation fulgurante et de la descente en profondeur pour estimer que des procédés d 'accumulation, de répétition, de circulation, de reprise, etc..., c 'est-à-dire des procédés d 'étendue, donneront une meilleure approche du monde (Glissant, 1998: 161-162; cursivas añadidas).

Algunas de las frases que escribe Diégane en su diario íntimo parecen inspiradas directamente de la obra glissantiana, como este rechazo de las «revelaciones fulgurantes»: «Ce qu 'on cherche, mon vieux Journal, n 'est peut-être jamais *la vérité comme*

*révélation*, mais la vérité comme possibilité, lueur au fond de la mine où nous creusons depuis toujours sans lampe frontale» (*La plus secrète mémoire des hommes*: 101; cursivas añadidas).

Esta defensa del *mosaico* (frente a la *asimilación*), de la *extensión* (frente a la *profundidad*), de la *acumulación* de elementos diversos (frente a la violencia simbólica que supone la *digestión* de dichos elementos en un único discurso) la observamos con frecuencia en algunos fragmentos de la novela de Mohamed Mbougar Sarr, como en la siguiente descripción de la medina de Dakar, en la que la sucesión caótica de realidades dispares trata de reflejar la ebullición de vida en la ciudad:

La Médina palpitait comme un gros cœur en plein coup de foudre. La vie dégorgeait de ce quartier populaire par tous ses pores ; et ce trop-plein d' éclats de voix, de querelles, de rires, de coups de klaxon, de bêlements de moutons, de chants religieux, d' odeurs de poubelles, d' odeurs de viande grillée, de fumées de pots d' échappement, ce trop-plein-là, tout de splendeur et de misère, avait fini de saturer tout l' espace disponible, qu' il fût visible ou invisible. Puis, ne sachant plus où aller, il s' étalait et s' offrait, attendant d' être pris ou de prendre. Ici ce n' était pas la mort, mais la vie qui menaçait de vous cueillir à un coin de rue et de se déverser en vous jusqu' à vous couper le souffle. J' avais devant moi la preuve que le spectacle de la rue la plus ordinaire de cette ville rendait tout roman vain. Tentative d' épuisement d' une place dakaroise ? Perce pouvait revenir et essayer (*La plus secrète mémoire des hommes*: 295)<sup>8</sup>.

La afinidad entre Mohamed Mbougar Sarr y la filosofía de Édouard Glissant resulta igualmente visible en otros aspectos de la novela. Una de las ideas clave del pensamiento glissantiano, la *errancia*, constituye uno de los principales ejes que vertebran *La plus secrète mémoire des hommes*. Tanto el protagonista del relato como

---

<sup>8</sup> También en este aspecto se observa una evolución en el seno de la literatura africana francófona. En las generaciones precedentes a la de Mohamed Mbougar Sarr, ciudad y campo se presentaban como espacios narrativos contrapuestos. Los autores de la *Négritude*, en su defensa de las raíces del África precolonial, consideraban que el campo simbolizaba la pureza del alma africana, mientras que las grandes urbes se presentaban como una de las consecuencias indeseables de la colonización, una de las muchas imposiciones de la civilización occidental que habían pervertido la verdadera cultura africana. Como se observa en el pasaje citado, Mohamed Mbougar Sarr se aparta de esta tradición literaria y rechaza esta dicotomía. El bullicio de la ciudad de Dakar es una auténtica explosión de vida. La ciudad ya no es un lugar en el que el africano queda alienado de su verdadero ser rural, sino un espacio que facilita la fluidez social (Moudileno, 2003: 53). Este acercamiento a la ciudad como entorno amable que potencia los contactos tiene su máxima expresión en un pasaje erótico en el que el cuerpo de la mujer se describe metafóricamente como la ciudad que el protagonista recorre. Esta fusión entre urbe y erotismo nos demuestra que la ciudad ha dejado de verse como un entorno de perdición por parte de los jóvenes autores francófonos y se ha convertido en una fuente de creatividad literaria.

muchos de los personajes que lo rodean descartan una identidad esencialista, vinculada a un territorio concreto. Esta apuesta por la errancia no solo se plasma físicamente a través de los continuos viajes por distintos continentes, sino que también constituye una actitud vital basada en la permeabilidad ante lo inesperado, la aceptación de lo diferente y la asunción de que las novedades que nos depara la errancia pueden modificarnos profundamente. La errancia no es, pues, solo geográfica, sino también epistemológica: Glissant nos propone una *errancia del conocimiento*, una defensa de la indeterminación como ingrediente esencial de la vida. Las palabras con las que Michael Dash cierra su estudio sobre la filosofía glissantiana nos parecen definir certeramente este aspecto de su obra: «Reality remains a sea of indeterminate flux, resisting total explanation» (1995: 182).

En sintonía con estas ideas del filósofo caribeño, también Mohamed Mbougar Sarr empuja a los personajes de su novela a aceptar la indefinición y el enigma como parte esencial de sus vidas. Todos los personajes están en un continuo proceso de búsqueda, persiguiendo algo o a alguien, y todos acaban asumiendo de una manera u otra la imposibilidad de encontrar respuestas concluyentes a los interrogantes que los mueven. Así lo hace, por ejemplo, el personaje de Ousseynou Koumakh cuando le recuerda a su hija el error que cometería si tratara de encontrarle un sentido a la existencia; no hay que buscar respuestas definitivas, sino preguntas, sabiendo de antemano que la razón de ser de estas preguntas será únicamente recordarnos que hemos de aprender a vivir sin respuestas:

Une question dont le seul but serait de rappeler à celui qui la pose la part d 'énigme que sa vie porte. Chaque être doit chercher sa question pour toucher du doigt l 'épais mystère au cœur de son destin : ce qui ne lui sera jamais expliqué, mais qui occupera pourtant dans sa vie une place fondamentale (*La plus secrète mémoire des hommes*: 116).

Este rechazo de las certezas predeterminadas permite que el viaje –tanto físico como espiritual– proporcione con frecuencia sorpresas felices. Le sucede así a la poeta haitiana, personaje clave cuyo nombre nunca es mencionado en la novela, con la que T.C. Elimane mantuvo una intensa relación sentimental en su viaje por Sudamérica. Cuando Elimane decide regresar a su país de origen, la poeta haitiana, al cabo de unos años, acude a Senegal para encontrarlo, pero asume desde el primer momento que su búsqueda será infructuosa. Sin embargo, esta imposibilidad no es vivida como un fracaso, sino como una aventura:

J 'ai su très vite, je le répète, que je ne trouverais pas Elimane ou son origine ainsi. Peut-être qu 'il y avait d 'autres fleuves, ou des bras de fleuves. Peut-être qu 'Elimane ne m 'avait pas dit la vérité, et avait grandi à Dakar ou à Ndar. Mais je continuai mes expéditions. À leur manière, elles constituaient une aventure poétique. Savoir dire poète ou poésie dans toutes les langues d

‘un pays qu ‘on découvre, n ‘est-ce pas un geste poétique ? N ‘est-ce pas la naissance même de la relation poétique ? (*La plus secrète mémoire des hommes*: 294).

Por otra parte, aunque nunca llegue a dar con el paradero de Elimane, en sus viajes por Senegal la poeta haitiana acabará encontrando a Siga D., con quien tejerá una estrecha relación poética. Es frecuente en el relato de Mohamed Mbougar Sarr que las búsquedas que comienzan sus personajes no concluyan donde se habían propuesto, sino en otros puertos inesperados que les procuran incluso más satisfacción que aquellos adonde se dirigían inicialmente. Le sucede también a Diégane cuando regresa a Dakar para rastrear los pasos de Elimane y acaba reencontrándose casualmente con Aïda, lo que les permite a ambos retomar la relación sentimental que habían interrumpido. Las casualidades –la aceptación de lo inesperado que nos trae la errancia– son uno de los motores fundamentales en la trama de *La plus secrète mémoire des hommes*.

## 6. Literatura transnacional

Uno de los temas centrales que se plantean en *La plus secrète mémoire des hommes* es el conflicto identitario al que se enfrentaban los escritores africanos en lengua francesa de las primeras generaciones, cuando se sentían obligados a elegir entre las raíces culturales de sus países de origen y la cultura europea del colonizador. La forma de abordar este choque cultural entre Europa y África ha evolucionado sustancialmente desde las primeras generaciones de escritores francófonos hasta la actual «génération de la postcolonie». Y, al igual que otros temas mencionados en apartados anteriores, también estas discrepancias generacionales aparecen retratadas en la trama de la novela a través de distintos personajes que representan las variadas posturas que unos y otros escritores han mantenido sobre este conflicto identitario. Uno de los símbolos más evidentes a los que recurre Mohamed Mbougar Sarr para reflejar esta lucha cultural entre la tradición africana y la cultura occidental es el enfrentamiento de los hermanos gemelos Ousseynou y Assane Koumakh: mientras que Assane se siente fascinado por la civilización europea y decide abandonar a su familia para emigrar a Francia, Ousseynou, por el contrario, considera que la colonización es una espina en el alma del africano:

Notre culture est atteinte. *L ‘épine* est dans sa chair et il est impossible de la retirer sans mourir. Mais on peut vivre avec elle et la laisser dans notre corps, pas comme une médaille, mais comme une *cicatrice*, un témoin, un mauvais souvenir, comme une mise en garde contre les épines futures. Il y aura d ‘autres épines, avec d ‘autres formes, d ‘autres couleurs. Mais cette épine-là fait désormais partie de notre grande *blessure*, c ‘est-à-dire de notre vie (*La plus secrète mémoire des hommes*: 125; cursivas añadidas).

Estas palabras de Ousseynou ilustran bien la postura de los defensores de la *Négritude*, quienes mantenían, desde una concepción esencialista de la identidad, una

relación conflictiva con la cultura del colonizador al considerarla una imposición extranjera que había anulado las verdaderas raíces africanas. La primera misión del intelectual africano consistía en desenterrar estas raíces para que sus compatriotas recuperaran la identidad perdida. Esta postura no solo aparece representada por personajes del pasado siglo XX (como el mencionado Osseynou Koumakh, que considera a su hermano gemelo un traidor por haber emigrado a Europa), sino también por personajes actuales del siglo XXI, como Musimbwa, un escritor congoleño que decide volver a su país de origen tras haber vivido en París, porque ha llegado a la conclusión de que nunca será aceptado plenamente en Europa: considera que solo tras haber borrado totalmente su identidad africana y haberse asimilado al europeo blanco conseguirá ser tratado en igualdad de condiciones. Esta pérdida de la africanidad en aras de alcanzar una total asimilación en la metrópolis es sentida por Musimbwa como una humillación, de ahí su rechazo radical a Europa y su deseo de regresar a sus verdaderos orígenes. Simbólicamente, nada más regresar a su aldea natal el personaje de Musimbwa elige como primera tarea terminar de cavar un pozo que dejó sin concluir cuando tuvo que abandonar su país siendo niño. La búsqueda de las raíces perdidas se metaforiza en la novela a través de esta profundización en el subsuelo de su aldea, mediante un personaje ensimismado en la oscuridad del pozo, ajeno a la nueva realidad globalizada de África.

Frente a esta postura esencialista, el protagonista de la novela, Diégane, representa a la nueva generación de escritores francófonos, instalados en Europa, que han abandonado el binarismo colonizador-colonizado y superado la relación conflictiva con la metrópolis. Se trata de una generación que asume una identidad híbrida y propone una literatura desterritorializada muy diferente de las clásicas novelas reivindicativas de mediados de siglo XX:

The new generation of postcolonial writers, born after independence, have captured this heterogeneity or polyphony characteristic of the postcolonial context in their writing. In general, these writers claim to represent the post-négritude experience, more nuanced and influenced by transnational experiences of migration, linguistic heterogeneity, cultural hybridity, and mixing» (Bandia, 2012: 422).

En una de las conversaciones que Diégane mantiene con otros escritores de la diáspora africana en París (a la que cariñosamente llama «le ghetto»), se alude críticamente a aquellos relatos clásicos en los que los narradores francófonos de los años cincuenta y sesenta describían la emigración de un estudiante africano a París y su consiguiente desarraigo cultural. Diégane le aconseja irónicamente a Musimbwa que no vuelva a escribir «un énième livre sur le retour au pays natal» (*La plus secrète mémoire*



*des hommes*: 93), mostrando así su hartazgo ante aquella literatura que victimizaba culturalmente al inmigrante africano<sup>9</sup>. En contraposición al término *négritude*, Jacques Chevrier (2004: 47) propone el neologismo de *migritude* para definir a esta nueva generación:

[...] un néologisme qui indique clairement que l' 'Afrique dont nous parlent les écrivains contemporains n' est plus celle qui servait de cadre à la plupart de leurs devanciers, mais, si l' 'on peut dire ainsi, d' 'une Afrique extracontinentale dont le centre de gravité se situerait quelque part entre Belleville et l' 'au-delà du périmètre.

La literatura, en la medida en que constituye uno de los instrumentos más poderosos para conocer al Otro, se presenta como una de las vías para superar una obsoleta identidad esencialista. El personaje de Siga D. representa justamente la superación del concepto nacionalista de patria para abrazar la alternativa de una patria literaria:

Quelle est donc cette patrie ? Tu la connais : c' est évidemment la patrie des livres : les livres lus et aimés, les livres lus et honnis, les livres qu' 'on rêve d' 'écrire, les livres insignifiants qu' 'on a oubliés et dont on ne sait même plus si on les a ouverts un jour, les livres qu' 'on prétend avoir lus, les livres qu' 'on ne lira jamais mais dont on ne se séparerait non plus pour rien au monde, les livres qui attendent leur heure dans une nuit patiente, avant le crépuscule éblouissant des lectures de l' 'aube. Oui, disais-je, oui : je serai citoyenne de cette patrie-là, je ferai allégeance à ce royaume, le royaume de la bibliothèque (*La plus secrète mémoire des hommes*: 271).

*La plus secrète mémoire des hommes* es un buen ejemplo del desafío que estos escritores migrantes le plantean al vínculo que tradicionalmente se ha establecido entre lengua y nación. Recordemos que la novela es el resultado de una colaboración entre la editorial francesa Philippe Rey y la senegalesa Jimsann. La misma trama de la novela (que transcurre entre tres continentes diferentes) y las muy variadas nacionalidades de los personajes que interactúan en ella son también indicios de este nuevo tipo de novela *global* (Rotger y Puxan-Olivan, 2021) y *cosmopolita* (Ninanne y Montes, 2022), que se resiste a ser adscrita a una única tradición literaria.

---

<sup>9</sup> El viaje de un joven africano a Francia y su posterior regreso al país natal tras la decepción de sus expectativas se había convertido, en efecto, en uno de los *topoi* más frecuentes de la literatura africana en la década de los cincuenta y sesenta. Este esquema narrativo se observa, por ejemplo, en *L'Enfant Noir* (1953), de Camara Laye; en *Le Docker Noir* (1956), de Sembène Ousmane; en *Un Nègre à Paris* (1959), de Bernard Dadié; en *Chemin d'Europe* (1960), de Ferdinand Oyono; en *L'Adventure Ambiguë* (1961), de Cheik Hamidou Kane. Christian Albert ha vinculado esta «fin du mythe du retour» a la superación de una concepción esencialista de la identidad (2005: 82).

Este carácter global del relato de Mohamed Mbougar Sarr no es resultado únicamente de su argumento o de los distintos orígenes de sus personajes, sino sobre todo de las múltiples fuentes literarias de las que bebe. Los vínculos de la novela con la literatura hispanoamericana, por ejemplo, son evidentes. Además de los escritores argentinos que aparecen en ella como personajes de ficción (Borges, Bioy Casares, Ernesto Sábato, etc.), *La plus secrète mémoire des hommes* guarda una estrecha relación, tanto temática como formal, con *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño, de la que se cita un fragmento al comienzo de la novela<sup>10</sup>. Otras muchas referencias intertextuales contribuyen igualmente a ubicar la novela en una órbita transnacional y translingüe: desde versos de Mallarmé hasta menciones al *Ulises* de Homero, pasando por canciones de Jacques Brel, etc.

Estas invocaciones a artistas clásicos de múltiples tradiciones (fruto de la *errancia* glissantiana) no se limitan a meras referencias eruditas de carácter superficial, sino que son asumidas como fuentes de inspiración que han germinado en el imaginario creativo de los escritores. Como señala Papa Samba Diop (2007: 14), «le roman subsaharien moderne n'est plus bâti sur un socle unique de connaissances africaines. Il lui arrive de revendiquer des mythologies d'obédiences diverses». La descripción de un crepúsculo cuando Diégane regresa a Senegal nos ofrece un ejemplo significativo. Al observar una puesta de sol en su aldea natal, Diégane recurre a la poderosa imagen de *El perro andaluz*, en la que Buñuel rasgaba la luna con una nube como si se tratara de un ojo cortado por una chuchilla: «À ma droite, le crépuscule se déploie comme filmé au ralenti. Le fil aiguisé de l'horizon a d'abord tranché l'iris du soleil à l'horizontale, en son milieu exactement, comme chez Buñuel» (*La plus secrète mémoire des hommes*: 360). Frente al exotismo de otras novelas francófonas tradicionales, en las que se exaltaban las particularidades del paisaje africano para subrayar las diferencias respecto de Occidente, Mohamed Mbougar Sarr invierte las tornas y hace que el protagonista de su relato observe el paisaje africano desde su bagaje cultural europeo, en el que tienen cabida artistas de toda nacionalidad. En este caso, es la metáfora visual de un cineasta español la que se interpone entre la realidad africana y el observador. Cuando este regresa a su aldea natal no lo hace para recuperar sus raíces perdidas por culpa de la aculturación europea. Más bien al contrario: trae consigo la cultura europea para enriquecer su mirada sobre África<sup>11</sup>. Estamos muy lejos del clásico poema de 1931, «Trahison», en el que Léon Lauleau se lamentaba amargamente «d'apprioviser, avec des

<sup>10</sup> Tanto Bolaños como Sarr han escrito sendas novelas de iniciación de un joven autor que aspira a abrirse paso en la literatura; en ambas novelas se relata la búsqueda de un/a escritor/a; las dos hacen gala de una hibridación de múltiples géneros textuales; el tratamiento del espacio y del tiempo es similar en ambas obras, etc.

<sup>11</sup> El mestizaje cultural del que se hace gala en *La plus secrète mémoire des hommes* no solo trasciende las fronteras nacionales, sino también las distinciones entre alta y baja cultura. Junto a autores consagrados

mots de France / Ce cœur qui m 'est venu du Sénégal». Las nuevas generaciones pos-coloniales no ven *traición* en su plurilingüismo y multiculturalidad, sino enriquecimiento<sup>12</sup>.

### 7. Una novela traducida

La relación del escritor africano francófono con la lengua francesa ha suscitado encendidos debates y numerosos estudios (Makouta-Mboukou, 1973; Mouralis, 1984; Klinkenberg, 1994; Gauvin, 1997; D 'Hulst y Moura, 2002; Chaulet Achour, 2016). Aunque el francés haya seguido siendo lengua oficial en muchos países africanos tras la independencia, no deja de ser una herencia de la colonización. La particular relación que algunos autores mantienen con el francés se debe precisamente a que esta lengua no es para ellos *materna*, sino *aprendida* en el sistema educativo. Al margen de los posibles conflictos identitarios que les plantea a algunos de ellos expresarse en una lengua que siguen considerando ajena a la tradición africana, existe igualmente un problema de comunicación con sus compatriotas: pensemos, por ejemplo, que el porcentaje de senegaleses que puede leer en francés no llega al cuarenta por ciento. Los escritores de este país que escriben en lengua francesa son conscientes de que sus obras solo serán leídas por una minoría de la sociedad. Esta paradoja resulta especialmente dolorosa para quienes proponen una literatura reivindicativa que aspira a concienciar a sus conciudadanos y a corregir injusticias sociales, pues sus textos, en el mejor de los casos, solo llegarán a la élite cultural. Esta es la razón porque la que algunos novelistas (como Boubacar Diop, por mantenernos en el ámbito de Senegal) han optado por escribir en wolof y autotraducirse en francés. La eficacia de esta estrategia, en cualquier caso, suele ponerse en entredicho, pues el hecho de que el wolof sea la lengua más hablada en Senegal no implica necesariamente que todos los senegaleses puedan leerla, ya que las tasas de analfabetismo siguen siendo muy altas. Dado que quienes pueden leer en wolof también lo hacen sin ningún problema en francés (pues son aquellos que han accedido a la escolarización), muchos narradores optan por expresarse directamente en lengua

---

de la literatura universal, aparecen igualmente en las páginas de esta novela alusiones a personajes populares, como Yoda (personaje de *La Guerra de las Galaxias*), o la actriz Sharon Stone (con su famoso cruce de piernas en la mítica *Instinto básico*).

<sup>12</sup> Esta es, de hecho, una de las principales conclusiones que permite alcanzar el citado *Dictionnaire des écrivains migrants* (Mathis-Moser y Mertz-Baumgartner, 2012). Resulta relevante la distinción que se propone en esta obra entre «écriture migrante» y «écriture d 'immigration»: si las autoras han preferido utilizar el primer término para titular su diccionario, es porque este «permet d 'envisager l 'apport des voix d 'ailleurs sous l 'angle du mouvement, du déplacement et de la migration plutôt que sous celui de l 'origine nationale ou d 'une problématique politique et sociale quelconque». El término «migrant» pretende subrayar también «que l 'intérêt réside moins dans la réalité concrète, géographique ou ethnique, d 'une émigration-immigration que dans le mouvement, la dérive, les croisements multiples que suscite une telle expérience migratoire au niveau du texte» (Mathis-Moser y Mertz-Baumgartner, 2010: 113).

francesa, como Mohamed Mbougar Sarr, lo cual, además, les facilita el acceso a la distribución internacional de sus obras.

El caso de Mohamed Mbougar Sarr es paradigmático de cuanto acaba de decirse. Aunque el serer es su lengua materna y también habla wolof, ha escrito todas sus novelas en francés, ya que esta fue la lengua en la que cursó sus estudios. Estamos, pues, ante la clásica situación diglósica de tantos escritores francófonos africanos: «Ecrire dans ces langues [sérère ou wolof] demande beaucoup d'efforts. J'y travaille patiemment, et je sais que j'y arriverai un jour» (Sarr, 2021). Como él mismo ha manifestado:

[...] mon imaginaire profond, celui qui nourrit ma création, vient de mon enfance. Il est lié à d'autres langues que le français. Lorsque j'écris, je dois transposer en français l'imaginaire qui me vient de ma langue maternelle. *Je ne traduis pas d'une langue à l'autre, mais d'un imaginaire à l'autre. Je reste donc un étranger dans la langue française* (Sarr, 2018; cursivas añadidas).

Podemos, pues, aplicarle a Mohamed Mbougar Sarr las famosas palabras de Salman Rushdie (1997: 17): «Having been borne across the world, we are translated men».

La traducción, en efecto, desempeña una importante función en la novelística de Sarr y aparece con frecuencia en la trama de sus relatos. Ya en *Silence du cœur* (2017) se abordaba el problema de un grupo de emigrantes africanos que desembarcan en Sicilia sin hablar italiano y han de confiar en otro emigrante que actúa como traductor: «Il voyait dans la traduction une métaphore de la condition des hommes», se dice en esta novela. Haciendo suyo el concepto de «hospitalité langagière», propuesto por Paul Ricoeur (1992), Mohamed Mbougar Sarr desarrolla en una entrevista su visión de la traducción:

La traduction ce n'est pas la langue de l'autre, la traduction c'est la langue du monde. La traduction n'est plus seulement un geste technique qui permet de passer d'une langue à une autre, c'est un geste éthique qui permet de mettre en relation les gens qui s'expriment d'une façon différente (Sarr, 2020).

En *La plus secrète mémoire des hommes* apenas quedan huellas visibles del plurilingüismo de los personajes (tan solo aparecen algunas expresiones puntuales en serer, peul y wolof, intercaladas en el francés académico en que se ha redactado la novela). No se trata, pues, de un ejemplo de literatura translingüe propiamente dicho. Ahora bien, estamos ante una «novela traducida» (Walkowitz, 2015). Cuando leemos en francés algunas de las historias que cuenta Siga D., no debemos olvidar que se trata de traducciones que ella misma hace a partir de los relatos que otros personajes le han contado previamente en serer. Todo el plurilingüismo en el que se mueven los personajes de la novela es *mencionado* indirectamente, no *reproducido* en las intervenciones de los personajes; esto es, el lector toma conciencia de que los personajes se expresan

en lenguas distintas porque los narradores hacen alusión a los problemas de comunicación que en ocasiones surgen entre ellos, como cuando la poeta haitiana recorre las aldeas de Senegal en busca de Elimane y se ve obligada a aprender de memoria algunas frases en serer para poder comunicarse con la población autóctona.

En más de un episodio, la lengua francesa se convierte en una barrera lingüística que impide la comunicación y llega a convertirse en un símbolo de la traición cultural: cuando Elimane abandona a su familia en Senegal para continuar sus estudios en París, las cartas que envía a su madre están redactadas en francés y han de ser traducidas en serer por un misionero francés; cuando Osseynou Koumakh acude a Dakar para encontrarse con Mossane, la mujer a la que ama, descubre que esta vive en el barrio de los colonizadores blancos, pero cuando llega a esta zona de la ciudad no consigue hacerse entender por los «toubabs»: ni estos hablan serer ni él habla francés. Significativamente, solo la literatura consigue salvar las barreras interlingüísticas: cuando la poeta haitiana, en su búsqueda de Elimane de pueblo en pueblo, se detiene en alguno de ellos para descansar y se sienta junto con los aldeanos, «il arrivait parfois que je passe une heure ou deux avec certains d'entre eux. Nous parlions chacun dans notre langue, sans interprète. Parfois ils ou elles chantaient. Parfois, je récitais un poème. J'étais convaincue que nous parlions de la même chose» (*La plus secrète mémoire des hommes*: 293). Mohamed Mbougar Sarr desarrolla esta idea en una entrevista: «Je pense que d'une certaine façon, la littérature peut jouer ce rôle-là, de traducteur : le traducteur des émotions, d'une réalité humaine que chacun porte en soi mais que chacun croit être le seul à porter. La littérature peut traduire en montrant que de l'autre côté il y a quelque chose et qu'on peut se comprendre» (Sarr, 2020). Un ejemplo evidente de la voluntad universalizadora de esta nueva generación poscolonial.

### 8. Apropiacionismo literario

Entre las numerosas reflexiones metaliterarias que se proponen en *La plus secrète mémoire des hommes*, una de las que adquiere especial protagonismo es la que concierne a la técnica apropiacionista; es decir, la práctica que consiste en apropiarse de materiales literarios ajenos para dotarlos de nuevos significados al ubicarlos en un nuevo contexto. *Le Labyrinthe de l'inhumain*, la obra maldita de T.C. Elimane en torno a la cual gira todo el argumento de *La plus secrète mémoire des hommes*, es una novela construida fundamentalmente a partir de un *collage* de textos clásicos de la literatura universal: textos de grandes autores europeos, americanos, orientales... «aucun grand texte ne semble avoir échappé à la réécriture, de l'Antiquité à l'époque moderne» (*La plus secrète mémoire des hommes*: 92). Cuando se publicó *Le Labyrinthe de l'inhumain* no se detectó el origen de estos fragmentos citados por Elimane; solo al cabo de cierto tiempo los críticos comenzaron a denunciar lo que consideraron un «pillage littéraire», esto es, un caso de plagio. Algunas voces destacaron la ingeniosidad del escritor para construir una obra novedosa y creativa a partir de fragmentos escritos por autores de distintas

épocas, continentes y corrientes literarias, pero estos elogios no sirvieron para acallar las denuncias de plagio. La editorial que había publicado *Le Labyrinthe de l'inhumain* retiró la obra de las librerías, indemnizó a los autores plagiados y la carrera literaria de T.C. Elimane quedó definitivamente destruida. Ante la incompreensión de la crítica – que se limitó a destacar el origen africano del autor y fue incapaz de percibir el mensaje que este trataba de transmitir mediante esta práctica intertextual–, Elimane prefirió guardar silencio y dejar de publicar.

La historia de Elimane está inspirada en un caso real: el de escritor maliense Yambo Ouologuem, a quien está dedicada *La plus secrète mémoire des hommes*. Ouologuem publicó en 1968 la novela *Le Devoir de violence*, gracias a la cual se convirtió en el primer escritor africano en recibir el premio Renaudot. Sin embargo, poco tiempo después de su publicación, se denunció en la prensa literaria que en la novela se había plagiado a autores de la talla de André Schwartz-Bart, Graham Green, Flaubert, Maupassant, al igual que fragmentos de la Biblia y el Corán, crónicas árabes clásicas o fragmentos de obras de etnógrafos. Ouologuem, que inicialmente trató de defenderse con el argumento de que había entrecomillado todos los pasajes citados, acabó retirándose de la vida pública, abandonó Francia y regresó definitivamente a Mali, donde murió en 2017<sup>13</sup>.

Al inspirarse en la historia real de Ouologuem y dedicarle su novela, Mohamed Mbougar Sarr no solo está homenajeando y rehabilitando al que muchos consideran «le père direct et incontesté de la nouvelle génération d'écrivains d'Afrique noire francophone» (Mabanckou, 2006: 48), sino que nos propone reflexionar sobre el apropiacionismo como práctica literaria. La resemantización de los textos tras quedar imbricados en una nueva red de relaciones textuales pone en tela de juicio valores tradicionales de la institución literaria, como el de la originalidad y la creatividad, y realza la responsabilidad del lector a la hora de asignar sentido a la obra de arte. En varios momentos de *La plus secrète mémoire des hommes* los personajes defienden la legitimidad de esta técnica narrativa: «Les plagiats –je ne les considérais pas vraiment comme des plagiats, d'ailleurs– importaient peu, puisqu'ils tissaient une grande œuvre», dice la poeta haitiana (*La plus secrète mémoire des hommes*: 316). También se recurre a Borges (concretamente a su famoso relato «Pierre Menard, autor del Quijote») para defender la intertextualidad como práctica creativa que dota de nuevos valores a textos preexistentes. En su obsesión por *Le Labyrinthe de l'inhumain*, Diégane llega a copiar la novela literalmente, palabra por palabra, y al terminar de reproducir el texto, concluye: «Je n'ai pas recopié ce texte. Je l'ai écrit ; j'en suis l'auteur» (*La plus secrète mémoire des hommes*: 93; cursivas en el original).

<sup>13</sup> Pese a su desaparición de la escena pública y a su escasa producción narrativa, Ouologuem es considerado un autor de referencia en la literatura francesa francófona, como lo demuestra la entrada que se le dedica en el *Dictionnaire des écrivains francophones classiques* (Chaulet-Achour et Blanchaud, 2010).



En la reciente rehabilitación de la que está siendo objeto Yambo Ouologuem (Habumukiza, 2009), se está destacando que en su uso de la intertextualidad intervinían igualmente factores culturales, pues la originalidad y la propiedad literaria no se conciben de la misma manera en las instituciones occidentales que en la tradición literaria africana (Levasseur, 2018). En aquellas literaturas en las que la transmisión oral de las obras es práctica habitual, no se concibe como un robo el hecho de recurrir a las mismas historias que han sido contadas previamente: «It was taken for granted that a storyteller would tell the same stories that others had told before him, that he would be using materials that were already there in the culture» (Nwoga, 1975: 38; citada en Wanberg, 2013: 591).

En esta defensa de Ouologuem como escritor y del apropiacionismo como práctica literaria, Mohamed Mbougar Sarr vuelve a apostar por la novela posmoderna, ya que «como estrategia crítica [el apropiacionismo] implica una actitud de revisión, de relectura de lo dado, de toma de conciencia de la influencia de los sistemas de exposición y comercialización sobre la obra de arte, su dependencia del contexto institucional y del discurso histórico por él determinado» (Martín Prada 2001: 7).

Por otra parte, dedicar la novela a Ouologuem es toda una declaración de intenciones por parte de Mohamed Mbougar Sarr sobre la posición que desea ocupar dentro del campo de la literatura francófona. Es relevante recordar que Ouologuem fue duramente criticado por otros escritores africanos debido al retrato poco favorecedor de las tradiciones de África que hacía en *Le Devoir de violence*. El autor maliense ofrecía una imagen totalmente desmitificadora de su continente con la que contradecía ese pasado idílico que se esforzaban por pintar los escritores de la *Négritude*. Ouologuem socavaba los intentos de muchos intelectuales africanos de responsabilizar únicamente al colonizador europeo de todos los males que padecía África, pues demostraba que mucho antes de la llegada del hombre blanco la violencia y las atrocidades entre los propios africanos eran habituales (Rouch y Clavreuil, 1987: 29). En suma, *Le Devoir de violence* se publicó como un alegato «détruisant avec une sorte de rage le mythe d'une Afrique précoloniale idyllique édifié par les écrivains de la Négritude» (Kesteloot, 1975: 8446). Dedicándole su novela a Ouologuem y denunciando la injusticia que padeció simultáneamente por parte de la crítica europea y africana, Mohamed Mbougar Sarr se alinea en esa «voie à une littérature plus authentique, débarrassée de ce besoin maladif d'édifier en Afrique un passé falsifié» (Wise, 1999: 7).

Si los escritores de la actual generación poscolonial se consideran herederos literarios de Ouologuem es también por haber sido uno de los primeros autores en querer desprenderse de la etiqueta de «escritor africano» y aspirar a ser leído sin prejuicios geográficos. En lugar de satisfacer las expectativas que en su época existían sobre qué y cómo debía escribir un autor de Mali, Ouologuem se atrevió a publicar bajo pseudónimo una segunda obra, *Les Mille et une bibles du sexe*, de un erotismo que entroncaba con la tradición literaria europea y se salía de los caminos trillados que delimitaban la



literatura africana de aquellos años. Este desafío a las exigencias de africanidad que padecían los autores francófonos de este continente se visibiliza en *La plus secrète mémoire des hommes* a través del alter ego de Ouologuem: también a Elimane se le reprocha, tras publicar su novela, que esta no sea suficientemente africana. Uno de los críticos de *La Revue de Paris*, Tristan Chérel, reconoce la maestría literaria del escritor, pero le recrimina no haber sido tan «nègre» como se esperaba de un senegalés:

Ce livre est tout ce qu'on voudra, sauf africain. Nous attendions plus de couleur tropicale, plus d'exotisme, plus de pénétration dans l'âme purement africaine [...]. L'auteur a des lettres. Mais où est l'Afrique véritable dans tout cela ? La grande faiblesse de ce livre est d'être trop peu nègre. Et il est dommage qu'un auteur manifestement doué ait préféré s'enfermer dans un vain exercice de style et d'érudition plutôt que de donner à entendre ce qui nous eût davantage intéressé : les pulsations de sa terre (*La plus secrète mémoire des hommes*: 83).

## 9. Conclusiones

Las propuestas estéticas lanzadas por el movimiento de la «littérature-monde» en el manifiesto publicado en 2007 no pueden desvincularse de los movimientos migratorios que caracterizan las actuales sociedades globalizadas. El campo literario francés se está reconfigurando gracias a la diáspora de una generación de escritores africanos en lengua francesa que reivindican la hibridación cultural –el «tercer espacio» de Homi Bhabha (2007)– y proponen la superación de una literatura basada en el modelo Estado-nación. Estas voces literarias transfronterizas y plurilingües no se dejan encasillar en etiquetas que reducen su identidad a sus orígenes: sin renegar de estos orígenes, sus obras nos demuestran poseer un alcance universal, gracias, en parte, a las múltiples tradiciones literarias de las que se nutren. Las continuas referencias intertextuales a obras clásicas y contemporáneas, a autores de distintas lenguas, a objetos culturales de muy distinta naturaleza (ya sean prestigiosos o populares), todo ello contribuye igualmente a reforzar el mestizaje que han enarbolado como bandera creativa.

La actual «génération de la postcolonie» de escritores francófonos no es sino un nuevo ejemplo de la necesidad de dejar atrás modelos teóricos basados en identidades monolingües y monoculturales, que resultan caducos cuando se aplican a estas obras desterritorializadas. El concepto de traducción –entendido ahora no como una mera operación técnica de naturaleza estrictamente lingüística, sino como una actitud ética que se abre a lo diferente y trata de acogerlo con hospitalidad para enriquecer así la cultura propia– permite comprender mejor el proceso creativo de estos autores que viven *traduciéndose* (Tymocko, 1999). La condición nómada de estos autores (tanto en el sentido geográfico como cultural) los empuja a rechazar concepciones esencialistas de la identidad. Frente a las raíces únicas que se adhieren inquebrantablemente a un solo territorio, prefieren otras propuestas ético-filosóficas, como la *errancia* de Édouard

Glissant y todo lo que esta conlleva en materia de indefinición y apertura ante la posibilidad de que el mestizaje nos modifique profundamente.

La estrecha relación literaria de Mohamed Mbougar Sarr con la llamada «littérature-monde» no se reduce a las características de *La plus secrète mémoire des hommes* señaladas en las páginas precedentes. Antes de recibir el premio Goncourt por esta novela en 2021, ya se le concedió el premio «Littérature-monde» en 2018 por *Silence du Chœur*, y en 2015 recibió el premio Ahmadou Kourouma por *Terre Ceinte*. Ambos reconocimientos están vinculados a este movimiento que aspira a «délivrer la langue française de son pacte exclusif avec la nation pour devenir l'affaire de tous, sans d'autres frontières que celles de l'esprit», tal como se indica en la web del festival literario «Étonnants Voyageurs», que patrocina el mencionado premio «Littérature-monde». La concesión del premio Goncourt a Mohamed Mbougar Sarr no es tanto un descubrimiento como la confirmación de que la *littérature-monde* ha pasado a ocupar posiciones centrales en el paisaje literario francés.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERT, Christian (2005): *L'immigration dans le roman francophone contemporain*. París, Kartala.
- BANDIA, Paul (2012): «Postcolonial Literary Heteroglossia: a Challenge for Homogenizing Translation». *Perspectives: Studies in Translatology*, 20:4, 419-431.
- BHABHA, Homi (2007): «Cultural Diversity and Cultural Differences», in Bill ASHCROFT, Gareth GRIFFITHS & Helen TIFFIN (eds.): *The Post-colonial Studies Reader*. Londres, Routledge, 155-157.
- BOOTH, Wayne C. (1961): *The Rethoric of Fiction*. University of Chicago Press.
- BOURDIEU, Pierre (1992): *Les Règles de l'Art. Genèse et structure du champ littéraire*. París, Seuil.
- BREZAULT, Éloïse (2010): «Les enjeux du manifeste *Pour une littérature-monde*». *Études littéraires africaines*, 29, 35-43.
- CAËVER, Françoise (1998): *Ces écrivains d'Afrique noire*. París, Nouvelles du Sud.
- CANVAT, Karl (1999): *Enseigner la littérature par les genres*. Bruselas, De Boeck-Duculot.
- CAZENAVE, Odile & Patricia CÉLÉRIER (2011): *Contemporary Francophone African Writers and the Burden of Commitment*. University of Virginia Press.
- CHAULET ACHOUR, Christianne (2016): *Les francophonies littéraires*. Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes.
- CHAULET ACHOUR, Christianne & Corinne BLANCHAUD [dirs.] (2010): *Dictionnaire des écrivains francophones classiques*. París, Honoré Champion.
- CHEVRIER, Jacques (2004): «Afrique(s)-sur-Seine : autour de la notion de migritude». *Notre librairie*, 155-156, 96-100.
- CHEVRIER, Jacques (2006): *Littératures francophones d'Afrique noire*. Aix-en-Provence, Édisud.

- CONDÉ, Maryse (2006): «Respecter l'étrangeté de l'autre». Entrevista realizada por Dawn Fulton. *Dalhousie French Studies*, 76, 149-153.
- DABLA, Sewanou (2004): *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération*. París, L'Harmattan.
- DASH, J. Michael (1995): *Édouard Glissant*. Cambridge University Press.
- D'HULST, Lieven & Jean-Marc MOURA [dirs.] (2003): *Les études littéraires francophones: états des lieux*. Lille, Édition du Conseil Scientifique de l'Université Charles de Gaulle.
- DE TOLEDO, Camille (2008): *Visiter le Flurkistan ou les illusions de la littérature-monde*. París, Presses Universitaires de France.
- DIOP, Papa Samba (2001): «The francophone sub-Saharan African novel: What World are we in?». *Yale French Studies*, 120, 10-22.
- DIOP, Papa Samba (2007): «Le roman francophone subsaharien des années 2000. Les cadets de la post-indépendance». *Notre Librairie*, 166, 9-18.
- FULTON, Dawn (2008): *Signs of Dissent: Maryse Condé and Postcolonial Criticism*. Charlottesville and London, University of Virginia Press.
- GAUVIN, Lise (2004): *L'écrivain francophone à la croisée des langues*. París, Karthala.
- GENETTE, Gérard (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París, Le Seuil.
- GLISSANT, Édouard (1998): «Les poétiques du Chaos-Monde», in E. Pessini (dir.): *Du pays au Tout-Monde. Écritures d'Édouard Glissant. Actes du Colloque de Parme du 18 mai 1995*. Parma, Istituto di Lingue e Letterature Romanze, 161-162.
- HABUMUKIZA, Antoine Marie Zacharie (2009): *Le Devoir de violence : une lecture intertextuelle*. Tesis doctoral defendida en la Universidad de Queen bajo la dirección de Jurate Kaminskas y Josias Semujanga.
- HALEN, Pierre (2003): «Le système littéraire francophone : quelques réflexions complémentaires», in Lieven D'Hulst & Jean-Marc Moura (dirs.), *Les études littéraires francophones : état des lieux*. Lille, Éditions du Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulles-Lille, 25-37.
- HENRY, Alain-Kamal (2012): *Mythes et violences dans l'œuvre de Sony Labou Tansi*. Tesis doctoral defendida en la Universidad de Cergy-Pontoise bajo la dirección de Christianne Choulet Achour.
- HOUNKANRIN-ZOUNTANGNI, Yveline (2006): *La littérature engagée de l'Afrique de l'Ouest contemporaine : renouvellements et adaptations interculturelles*. Tesis doctoral defendida en la Universidad de París IV bajo la dirección de Jacques Chevrier.
- KLINKENBERG, Jean-Marie (1994): «Insécurité linguistique et production littéraire. Le problème de la langue d'écriture dans les lettres francophones», in Michel Francard, Geneviève Geron & Régine Wilmet (eds.): *L'insécurité linguistique dans les communautés francophones périphériques*. Louvain-la-Neuve, Cahiers de l'Institut linguistique de Louvain, 71-80.
- KESTELOOT, Lilyan (1975): «Négritude», in *La Grande Encyclopédie*. París, Larousse, 8444- 8448.

- KLEPPINGER, K. (2010): «What 's wrong with the littérature-monde manifesto?». *Contemporary French and Francophone Studies*, 14: 1, 77-84.
- KOM, Ambroise (2002): *Mongo Béti parle*. Bayreuth University Press.
- LANCHMAN, Kathryn (2006): «Le Cannibalisme au féminin: a Case of Radical Indigestion», in Vera Broichhagen, Kathryn Lachman y Nicole Simek (eds), *Feasting on Words*. Princeton University Press, 71-83.
- LE BRIS, Michel *et al.* (2007): «Manifeste pour une littérature-monde en français». *Le Monde*, 16 de marzo.
- LEVASSEUR, Julie (2018): «Récrire la domination coloniale : l 'usage du plagiat dans *Le devoir de violence* de Yambo Ouologuem ». *Postures*, 27, 1-17.
- LIAMBOU, Ghislain Nickaise (2015): *Énonciation et transtextualité dans le roman africain francophone de la migritude*. Tesis doctoral defendida en la Université Nice-Sophia Antipolis bajo la dirección de Odile Gannier.
- LOUVIOT, Myriam (2010): *Poétique de l 'hybridité dans les littératures postcoloniales*. Tesis doctoral defendida en la Université de Strasbourg bajo la dirección de Jean-Xavier Cuhe.
- MABANCKOU, Alain (2006): «Romanciers d 'Afrique Noire». *Le Magazine Littéraire*, 451, 18-19.
- MABANCKOU, Alain (2007): *Lettre à Jimmy*. París, Fayard.
- MAISSA, Laude Ngadi (2018): *La littérature française contemporaine au prisme de la littérature-monde: à propos des Étonnants voyageurs et de l 'œuvre d 'Olivier Rolin*. Tesis doctoral defendida en la Université de Lorraine bajo la dirección de Pierre Halen y de Sylvère Mbondobari.
- MAKOUTA-MBOUKOU, Jean-Pierre (1973): *Le français en Afrique noire. Histoire et méthodes de l 'enseignement du français en Afrique noire*. París, Bordas.
- MARTÍN PRADA, Juan (2001): *La apropiación posmoderna: arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Madrid, Fundamentos.
- MATHIS-MOSER, Ursula & Birgit MERTZ-BAUMGARTNER (2010) : «Écrire en français quand on vient d 'ailleurs. Le dictionnaire des écrivains migrants». *Hommes & Migrations*, 1288, 110-116. URL : <http://journals.openedition.org/hommesmigrations/875>
- MATHIS-MOSER, Ursula & Birgit MERTZ-BAUMGARTNER [coords.] (2012): «Introduction», in *Passages et ancrages en France. Dictionnaire des écrivains migrants de langue française (1981-2011)*. París, Honoré Champion, 7-53.
- MONGO-BOUSSA, Boniface (2002): «La littérature des Africains de France, de la postcolonie à l 'immigration». *Hommes et Migrations*, 1239, 67-74.
- MONGO-MBOUSSA, Boniface (2004): *L 'Indocilité: supplément au désir d 'Afrique*. París, Gallimard.
- MOUDILENO, Lydie (2003): *Littératures africaines francophones des années 1980 et 1990*. Dakar, Codesria.
- MOURA, Jean-Marc (1999): *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. París, Presses Universitaires de France.

- MOURALIS, Bernard (1984): *Littérature et développement. Essai sur la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*. Paris, Silex.
- MOURALIS, Bernard (2007): *L'Illusion de l'altérité. Études de littérature africaine*. Paris, Honoré Champion.
- NDOMBI-SOW, M. Gaël (2012): *L'Entrance des écrivains africains et caribéens dans le système littéraire francophone. Les œuvres d'Alain Mabanckou et de Dany Laferrière dans les champs littéraires français et québécois*. Tesis doctoral defendida en la Université de Lorraine bajo la dirección de Pierre Halen.
- NINANNE, Dominique & Vicente E. MONTES NOGALES (2022): «Avant-propos. L'étranger cosmopolite contemporain». *Cédille, revista de estudios franceses*, 21 (Monografías 14: Vicente E. Montes Nogales & Dominique Ninanne, eds., *Figures de l'étranger à l'aune du cosmopolitisme*), 15-19. DOI: <https://doi.org/10.25145/j.cedille.2022.21.02>
- PORRA, Véronique (2018): «Des littératures francophones à la littérature-monde : aspiration créatrice et reproduction systémique». *Nordic Journal of Francophone Studies / Revue nordique des études francophones*, 1, 7-17.
- RICCEUR, Paul (1992): «Quel ethos nouveau pour l'Europe?», in Peter Koslowski (dir.), *Imaginer l'Europe. Le marché intérieur européen, tâche culturelle et économique*. Paris, Les éditions du Cerf, 107-116.
- ROTGER, Neus & Marta PUXAN-OLIVA (2021): «The Novel after the Global Turn: Decentered Perspectives from the Spanish Literary Field». *Studies in the Novel*, 53: 3, 285-305.
- ROUSH, Alain & Gérard CLAVREUIL (1987): *Littérature nationale d'écriture française : Afrique noire, Océan Indien*. Paris, Bordas.
- RUSHDIE, Salman (1997): *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*. Londres, Penguin.
- SARR, Awa Coumba (2010): *Spectralité et critique de la laideur : l'engagement postcolonial dans la littérature en français de la nouvelle génération d'écrivains africains*. Tesis doctoral defendida en la Universidad de Illinois bajo la dirección de Alain Fresco y Laurence Mall.
- SARR, Mohamed Mbougar (2015): *Terre Ceinte*. Paris, Présence Africaine.
- SARR, Mohamed Mbougar (2017): *Silence du chœur*. Paris, Présence Africaine.
- SARR, Mohamed Mbougar (2018): «La littérature doit réfléchir aux tabous, à défaut de les briser». Entrevista realizada por Anthony Audureau. *Demain Dakar*. URL : <http://www.ipj.news/demain-dakar>
- SARR, Mohamed Mbougar (2020): «Rencontre avec Mohamed Bougar Sarr». *Littera 05*. URL : [https://www.littera05.com/rencontres/mohamed\\_mbougar\\_sarr.html](https://www.littera05.com/rencontres/mohamed_mbougar_sarr.html)
- SARR, Mohamed Mbougar (2021): «Mbougar Sarr, un écrivain déjà majeur». Entrevista realizada por Matthias Turcaud. *Africa vivre*. URL: <https://www.africavivre.com/-senegal/a-lire/romans/mbougar-sarr-un-ecrivain-deja-majeur.html>
- SARR, Mohamed Mbougar (2021): *La plus secrète mémoire des hommes*. Paris - Saint Louis, Philippe Rey - Jimsaan

- TYMOCKO, Maria (1999): «Post-colonial Writing and Literary Translation», in Susan Basnett y Harish Trivedi (eds.), *Post-colonial Translation: Theory and Practice*. Londres, Routledge, 19-40.
- WABERI, Abdourahman (1998): «Les enfants de la postcolonie : esquisse d 'une nouvelle génération d 'écrivains francophones d 'Afrique noire». *Notre Librairie*, 135, 8-15.
- WABERI, Abdourahman (2004): «Pour commencer». *Notre Librairie*, 155, 6-7.
- WALKOWITZ, Rebecca L. (2015): *Born Translated: The Contemporary Novel in an Age of World Literature*. Nueva York, Columbia University Press.
- WANBERG, Kyle (2013): «Ghostwriting History: Subverting the reception of *Le regard du roi* and *Le devoir de violence*». *Comparative Literature Studies*, 50: 4, 589-617.
- WISE, Christopher [ed.] (1999): *Yambo Ouologuem. Postcolonial Writer, Islamic Militant*. Boulder y Londres, Lynne Rienner Publishers.

## Traduire l'univers romancier de Virginie Desportes dans une perspective féministe. Un cas d'étude : *Les Chiennes savantes*

**Pilar PINTO BUZÓN**

*Universidad de Cádiz*

pilar.pinto@uca.es

<https://orcid.org/0000-0001-6952-2606>

**Irene ATALAYA FERNÁNDEZ**

*Universidad Autónoma de Madrid*

irene.atalaya@uam.es

<https://orcid.org/0000-0002-1281-4891>

### Resumen

A raíz de los resultados obtenidos de un estudio cualitativo sobre la recepción de Virginie Desportes en España realizado entre 2018 y 2022, proponemos un análisis de uno de los textos de la autora francesa teniendo en cuenta las contribuciones teóricas existentes sobre traducción desde una perspectiva feminista. A través del análisis del texto original y de la traducción española de su novela *Les Chiennes savantes* (1996), reflexionamos sobre la relación entre literatura, traducción y recepción hoy día.

**Palabras clave:** literatura francesa, traducción, tendencias deformantes, feminismo, Desportes.

### Résumé

Suite aux résultats obtenus d'une étude qualitative sur la réception de Virginie Desportes en Espagne réalisée entre 2018 et 2022, nous proposons une analyse d'un des textes de l'autrice française en tenant compte des apports théoriques existants sur la traduction dans une perspective féministe. À travers l'analyse du texte original et de la traduction espagnole de son roman *Les Chiennes savantes* (1996), nous réfléchissons à la relation entre littérature, traduction et réception de nos jours.

**Mots clés :** littérature française, traduction, tendances déformantes, féminisme, Desportes.

### Abstract

Following the results of a qualitative study on Virginie Desportes' reception in Spain carried out between 2018 and 2022, we propose an analysis of one of the French author's texts, considering existing theoretical contributions on translation studies from a feminist perspective. Through the comparative analysis between the source text and the Spanish translation of Desportes' novel *Les Chiennes savantes* (1996), we reflect on the relationship nowadays between literature, translation and reception.

**Keywords:** French literature, translation, Deforming Tendencies, feminism, Desportes.

---

\* Artículo recibido el 16/10/2022, aceptado el 8/03/2023.



## 1. Introduction

L'objectif de cet article est de présenter une première approche de la traduction et réception de Virginie Despentès en Espagne à travers son roman *Les Chiennes savantes* (1996).

Ce projet est né des recherches menées par Pinto Buzón (2022) dans le cadre de sa thèse de doctorat sur la réception de Virginie Despentès en Espagne. L'hypothèse principale de son travail est que l'œuvre de l'autrice française a eu un impact important sur les constructions sociales, idéologiques et théoriques du féminisme espagnol. Pour atteindre ses objectifs, Pinto Buzón y procède, entre autres, par la méthode qualitative de récits de vies utilisées dans l'étude des processus de transformation sociale (Plummer, 1983, 2013). Cette méthode, centrée sur différentes interviews réalisées à un échantillon de femmes, lectrices de Despentès et appartenant aux différents courants du féminisme espagnol, a eu pour but de recueillir leur vision sur l'œuvre despentienne. Ainsi, l'analyse des interprétations de lecture mènent Pinto Buzón à s'interroger sur le rôle que la traduction a joué dans ce contexte précis de réception.

L'un des objectifs de cette contribution est aussi de mener une réflexion sur les apports, implications et conséquences de la traduction dans la circulation de nouvelles idées aujourd'hui. Au cours des dernières décennies, différents courants théoriques en traductologie ont mis en lumière les implications idéologiques de tous les processus de traduction et d'interprétation (Tymoczko, 2003 ; Munday, 2007 ; Baker & Maier 2011), comme un acte politique (Álvarez & Vidal, 1996) qui intervient dans la construction des cultures et des systèmes (Bassnett & Lefevere, 1998). Aussi, de nombreuses contributions avec une approche féministe en traductologie ont également vu le jour ces derniers temps. Cependant, malgré l'intérêt croissant, il n'existe actuellement ni une définition unique ni une praxis universelle de la traductologie féministe qui puisse aborder la totalité des objets d'étude de notre monde plurilingue où les échanges linguistiques, politiques, culturels ou sociaux se produisent par le biais de la traduction (Castro, 2020 : 13).

Les formulations d'Olga Castro sur une traductologie féministe transnationale (2008, 2020)<sup>1</sup>, la contribution de Mona Baker avec son essai *Translation and Conflict* (2006) sur la participation active de la traduction à l'institution de la guerre, ou les théories et pratiques issues de la critique et histoire féministes québécoises dans le domaine de la traduction sont utilisées comme base théorique, méthodologique et réflexive dans notre approche. En outre, pour l'analyse du texte nous nous basons spécifiquement sur les tendances déformantes d'Antoine Berman qui nous aident à élucider

---

<sup>1</sup> Les travaux d'Olga Castro portent sur comment la tradition traductologique féministe s'efforce de révéler les traductions de textes féministes dont le message original a été déformé, dénaturé et incorporé à l'idéologie patriarcale dominante par le biais d'une réécriture qui a attribué un sens sans tenir compte de multiples nuances de sens féministes (Castro, 2008 : 288).

comment les agents de la traduction et de la littérature interviennent dans la modification ou la reformulation du récit d'un texte, participant ainsi à la modélisation sociale de la réalité qu'il transmet. Pour atteindre notre objectif, notre but est d'illustrer les différentes tendances déformantes d'Antoine Berman à l'étude de la traduction espagnole du roman *Les Chiennes savantes* de Virginie Despentes publié en France en 1996 et en Espagne en 1998. Cette typologie créée par Berman nous semble pertinente pour notre analyse dans la mesure où il s'agit des exemples concrets qui déforment le texte cible.

Dès le début, on se pose les questions suivantes : dans quelle mesure les agents de traduction participent activement à la circulation des idées ou, a contrario, les réduisent au silence ? L'acte de traduire, doit-il être motivé par un engagement politique ? Ces interrogations nous conduisent inévitablement vers les considérations de Spivak et sa question célèbre *Can the subaltern speak ?* (1985)<sup>2</sup>. Les protagonistes du roman étudié ici sont des femmes traditionnellement exclues de la sphère sociale, des prostituées, c'est-à-dire des femmes qui ne s'inscrivent pas dans le modèle hégémonique de la féminité. Dans ce sens, le terme « subalterne » de Spivak nous est utile, car il englobe des identités et des luttes sociales (le sujet colonisé et les femmes) qui ne rentrent pas dans la stricte analyse de classe. Sa proposition remet en question les intellectuels qui se consacrent à l'étude de la réalité du sujet subalterne en faisant une critique des modalités d'approche de la pensée occidentale. Ainsi, pour Spivak, il est important de s'assurer que la voix des femmes subalternes, systématiquement réduite au silence par l'hégémonie, trouve un moyen d'être entendue, et, pour y arriver, la traduction suppose d'énormes possibilités.

## 2. Une approche à la réception de Virginie Despentes

C'est à partir des années 1970 que les femmes commencent à occuper une place centrale dans le panorama littéraire français au point qu'on ne peut pas penser à la littérature actuelle sans nommer des figures comme Virginie Despentes, entre autres (Marc, 2019 : 332).

Dans *Une troisième vague féministe et littéraire*, la spécialiste en littérature contemporaine, Michèle A. Schaal (2017), analyse les œuvres d'écrivaines telles que Christine Angot, Nina Bouraoui, Catherine Cusset, Marie Darrieussecq, Agnès Desarthe,

<sup>2</sup> Gayatri Spivak, ¿ *Pueden hablar los subalternos ?*, trad. es. et édition critique de Manuel Asensi Pérez, Barcelona, Macba, 2013. Le premier manuscrit de ce texte date de 1985 est paru dans la revue *Wedge*. Il existe deux éditions révisées : la dernière de ces versions étant incluse dans *A Critique of Postcolonial Reason : Toward a History of the Vanishing Present*, Berkeley, Harvard University Press, 1999. L'autre édition, la plus diffusée : Cary Nelson et Lawrence Grossberg (dir.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Champaign, University of Illinois Press, 1988, pp. 271-313. Dans le dernier manuscrit révisé, Spivak déclare que son expression « le subalterne ne peut pas parler » était malheureuse et que ce qu'elle voulait vraiment dire faisait référence au fait que le sujet subalterne n'est pas entendu ou compris dans l'acte communicatif lui-même.

Catherine Millet ou Virginie Despentes, entre autres, en mettant l'accent sur l'importance de leurs œuvres parce qu'elles reflètent et posent de nouvelles bases tant dans la littérature française que dans les féminismes du XXI<sup>e</sup> siècle. Schaal, à propos de Despentes, affirme que, comme d'autres écrivaines telles que Nina Bouraoui, Marie Darrieussecq ou Claire Legendre « s'inscrivent en continuation et en rupture des traditions littéraires et féministes qui les précèdent » (Schaal, 2017 : 44). De plus, en analysant l'un de ses romans, *Les jolies choses* (1998), elle souligne que Despentes « anticipe et reflète le renouveau féministe académique, militant et populaire » (Schaal, 2017 : 105) français. Schaal défend dans cet ouvrage l'impact politique de cette nouvelle typologie littéraire qui a émergé depuis les années 1990 dans la littérature francophone.

La recherche en littérature française en matière d'études culturelles en Espagne est féconde, que ce soit de manière générale ou sous des aspects plus spécifiques. Bien que le lien entre la littérature et les problèmes sociaux soit aussi une constante partout et en tout temps, aujourd'hui, en Espagne, il n'existe pas d'études en sociologie de la littérature centrées exclusivement sur Virginie Despentes. L'identité politique et la singularité de la plume de Despentes sont les raisons qui ont poussé à choisir ses œuvres comme illustrations amenant à réfléchir sur la relation entre littérature et société, et à essayer de comprendre comment cette relation se concrétise à travers l'exercice de traduction dans la réalité espagnole.

Si cette recherche a donc visé à recueillir la vision qu'un certain public de lectrices espagnoles donne de l'œuvre de Virginie Despentes, les aspects qualitatifs et quantitatifs de la diffusion de sa production littéraire en Espagne sont aussi pris en compte :

– Qui a accès aux textes ? Par quels canaux circulent-ils ? Quels sont les groupes sociaux qui les lisent ? Quels types de textes sont privilégiés (romans ou essai) ? Quelles réactions produisent-ils ? À travers quels aspects interprétatifs, c'est-à-dire, comment le texte étranger se concrétise-t-il dans la réalité espagnole ? Quel type de lecture – convergente ou divergente – suscite-t-il, mettant en relation les différentes lectures avec des attitudes ou des positions concrètes d'ordre idéologique ou culturel ? (Lafarga, 1995 : 35).

Dès le début de sa production, Virginie Despentes dérange autant qu'elle fascine son lectorat. Elle bouscule la société française avec ses textes acérés, sa langue orale et son registre argotique. Sa contribution avec son premier roman, *Baise-moi* (1994), et son essai critique et autobiographique, *King Kong théorie* (2006), l'ont fait devenir un phénomène littéraire dépassant les frontières de son pays natal. Si dans son essai Despentes relate à la première personne sa réalité de femme et aborde sans compromis des questions cruciales pour le féminisme et pour les femmes, dans sa fiction, elle met en pratique des idées théoriques en intégrant une perspective féministe. Elle s'exprime depuis les marges de la société et donne la parole aux femmes traditionnellement ex-

clues (prostituées, victimes de viols, femmes migrantes, pauvres, etc.) à travers des personnages qui ne s'inscrivent pas dans le modèle hégémonique de la féminité et invite le lectorat à réfléchir à partir de cette marginalité.

Dans son essai, *King Kong théorie*, Despententes nous fait un condensé des relations homme/femme en décrivant de façon sanglante et cinglante la position des femmes dans nos sociétés, tandis qu'à travers sa production romanesque elle nous donne toute une série d'outils et de réflexions à travers ses personnages qu'on pourrait interpréter comme un féminisme intégré à la fiction. *King Kong théorie* ouvre la porte vers une autre manière de voir le monde, à travers son propre prisme, en se présentant en tant que femme sans contraintes. Une femme qui n'en peut plus de la représentation stéréotypée du féminin. Les personnages de ses romans, majoritairement féminins, sont des femmes réelles, vulgaires, pauvres, prostituées, migrantes... c'est-à-dire, des femmes non normatives, avec lesquelles son lectorat peut se sentir identifié ou pas, mais ce qui est sûr, c'est que la particularité de la plume despententienne les invite à se penser à partir de cette réalité.

Il est indéniable que la littérature a une énorme influence sur la construction sociale. Dans le processus d'appropriation des œuvres littéraires, « las sociedades rescriben, así sea inconscientemente, todas las obras literarias que leen. Más aún, leer equivale siempre a rescribir » (Eagleton, 1998 : 24). Ainsi, un dialogue s'établit entre l'auteur.trice, sa production littéraire et la personne qui la lit dans l'environnement socio-culturel qui le traverse. Selon ce même auteur, « interpretamos las obras literarias, hasta cierto punto, a través de lo que nos preocupa o interesa » (Eagleton, 1998 :24). Dans le même ordre d'idées, Eagleton cite le critique littéraire nord-américain E. D. Hirsch qui soutient qu'il est non seulement possible de faire une interprétation du texte mais que les significations peuvent varier au cours de l'histoire, bien que ces significations restent constantes, les auteur.trices mettent les signifiants mais les significances sont (re)créées par les lecteur.trices.

La fiction contribue à améliorer la créativité du cerveau humain et surtout à l'acceptation de réalités différentes de celles imposées. C'est dans cette perspective qu'on identifie la manière dont les acteurs sociaux (en l'occurrence les réceptrices de l'œuvre) se situent par rapport au discours social de notre temps à travers le genre littéraire.

Les idées de Despententes ont été analysées pour étudier la réception de son œuvre en tenant compte de tous les facteurs de conditionnement littéraire, culturel, politique et anthropologique impliqués. Ces facteurs sont abordés dans une perspective précise où l'écriture et la réalité politico-sociale sont inextricablement liées. Mais, comment ses idées ont été transmises en langue espagnole ? Les versions espagnoles des œuvres sont elles aussi marquées par la langue orale, l'humour, l'utilisation de l'argot, le rythme despententien ou par les éléments déclencheurs de la rage présente dans les textes français ?

Pour pouvoir répondre à ces questions, voyons d'abord les titres des versions espagnoles de ses œuvres accompagnées entre parenthèses du titre original en français. Ce sont, par ordre de parution en Espagne :

*Fóllame (Baise-moi)*, Mondadori, colección Reservoir Books (1998) et Literatura Random House (2019).

*Perras sabias (Les Chiennes savantes)*, Anagrama, colección Contraseñas (1998).

*Lo bueno de verdad (Les jolies choses)*, Anagrama (2001).

*Teoría King Kong (King Kong théorie)*, 1<sup>a</sup> ed. Melusina, colección UHF (2007), 2<sup>a</sup> ed. corr. Melusina, colección UHF (2009) et Literatura Random House (2018).

*Bye Bye Blondie (Bye Bye Blondie)*, Pol-len (2013).

*Vernon Subutex (Vernon Subutex)*, Literatura Random House, vol. I (2016), vol. II (2017), vol. III (2018).

*Apocalipsis bebé (Apocalypse Bébé)*, Literatura Random House (2022).

*Les Chiennes savantes* est un roman peu étudié par les spécialistes de Despentès et par la critique littéraire. Publié en 1996, c'est le deuxième roman de l'autrice française, suite à la parution de *Baise-moi*. *Les Chiennes savantes* « annonce le féminisme trash de Despentès, associé au mouvement punk qui conteste la féminité hégémonique, conservatrice et bourgeoise, et qu'elle défendra plus tard dans *King Kong théorie* » (Bailargeon, 2018 : 60). *Les Chiennes savantes*, clin d'œil, pourquoi pas, aux *Femmes savantes* de Molière, peut être défini comme un néo-polar, ou plutôt comme un roman noir. L'enquête menée par la protagoniste Louise Cyfer (prénom et nom dont la jonction orale est proche homophone de Lucifer, un des prénoms du diable) n'est qu'une excuse pour accorder la parole aux prostituées (telle une présentation de l'enfer sur terre).

L'intrigue du roman est présentée à travers trois trames narratives différentes. Une première histoire présente la vie quotidienne de Louise et ses amies dans l'organisation criminelle menée par la Reine-Mère. Parallèlement, deux nouvelles arrivantes, Stef et Lola, font leur apparition au *peep-show* où travaille Louise comme danseuse. Tous les soirs, les filles retrouvent le reste de leur bande d'amis au bar du coin et, parfois, la copine de Saïd, Laure, les rejoint pour voir ce que fait son copain et garder un œil sur lui. Dans un deuxième temps, on retrouve les corps de Stef et de Lola sans vie dans leur appartement, assassinées sans motif apparent. Ensuite, la Reine-Mère perd la protection des autorités lorsque celles-ci réalisent qu'elle conserve des informations compromettantes sur ses clients sur trois disquettes – qui seront centrales dans le dénouement de l'intrigue – et qu'elle a confiées à Louise et à son amie Sonia. Quant à la troisième disquette, elle se trouve déjà entre les mains de l'ennemi juré de la Reine-Mère, Victor. Finalement, la majeure partie du roman se développe autour de la relation entre Louise et Victor. Avec ses manières de charmeur, ce mystérieux personnage sait séduire toutes les femmes et Louise s'éprendra de lui comme toutes les autres l'ont fait avant elle. Chargé de retrouver les trois disquettes incriminantes et recherché par

tout Lyon, Victor se réfugie chez Louise. Cette dernière, sous son emprise, trahira sa patronne sans hésitation afin qu'il trouve son butin. Il quittera alors la ville, abandonnant Louise seule avec sa conscience déchirée<sup>3</sup>.

Nous sommes déjà devant ce que l'autrice annoncera dans *King Kong théorie* : sa vision de la prostitution en tant que travail, c'est-à-dire les travailleuses de l'Endo où Louise, notre héroïne, travaille, la violence physique exercée sur la femme, mais aussi la violence verbale des femmes aux femmes, dans le cas de Laure, la marginalité des certains collectifs, prostituées, migrants, etc... D'autre part, même si le mot viol, un des topoï des romans de Despentès, n'est jamais mentionné explicitement dans ce roman (Baillargeon, 2018 : 64), il faut remarquer que Louise retourne chez son violeur, jouit finalement grâce à lui et trahit tout le monde pour lui faire plaisir. Les figures masculines bien que peu nombreuses exercent toujours un pouvoir sur les femmes. Le viol est raconté en détail, tandis que le reste des passages défile vite et souvent *in medias res*. À ce propos, Virginie Sauzon (2012 : 4) signale que

Lorsque Despentès traite du viol et de la violence sexuelle, elle démystifie la soi-disant déviance. Ce qui rend la prostituée marginale, ce n'est pas forcément l'essence de son expérience, mais le fait qu'elle n'en soit jamais la locutrice.

Enfin, comme dans le cas de Grisélidis Réal, [...] « Despentès montre[nt] que la marginalité de la prostituée vient moins de son expérience de vie que du regard que la société porte sur elle. Elle[s] a [ont] donc choisi, pour le mettre en récit, de parler d'abord de leur propre expérience, sans toutefois prétendre représenter toutes les prostituées » (Sauzon, 2012).

Le peu d'études existantes sur ce roman signalent, comme l'affirme Shirley Jordan (2002 : 129-130), que

Despentès décrit minutieusement, froidement, presque ethnographiquement, le système par lequel la boîte [l'Endo] fonctionne, l'endroit paraît minable et peu alléchant. Les paroles vides et stéréotypées que murmurent les clients – « penche-toi bien, petite, salope, montre-moi ton bazar » – deviennent lamentables lorsqu'elles sont juxtaposées au réalisme patient et fatigué des filles sur la piste.

Ces analyses nous aident à mieux nous immerger dans l'univers de l'œuvre de Despentès pour comprendre le défi que la traductrice a dû relever pour la traduction de ce roman.

L'expertise du traducteur est cruciale dans le domaine littéraire car c'est l'utilisation des références culturelles ou des expressions appropriées et tout un vocabulaire précis qu'il faut pouvoir maîtriser en, au moins, deux langues et deux cultures. Dans le cas spécifique de Virginie Despentès, notamment du roman qui fait l'objet de notre

<sup>3</sup> L'ensemble de ce résumé a été emprunté à Mercédès Baillargeon (2018 : 60-61).



analyse, la langue orale, l'utilisation de l'argot ou le milieu socioculturel des personnages ont une importance vitale qui disparaissent dans la traduction espagnole de son roman *Les Chiennes savantes* sous le titre de *Perras sabias*.

Les frontières concernant la traduction ont été nombreuses et ont toujours été conçues en binôme : traduire-trahir ; original-traduction ; traduisible-intraduisible ; fidélité-liberté ; copie-version ; « Domestication-foreignization » ; mais c'est grâce à la traduction que nous pouvons traverser des ponts au-dessus des frontières de la langue et que nous sommes capables de regarder le monde différemment.

Depuis les années 1990 et l'apparition du « cultural turn », la traduction devient réécriture (Bassnett & Lefevere, 1990) et la pensée de la traduction comme reproduction de l'original ou comme son subalterne est dès lors dépassée. Cette approche permet d'observer l'impact de la traduction à travers ses implications socioculturelles et idéologiques (Enríquez Aranda, 2007 : 134). Ainsi, le traducteur.trice devient réécrivain.e, surtout lorsqu'on se penche sur sa poétique personnelle. C'est pour cela que, comme le soulignent Álvarez & Vidal Claramonte (1996 : 5-6), la performance du traducteur devant une traduction n'est jamais innocente, car il ou elle est contrainte par plusieurs facteurs tels que la culture, l'idéologie, l'univers du discours, la langue, le mécénat, ainsi que le lectorat de la traduction. De même, la position d'infériorité ou de supériorité du traducteur ou de la traductrice par rapport à la langue traduite peut avoir une certaine influence sur le texte cible.

### 3. La traduction de *Les Chiennes savantes*

La version espagnole de *Les Chiennes savantes*<sup>4</sup> est parue deux ans après sa publication en France sous le titre de *Perras sabias* chez la prestigieuse maison d'édition espagnole Anagrama en 1998. Elle est traduite par María José Furió. Le roman fait partie de la collection « Contraseñas » définie par la maison d'édition comme « Una

---

<sup>4</sup> Notre analyse est basée sur la version publiée par la maison d'édition Anagrama, qui est clairement rédigée en espagnol péninsulaire. La plupart des textes qui circulent en Amérique latine sont les mêmes qu'en Espagne, ce qui facilite bien sûr la circulation des œuvres, mais entraîne une évidente tendance à l'hégémonie de l'espagnol péninsulaire. De notre point de vue, ces résistances au texte traduit influencent la réception, car cette version unique du texte despentien en castillan peut rendre difficile la lecture et compréhension par un lectorat latino-américain dans la mesure où on ne tient pas compte des principales questions qui marquent les particularités de la langue espagnole en Amérique. Parmi toutes les œuvres de Despententes traduites en espagnol, seulement *King Kong Théorie* a une version autre que celle publiée en Espagne (éditée en espagnol argentin par la maison d'édition El Asunto en 1<sup>re</sup> édition Buenos Aires, septembre 2012. Traduction du français par Marlène Bondil et relecture de Pablo Cesario). Selon nous, la complexité du registre de la langue orale et familière de Despententes mérite d'être adaptée aux cultures et variantes latino-américaines. Conscientes que notre analyse pourrait être complètement différente, étant donné les nombreuses variantes de l'espagnol qui existent, nous croyons nécessaire de souligner le fait que, pour cet article, nous nous appuyons exclusivement sur un destinataire espagnol, puisque la version publiée du roman qui fait l'objet de notre analyse est écrite en espagnol péninsulaire et les réceptrices issues des recherches de Pinto Buzón (2022) sont des hispanophones d'Espagne.



propuesta descarada, insolente y de un temible humor –literatura “forajida”, la han llamado– que la convierte en una colección singular, de difícil paralelismo en la edición contemporánea »<sup>5</sup>.

À ce moment-là, début du XXI<sup>e</sup> siècle, l’œuvre de Despentès commence à se faire une place dans le polysystème littéraire espagnol grâce aussi à la parution la même année de *Fóllame (Baise-moi)* et *Lo bueno de verdad (Les Jolies choses)* en 2001, traduits par Isabelle Bordallo ; *Teoría King Kong* en 2007, traduit par Paul B. Preciado ; et *Bye Bye Blondie* en 2013, traduit par Lauro de Garay. C’est surtout à partir de la traduction de *King Kong théorie* que Virginie Despentès fait sa belle entrée dans le panorama culturel espagnol. Cette traduction est spéciale car elle a été réalisée par le philosophe queer Paul B. Preciado, compagnon à l’époque de Despentès, et révisée et revue par lui-même dans sa dernière édition. D’ailleurs, la traduction en espagnol de *King Kong théorie* est de nos jours à sa troisième réédition (Pinto Buzón, 2019). Il existe d’autres traductions en Espagne en langue catalane et basque. Actuellement, la maison d’édition Random House a acquis les droits de traduction de l’œuvre de Despentès et a publié les trois volumes de *Vernon Subutex* entre 2016 et 2018, une nouvelle édition de son premier roman, *Baise-moi* et la version espagnole de son septième roman, *Apocalypse Bébé* (2010), vient de paraître sous le titre *Apocalipsis bebé* (2022).

Le style de Despentès est bien représenté dans cet ouvrage dont nous nous occupons ici : langage familier, cru, direct, bourré de verlan et d’insultes. Le langage de la marginalité, le féminisme *borderline* comme l’autrice dit (Pinto Buzón, 2019 : 475). Les sujets de la prostitution, le viol, les drogues, la violence, les immigrants apparaissent sans détours. Un polar, un roman noir, une enquête menée par une stripteuse, une *peep-show girl* qui n’a jamais eu de rapports sexuels. L’ironie est bien présente. Cette marginalité, cette destruction du féminisme hégémonique et bourgeois a sa traduction dans le langage de Despentès, pas uniquement au niveau lexical mais aussi au niveau syntaxique. Despentès détruit la conception rigide de la phrase française à sa guise. Alors, cet usage du langage représente sans doute un défi pour la traduction espagnole, traduction qui a fait l’objet de plusieurs critiques parmi lesquelles on trouve paradoxalement celle de la traductrice du roman. Apparemment, c’était le correcteur d’Anagrama qui aurait fait les changements de style fortement attaqués par sa traductrice :

El corrector –en la editorial se jactaban de tener al mejor– puso a hablar a las putas protagonistas como si antes de recalar en el magín de la Despentès hubiesen pasado varios años por la Sorbonne. Que no le extrañe al lector, entonces, la *colisión* entre la construcción de las frases –es decir, la sintaxis– exageradamente elaborada y la trama y el vocabulario... (Furió, 2009)

Il est évident que les traductions sont dotées d’une temporalité précise, mais on a du mal à comprendre le choix d’Anagrama. Les traductions de cette maison d’édition

<sup>5</sup> Récupéré de : <https://www.anagrama-ed.es/coleccion/contrasenas>

ont été souvent critiquées, mais pour Jorge Herralde, créateur et directeur d'Anagrama, lorsqu'un original a un langage familier il faut opter par une traduction neutre (Anónimo, 2001). Nous, en tant que lectrices de Despentés en espagnol et en français, nous sommes confrontées à une rupture du pacte de la vraisemblance de la littérature. Dans les contextes espagnol et ibéro-américain, on commence à aborder des sujets tels que « el papel de las editoriales y demás agentes participantes en las luchas de poder inherentes a los procesos de traducción » (Castro, 2020 : 22) depuis une perspective féministe. Alors la question que l'on se pose est la suivante : comment arrive-t-on à croire que cette marginalité des quartiers de Lyon s'exprime dans un espagnol cultivé, soigné, des phrases syntaxiquement parfaites mais que de temps en temps un *coño*, *porro*, *puta* ou *mamada* se laisse voir ?

Pour répondre à cette question, nous citerons le traductologue français Antoine Berman (1999) pour qui les traductions occidentales sont culturellement ethnocentriques, littérairement hypertextuelles et philosophiquement platoniciennes. Ce sont les formes soi-disant normatives utilisées par les traducteurs et les éditeurs. Ethnocentrique signifie qui ramène tout à sa propre culture. La norme étant de traduire comme si le texte avait été écrit dans la langue traduisante, c'est à dire gommer toute trace de traduction, qu'on ne sente jamais qu'il s'agit d'une traduction et pour atteindre cet objectif il faut recourir à des procédés littéraires et donc la traduction devient forcément hypertextuelle. Nous n'entrons pas dans la question de savoir si la traduction doit être sourcière ou cibliste comme Berman défend, mais la lettre, l'essence de l'écriture de Despentés a disparu de la traduction.

Pour illustrer ce propos, nous allons analyser quelques exemples des tendances déformantes signalées par Antoine Berman (1999). Nous allons commencer par un passage vers la fin du récit qui démontre parfaitement le rapport de Despentés avec le langage et dont la traduction va nous faire sentir le ton du texte en espagnol complètement éloigné de ce rapport auquel nous faisons allusion. Voici le texte original :

– Rigole pas trop avec ça, en vérité ils sont quelques-uns à avoir été méchamment cool avec moi ces derniers temps... Sérieux, c'est pas rien, le rapport du client à la putain, y a du respect, de la tendresse, de la considération... Y a pas histoire que j'aie fait pitié, c'est pas ça. Et je suis bien la première que ça esbroufe, mais faut admettre qu'ils ont été bien corrects.

Plus le temps passait, plus Sonia parlait mal, crachait les mots en faisant claquer l'intonation nerveuse. J'ai demandé :

– Pourquoi tu fais pas un effort quand tu parles ? Tu fais racaille, c'est insupportable. T'as vu où tu habites maintenant ? Et ça fait des années que t'es que dans des endroits de classe...

– Je la parle couramment leur langue de tapette, mais tu causes pas avec ça, c'est pas une langue vivante, c'est du cafouillage de cerveau broyé pour cerveaux de tafiole, tu vois de quoi je parle ?

Fesses bien serrées, le ton qui monte pas, rien qui sort. Autant fermer sa gueule, tu vois... Moi, mieux je la parle, moins je la sens leur langue (Despentes, 1997 : 201-202).

Et voici la traduction en espagnol :

–Pues sí, aunque no te lo creas. La verdad es que unos cuantos se han portado de un modo fenomenal conmigo últimamente... En serio, la relación del cliente con la puta no es algo superficial, hay respeto, ternura, consideración... No es que les haya dado pena, no, no es eso. Yo soy la primera que se burla de todo, pero he de admitir que han sido muy generosos.

Sonia hablaba peor cada día, pronunciaba las palabras con un tono restallante, nervioso, como si las escupiera.

–¿Por qué no haces un esfuerzo cuando hablas? –Le pregunté–. Suenas barriobajera, es insoportable. ¿No te das cuenta de dónde vives ahora? Y hace años que sólo te mueves en ambientes de lujo.

–Hablo bien su lengua de maricones, pero no es una lengua para las conversaciones normales, no es una lengua viva, es un galimatías de cerebros cuadrículados para cerebros tarados. ¿Entiendes a qué me refiero? Culito apretado, nada de levantar la voz, ninguna expresividad. Mejor cerrar la boca, ya ves... Yo, cuanto mejor hablo su lengua, menos la siento (Despentes, 1998 : 170-171).

La traduction devrait présenter ici le même cadre subversif et non devenir une action simplement reproductive afin que le texte maintienne la tension des valeurs associées au patriarcat, l'ordre social sexiste ainsi que la matérialité discursive (Castro, 2020 : 21). Cet extrait ne montre pas la subversion de l'ordre établi ou des rôles que la société patriarcale attribue aux femmes.

### 3.1. Clarification, rationalisation et ennoblissement

Analysons dès maintenant en détail quelques aspects de la traduction. Commençons par le nom de l'héroïne auquel on ne fait allusion qu'une fois au moment où son ami Saïd rentre dans le bar où elle est sur le point de commander un verre. Il lui dit : « Alors comment va Louise Cyfer ? » (Despentes, 1997 : 94). Évidemment ce calembour qui fait allusion au caractère diabolique de la protagoniste pourrait être traduit de plusieurs manières ou même le laisser en français ou changer le /c/ par un /s/ pour que le lecteur espagnol le lise phonétiquement. Cependant, la traduction est « ¿Qué, cómo va, Louisifer? » (Despentes, 1998 : 82).

Un autre exemple de clarification est trouvé dès le début de l'ouvrage. Voici l'incipit du roman :

L'air dans le cagibi était empreint d'une chaleur sale (Despentes, 1997 : 5).

En el interior del cuchitril que nos servía de camerino la atmósfera estaba impregnada de un calor nauseabundo (Despentes, 1998 : 11).

Nous sommes devant une tendance qui est récurrente chez les traducteur.trices : la clarification, comme si toute traduction devait être plus claire que l'original. Cette clarification exige – comme l'on peut remarquer – un allongement, ce qu'on connaît comme surtraduction et qui porte atteinte à la rythmique de l'œuvre.

D'autre part, il y a une destruction du rythme propre à la phrase de Despentes. Une rationalisation du discours qui porte sur les structures syntaxiques de l'original et qui s'attaque à la ponctuation. Voyons :

De la cabine adjacente, Roberta glapissait :

– Dis donc, vieux cochon, qu'est-ce que tu me racontes ? Qu'est-ce que tu ferais avec ma petite culotte ?

Avec sa voix de fille, dissonante, trop aigüe et faussement indignée.

On entendait le type s'échauffer, marmonner des choses incompréhensibles (Despentes, 1997 : 5-6).

En la cabina adyacente, Roberta chillaba con su voz de niña, chirriante, en un tono demasiado agudo y de falsa indignación:

–¡Dímelo, viejo cerdo, dime qué harás con mis bragas!

Se oía mascullar cosas incomprensibles al tío mientras se ponía cachondo (Despentes, 1998 : 11).

Il y a une recomposition des phrases et des séquences de phrases de manière à arranger le texte selon une certaine idée de l'ordre du discours. Nous sommes donc devant une tendance qui déforme l'original, en renversant le registre de la langue source, c'est-à-dire sans paraître changer de forme ni de sens, le niveau de langue change radicalement.

Également l'ennoblissement est très présent dans la traduction, c'est-à-dire le texte est d'un registre plus élevé que l'original. C'est le principe selon lequel tout discours doit être beau, élégant, il s'agit d'une réécriture ou d'un exercice de style. Par exemple, Louise, la narratrice de l'histoire, dit des phrases comme « Como buen exyonki, no perdía la ocasión de sacar el tema a colación » (Despentes, 1998 : 11). Voici le texte original : « Ex-toxico, il ne ratait pas une occasion de la ramener sur le sujet » (Despentes, 1997 : 6).

Notons tout simplement que le changement de registre d'une langue à l'autre est évident. L'apport des nuances différentes dans les deux langues du roman fait que le lectorat espagnol conçoit dès le début de sa lecture un univers éloigné de celui du lectorat francophone. Les dissemblances en langue française et espagnole devront donc provoquer une réception divergente du roman de la part des récepteur.trices français.es et espagnol.es.

Voyons un autre exemple d'ennoblissement qui contribue à un changement de style et même du sens par rapport au texte original :

En revanche je ne m'étais jamais habituée au choc, lorsqu'on débarquait dans la boîte proprement dite [...] Des Kilos de sono, et il fallait que ça s'entende (Despentes, 1997 : 46).

Voici la traduction :

En cambio, no había conseguido acostumbrarme cuando desembarcábamos en la disco propiamente dicha. [...] Decibelios y más decibelios para que la música te horadara (Despentes, 1998 : 43).

Analysons en détail cet extrait où on remarque, d'une part, le choix de traduction du verbe « débarquer » par le verbe « desembarcar » en espagnol. Il s'agit d'une traduction littérale du verbe « débarquer » qui dans son emploi familier en français ne correspond pas à sa signification en espagnol. La traductrice et/ou le correcteur de la maison d'édition auraient pu utiliser d'autres termes plus proches au sens de l'original tel que « plantarse en » ou tout simplement « llegar ». De même, l'utilisation du terme « desembarcar » peut prêter à confusion pour un public espagnol qui comprend généralement « débarquer » comme descendre d'un bateau, d'un train ou d'un avion et non dans le sens d'arriver à l'improviste. D'autre part, la phrase « Des Kilos de sono, et il fallait que ça s'entende » traduite par « [...] Decibelios y más decibelios para que la música te horadara » perd l'oralité du texte source avec l'utilisation du verbe « horadar » qui transporte le public espagnol vers une image moins sonore que celle transmise par le texte français.

Il existe de très nombreux exemples d'ennoblissement dans ce roman qui nous confirment la distance existante entre le texte source et sa traduction espagnole. Par conséquent, nous remarquons que le texte varie d'une langue à l'autre, ce qui produit forcément d'autres effets contextuels sur le lectorat français et espagnol. L'existence de différents effets fait notamment apparaître des influences distinctes sur la réception de l'œuvre étrangère.

### 3.2. Appauvrissement

Par ailleurs, le texte en espagnol emploie un vocabulaire issu d'un vernaculaire en langue espagnole très circonscrit – propre à tous les vernaculaires hispaniques – ce qui peut entraîner des difficultés de compréhension de la part du lectorat hispanophone, *a fortiori* issu d'une autre zone géographique. Voici quelques exemples : le mot *pavesa* (Despentes, 1998 : 14) est utilisé dans la traduction pour faire allusion à un petit bout de hachich enflammé ou « bout rouge » (Despentes, 1997 : 14). Ce mot aurait pu se traduire par « china » ou encore « chinote » qui sont des mots plus répandus et compréhensibles par un public espagnol plus large, gardant ainsi le registre familier utilisé par l'autrice. Le *Diccionario de la Lengua Española* offre la définition suivante pour *pavesa* : « Partecilla ligera que salta de una materia inflamada y acaba por

convertirse en ceniza » et, cependant, le *Corpus diacrónico del español* ne nous donne aucun exemple de cette utilisation du mot en relation avec le hachich.

Également, on trouve plusieurs appauvrissements qualitatifs comme la traduction de « choupette » (Despentes, 1997 : 8) par « chochito mío » (Despentes, 1998 : 13), même si l'idée de la tendresse et de la petite fille n'est pas complètement effacée. Puisque les locutrices sont des prostituées, sont-elles obligées à s'accorder des noms affectifs vulgaires ?

Despentes utilise plusieurs mots pour faire allusion au cannabis consommé tout au long du roman par les protagonistes : *joint*, *spliff*, *oinj*, *bédo*, *buzz*, qui ne deviennent que *canuto* en espagnol, c'est-à-dire nous sommes devant un appauvrissement quantitatif<sup>6</sup>. Il y a une tendance donc à tout homogénéiser.

Pour terminer la liste des cas, nous présentons un exemple clair de traduction faussée qui peut contribuer, d'une part, à l'incompréhension du public espagnol et, d'autre part, et en conséquence, à une mauvaise réception de l'œuvre étrangère :

– Non, je vais pas lui dire. Je vois pas l'intérêt, mais je préférerais que tu te casses d'ici, sérieux, j'aimerais mieux plus jamais voir ta gueule. *Je crois que tu réalises pas bien comment je t'en veux*<sup>7</sup>.

Il a pris le temps de rouler le biz, puis l'a mis de côté. Il s'est rapproché de moi :

– *alors, comme ça tu m'en veux ?* (Despentes, 1997 : 164).

– No, no se lo voy a contar. No vale la pena, pero preferiría que te largases de aquí, en serio, me gustaría no volver a ver tu jeta nunca más. *Creo que entiendes perfectamente lo mucho que me revientas.*

Se tomó el tiempo para liar el canuto. Luego lo dejó a un lado. Se acercó a mí.

– *¿así que te reviento?* (Despentes, 1998 : 140).

L'expression française « en vouloir à quelqu'un » dans cet extrait est comprise par tout public français, c'est-à-dire, le lectorat francophone la comprend comme 'être fâché', 'être en colère', 'avoir des sentiments négatifs vis-à-vis de quelqu'un'. Alors que la traduction espagnole de cette expression ne se correspond pas à cette signification-là ; le verbe espagnol « reventar », même si on fait l'exercice de transposition métaphorique et familier reste loin du texte source.

Ces exemples sont paradigmatiques de cette version espagnole de *Les Chiennes savantes*, qui est remplie de vocabulaire et d'expressions comme celles des exemples précédents qui rendent difficile la lecture, alors que le texte source est compréhensible pour le grand public français.

<sup>6</sup> L'autre type d'appauvrissement dont Berman affirme qu'il constitue une force déformante de la traduction est celui d'ordre quantitatif. La déperdition lexicale au sens large.

<sup>7</sup> C'est nous qui soulignons.

#### 4. Conclusions

Les écrivain·e·s ont un grand pouvoir, celui de transmettre des idées, de les diffuser largement, le pouvoir de véhiculer une certaine culture ou idéologie plutôt qu'une autre. Au cours de ce travail, nous avons constaté que, à l'instar d'autres romans de Desportes, *Les Chiennes savantes* peut être considéré comme un roman avec une nouvelle perspective féministe déjà inscrite dans le récit fictionnel : des femmes non-normatives, des prostituées, sont les protagonistes et les locutrices au cours de toute la narration où Desportes reproduit à travers leurs discours le lien étroit entre littérature et engagement politique et socioculturel.

Desportes utilise la langue des femmes prostituées comme un instrument de lutte, comme une force politique. Nous pouvons affirmer qu'il s'agit donc d'une écriture créative et expérimentale qui rompt avec les normes culturelles et les stéréotypes sociaux, dans laquelle des femmes subalternes sont les patronnes de leur propre langue. Cependant, on peut affirmer que dans l'exercice linguistique du décodage de ce roman, la médiation nécessaire pour positionner le texte traduit au même niveau d'engagement que l'original ne semble pas avoir eu lieu : c'est-à-dire, comme lieu de contestation politique et idéologique avec lequel Desportes montre la réalité oppressive et discriminatoire, et les ressources de résistance de ses personnages féminins face au système de pouvoir. Si l'on considère, comme l'autrice l'a fait, que les mots sont des outils puissants qui créent, reconnaissent et légitiment, ils ne doivent pas être utilisés avec négligence ou indifférence dans l'exercice de traduction, puisque le langage est un système qui reflète une réalité sociale.

Dans notre analyse nous avons pu relever un renversement du registre de langue dans la version espagnole, ce qui a pour conséquence, non seulement une rupture du pacte de vraisemblance mais, surtout, un problème de réception sur les choix politiques véhiculés par le discours féministe desportien. À notre sens, l'effacement de l'engagement politique de la traduction au profit d'un discours normatif et hégémonique a aussi été un choix politique de la maison d'édition. On a pu constater que la version espagnole de ce texte est faussée par l'apparition d'éléments lexicaux en décalage avec le registre du texte original et par des phrases syntaxiquement parfaites, mais complètement éloignées de leur sens original. Les marges à partir desquelles s'expriment les personnages desportiens ont été transférées à l'édition espagnole de ce roman dans un castillan cultivé qui, loin de nous rapprocher de l'univers desportien, provoque une rupture du pacte fictionnel inhérent à l'accord de vraisemblance que présuppose la littérature traduite. Ce pacte implicite entre traducteur·trice et lectorat est une caractéristique intrinsèque de la traduction, et l'effacement des aspects littéraires réalistes, inséparables de la fiction de Desportes, a doté cette version espagnole du roman de caractéristiques complètement différentes des héroïnes et de son univers romanesque.



Ainsi, on constate que les procédés utilisés dont résultent des effets de traduction transmettent des valeurs idéologiques différentes dans le texte espagnol. L'approche féministe intentionnée de Despentès est complètement perdue dans sa traduction espagnole, certainement par l'implication, inconsciente, de l'idéologie patriarcale dominante qui traverse tous les domaines de nos sociétés, voire de tous les agents impliqués de la maison d'édition. Nous considérons qu'un travail de traduction féministe aurait été nécessaire pour ce roman, non seulement pour traduire la complexité de la pensée idéologique de Despentès, mais aussi parce qu'aujourd'hui elle s'avère comme la seule méthode alternative et capable de rendre dans la langue cible la complexité du travail expérimental et créatif de l'autrice.

La traduction féministe était donc nécessaire pour traduire ce roman afin de ne pas perdre les pratiques linguistiques subversives de résistance inventées par l'autrice comme un geste de libération du pouvoir patriarcal. La traduction est essentielle pour l'activisme féministe. D'ailleurs, l'existence d'une politique féministe fructueuse s'avère impossible sans le rôle de la traduction (Nagar *et al.*, 2017 : 111).

Les résultats de la présente analyse nous font soutenir que la traduction est une condition indispensable aux échanges transfrontaliers entre les féminismes (Castro, 2020). Le texte despentien que nous avons analysé remet en question le féminisme hégémonique occidental, et cela ne se reflète pas dans sa version espagnole, au détriment du lectorat espagnol. En ce sens, le bâillonnement des voix des prostituées dans la version espagnole du texte despentien nous amène à la conclusion, comme l'a fait auparavant Spivak, que le sujet subalterne féminin ne peut pas parler pour soi-même. La version espagnole est idéologiquement contaminée, et, par conséquent, a contribué à l'effacement du sujet subalterne, la prostituée. L'ethnocentrisme qui imprègne cette traduction nous rapproche de l'idée de Spivak (1988) selon laquelle la femme subalterne continue à ne pas être entendue ni lue.

Selon Berman, ce système de déformation de la traduction est l'expression de normes et de traditions intériorisées selon lesquelles toute culture est ethnocentrique ; et l'ethnocentrisme serait celui du correcteur parlant depuis une classe sociale spécifique, et en dehors du féminisme. Dans ce contexte, les déformations que subit le texte source entraînent un effacement ou une annexion, lors du processus traductif, du caractère étranger de la culture et de la langue sources. Ce processus empêche le texte cible « d'atteindre sa vraie visée » qui est de « recevoir l'Autre en tant qu'Autre » (Berman, 1999 : 49, 74).

Le traducteur littéraire Juan Carlos Calvillo (2019) critique fortement le rôle de la maison d'édition Anagrama, car « muchas traducciones de Anagrama son fallidas precisamente por esta razón: porque al negarse a considerar los contextos de recepción de sus libros en toda su diversidad quebrantan el pacto de verosimilitud que exige la propia literatura que publican ».

Il est évident que les enjeux de la traduction semblent prendre moins d'importance dans cette maison d'édition qui privilégie la quantité plutôt que la qualité et l'esthétique du texte de livres publiés telle que nous avons pu le voir dans les dires de Juan Carlos Calvillo.

Afin de favoriser la libre circulation d'une pensée féministe, il est nécessaire que le travail de création littéraire ne soit pas seulement élaboré et édité dans une langue, mais il est également prioritaire qu'il soit traduit dans d'autres. Le désir de diffuser des textes féministes et expérimentaux nous oblige forcément à nous interroger sur les modalités de traduction.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ÁLVAREZ, Román & M. Carmen África VIDAL CLARAMONTE [éds.] (1996) : *Translation, power, subversion*. Clevedon, Multilingual Matters.
- ANÓNIMO (2001) : « Jorge Herralde : El anagrama perfecto ». *La Nación*, 24 juin. URL : <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/jorge-herralde-el-anagrama-perfecto-nid212677>
- BAILLARGEON, Mercédès (2018) : « Zones de tension : (Dé)construction et subversion des genres dans *Les Chiennes savantes* de Virginie Despentes ». *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, 72 : 1, 59-76. URL : [https://www.academia.edu/39702575/Zones\\_de\\_tension\\_D%C3%A9\\_construction\\_et\\_subversion\\_des\\_genres\\_dans\\_Les\\_Chiennes\\_savantes\\_de\\_Virginie\\_Desportes](https://www.academia.edu/39702575/Zones_de_tension_D%C3%A9_construction_et_subversion_des_genres_dans_Les_Chiennes_savantes_de_Virginie_Desportes).
- BAKER, Mona (2006) : *Translation and Conflict : A Narrative Account*. Londres, Routledge.
- BAKER, Mona & Carol MAIER (2011) : « Ethics in Interpreter & Translator Training. Critical Perspectives ». *The Interpreter and Translator Trainer*, 5 : 1, 1-14. DOI : <https://doi.org/10.1080/13556509.2011.10798809>
- BASNETT, Susan & André LEFEVERE (1998) : *Constructing Cultures*. Clevedon / Filadelfia / Toronto / Sidney / Johannesburgo, Multilingual Matters.
- BASNETT, Susan & André LEFEVERE (1990) : *Translation, History and Culture*. Londres / New York, Pinter.
- BERMAN, Antoine (1999) : *La Traduction et la Lettre ou l'auberge du lointain*. Paris, Seuil.
- CALVILLO, Juan Carlos (2019) : « Cincuenta años de traducciones de Anagrama ». *Letras libres*, 16 avril. URL : <https://www.letraslibres.com/mexico/literatura/cincuenta-anos-traducciones-anagrama>
- CASTRO, Olga (2008) : « Género y traducción. Elementos discursivos para una reescritura feminista ». *Lectora*, 14, 285-301. DOI : <https://doi.org/10.17533/udea.mut.v13n1a02>
- CASTRO, Olga & María Laura SPOTURNO (2020) : « Feminismos y traducción: apuntes conceptuales y metodológicos para una traductología feminista transnacional ». *Mutatis Mutandis*, 13 : 1, 11-44. DOI : <https://doi.org/10.17533/udea.mut.v13n1a02>
- DESPENTES, Virginie (1997) : *Les Chiennes savantes*. Paris, J'ai Lu.

- DESPENTES, Virginie (1998) : *Perras sabias*. Barcelona, Anagrama (col. Contraseñas).
- EAGLETON, Terry (1998) : *Una introducción a la teoría literaria*. México, Fondo de Cultura Económica.
- ENRÍQUEZ ARANDA, María Mercedes (2007) : *Recepción y traducción. Síntesis y crítica de una relación interdisciplinaria*. Málaga, Universidad de Málaga.
- FURIÓ, María José (2009) : « *Perras sabias*, de Virginie Despentes ». *Mis traducciones*, 28 décembre. URL : <https://liumistraducciones.wordpress.com/2009/12/28/perras-sabias-de-virginie-despentes>
- JORDAN, Shirle (2002) : « Dans le mauvais goût pour le mauvais goût ? Pornographie, violence et sexualité féminine dans la fiction de Virginie Despentes », in N. Morello & C. Rodgers (éds.), *Nouvelles écrivaines : nouvelles voix ?* Amsterdam / New York, Rodopi, 121-141.
- LAFARGA, Francisco (1995) : « Sobre recepción de la literatura francesa en España ». *Revista de Filología Francesa*, 8, 31-47. URL : <https://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/view/THEL9595330031A/34093>.
- MARC, Isabelle (2019) : « De la marginalidad a la comunidad : el feminismo populista de Virginie Despentes ». *Çédille, revista de estudios franceses*, 16, 329-346. URL : <https://cedille.webs.ull.es/16/17marc.pdf>
- MUNDAY, Jeremy (2007) : *Translation as Intervention*. Londres, Continuum.
- NAGAR, Richa *et al.* (2017) : « Feminist translation in transition. A cross-disciplinary roundtable on the feminist politics of translation », in O. Castro et E. Ergun (éds.), *Feminist translation studies. Local and transnational perspectives*. Londres / New York, Routledge, 109-135. DOI : <https://doi.org/10.4324/9781315679624-9>
- PINTO BUZÓN, Pilar (2019) : « Feminismo disidente del siglo XXI ». *Çédille, revista de estudios franceses*, 16, 475-478. DOI : <https://doi.org/10.25145/j.cedille.2019.17.16.29>
- PINTO BUZÓN, Pilar (2022) : *Recepción en el movimiento feminista español de la obra de Virginie Despentes*. Tesis doctoral dirigida por Dolores Bermúdez Medina y Beltrán Roca Martínez. Cádiz, Universidad de Cádiz.
- PLUMMER, Kenneth (2013) : « A Manifesto for Stories », in L. Stanley (éd.), *Documents of life revisited : Narrative and biographical methodology for a 21st century critical humanism*. Franham / Ashgate, Londres / Routledge, 209-220.
- PLUMMER, Kenneth (1983) : *Documents of life. An introduction to the problems and literature of a humanistic method*. Londres, Allen & Unwin.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (s.d.): *Diccionario de la lengua española*. URL: <https://dle.rae.es>
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (s.d.): *CORDE. Corpus diacrónico del español*. <http://corpus.rae.es/cordenet.html>
- SAUZON, Virginie (2012) : « La déviance en réseau : Grisélidis Réal, Virginie Despentes et le féminisme pragmatique ». *TRANS. Revue de Littérature Générale et Comparée*, 13. DOI : <https://doi.org/10.4000/trans.550>
- SCHAAL, Michèle A. (2017) : *Une troisième vague féministe et littéraire : Les femmes de lettres de la nouvelle génération*. Leiden / Boston, Brill / Rodopi.

SPIVAK, Gayatri C. (2013) : *¿Pueden hablar los subalternos?* Traduction et édition critique de Manuel Asensi Pérez. Barcelone, Macba. URL : [https://img.macba.cat/public/document/2020-02/spivak\\_pueden\\_hablar\\_los\\_subalternos.1.pdf](https://img.macba.cat/public/document/2020-02/spivak_pueden_hablar_los_subalternos.1.pdf)

TYMOCZKO, Maria (2003) : « Translation, Ideology, and Creativity ». *Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies*, 2, 27-45. DOI : <https://doi.org/10.52034/lanstts.v2i.74>

*Mais Monsieur le Président...*

**La question contre-argumentative comme acte de réfutation  
dans les interviews du 14 juillet**

**Antonia SÁNCHEZ VILLANUEVA**

*Universidad de Almería*

sva933@ual.es

<https://orcid.org/0000-0002-3051-741X>

**Resumen**

Durante más de 40 años, los presidentes de la V República Francesa se han prestado a una entrevista televisada por el 14 de julio. Una situación de interacción altamente formal, con roles funcional-discursivos rígidos y con los asuntos de mayor interés de Estado y de gobierno en la agenda. Podríamos esperar de ellas un cumplimiento satisfactorio de la cooperación conversacional y la atenuación de las amenazas a la imagen del entrevistado. Sin embargo, en dos entrevistas realizadas a Jacques Chirac y a François Hollande encontramos episodios de contraargumentación, más propios del debate que de la entrevista. El objeto de este trabajo es describir esta práctica de presión discursiva desde las herramientas del análisis del discurso y de la conversación.

**Palabras clave:** Análisis del discurso, discurso político, entrevista política, lingüística, pragmática.

**Résumé**

Pendant plus de 40 ans, les présidents de la V<sup>e</sup> République Française ont accordé une interview télévisée à l'occasion du 14 juillet. Cette situation d'interaction est caractérisée par des rôles fonctionnel-discursifs rigides et par un agenda qui porte sur les plus gros sujets de l'État et du gouvernement. En raison de sa grande formalité, on pourrait s'attendre à l'accomplissement des maximes de coopération conversationnelle et à l'atténuation des menaces potentielles pour l'image de l'interviewé. Cependant, nous avons repéré dans les dernières interviews réalisées à Jacques Chirac et à François Hollande des comportements discursifs plus proches du débat que de l'interview. Cet article vise à les décrire à l'aide des outils de l'analyse du discours et de la conversation.

**Mots-clés :** Analyse du discours, discours politique, interview politique, linguistique, pragmatique.

---

\* Artículo recibido el 17/05/2021, aceptado el 14/03/2023.

### Abstract

For more than 40 years, the presidents of the V French Republic have lent themselves to a televised interview on July 14. A highly formal interaction situation, with rigid functional-discursive roles and with the matters of greatest interest to the State and government on the agenda. We could expect from them a satisfactory fulfillment of conversational cooperation and the mitigation of threats to the image of the interviewee. However, in two interviews analyzed with Jacques Chirac and François Hollande, we find episodes of counter-argument, more typical of the debate than of the interview. The purpose of this work is to describe this practice of discursive pressure from the tools of discourse analysis and conversation analysis.

**Keywords:** Discourse analysis, political discourse, political interview, linguistics, pragmatics.

### 1. Introduction

L'idée que les personnalités politiques évitent fréquemment de donner des réponses directes aux sujets compromettants, sensibles, confidentiels ou, simplement, impopulaires, est largement étendue. Le propos principal du discours politique étant de persuader et d'influencer de vastes audiences composées par des millions d'électeurs potentiels, on lui accorde souvent un propos d'ambiguïté, voire de manipulation, souligné à plusieurs reprises dans les études du discours et de la communication (Bull & Mayer, 1993 : 653 ; Charaudeau, 2005 : 81 ; Cortés, 2017 : 79, 2019 : 41-42 ; Véron, 1989 : 78-79<sup>1</sup>).

Le discours politique se met en scène dans des contextes divers, que ce soit à l'oral ou à l'écrit (il faut préciser que le domaine qui nous intéresse ici est celui de l'oralité), et à travers plusieurs genres discursifs<sup>2</sup>, dont l'un des plus fréquents est l'interview. À vrai dire, le discours, quelle que soit sa nature ou son contenu, n'existe que « s'il se manifeste à travers ces institutions de parole que sont les genres de discours, pensés à travers les métaphores du rituel, du contrat, de la mise en scène » (Maingueneau, 2010 : 86-87). Face à d'autres manifestations du parler politique considérées comme conflictuelles *per se* (tel serait le cas du débat), l'interview est censée avoir un propos essentiellement informatif où une (parfois plusieurs) personne (questionneur / journaliste / intervieweur) interroge le personnage politique (interviewé / répondeur) en vue d'obtenir des renseignements, des données ou des opinions (Cortés & Bañón, 1997 : 50 ; Haverkate, 1998 : 27 ; Hidalgo Downing, 2016 : 295). Au même titre,

<sup>1</sup> D'après l'auteur, le discours politique est soumis à une triple lecture : celle des « pro-destinataires » (partisans), celle des « contre-destinataires » (opposants) et celle des « para-destinataires » (indécis). La fonction de persuasion s'exercerait seulement à l'égard de ces derniers.

<sup>2</sup> Charaudeau (2015) aborde la problématique des genres dans le domaine des interactions verbales pour conclure que, en dépit du peu de récurrences formelles qui les caractérisent, il est possible de déterminer une typologie à partir des contraintes de la situation de communication.

l'interview s'inscrit dans les genres de discours dits *non polarisés*, étant le résultat d'un échange interlocutif sollicité, ce qui revient à dire, à la suite de Charaudeau (2015 : 51), « l'un prenant la parole au nom de son ignorance et sollicitant son interlocuteur pour la combler, l'autre, sollicité, pour combler cette ignorance ».

De ce point de vue, il est évident que l'on s'attendrait à des échanges où le principe pragmatique de coopération et les maximes conversationnelles qui s'en dérivent, tels que décrits par Grice<sup>3</sup>, seraient (presque) toujours respectés par l'interviewé, responsable du composant assertif de l'interview, autrement dit, de la réponse. Haverkate (1998 : 29) retrouve ce type d'interview que l'on pourrait qualifier d'*accommodante*<sup>4</sup> où « *redunda en beneficio de ambas partes fomentar la cooperación conversacional adoptando una actitud acomodaticia* ». Certes, le corpus analysé par le pragmatiste néerlandais dans le travail cité ne comprend pas uniquement des interviews politiques mais aussi d'autres interviews réalisées à des personnages appartenant à d'autres sphères de la vie publique (seuls 2 sur 6 sont des personnages de la sphère politique) de sorte que sa recherche empirique détermine l'accomplissement presque total du principe de coopération discursive.

Et, par contre, la perception très généralisée quant aux interviews où le rôle du *répondeur* correspond à des hommes ou des femmes politiques est que ceux-ci se dérobent bien souvent aux réponses directes, concrètes, clarifiantes. À certains moments ils ne se montrent pas coopératifs par manque d'information, manque de précision, manque de pertinence ou excès d'ambiguïté. Ils violent les règles de la coopération conversationnelle tout court.

Ceci dit, il faut observer de plus loin puisque le jugement par rapport au comportement discursif de l'interviewé ne peut pas être dissocié en aucun cas du jugement par rapport au comportement de son opposant dans la situation d'échange discursif : le questionneur ou intervieweur. À ce titre, nous pouvons convenir avec Hidalgo (2016 : 292) que la question ne peut pas être considérée uniquement comme un mécanisme qui contribue à la progression thématique (et, par conséquent, à accomplir les règles conversationnelles) mais aussi à marquer la position et à construire le rôle du locuteur. En ce qui concerne l'interview politique télévisée des présidents de la République française, le rôle en construction de la part de l'intervieweur (IR) serait un rôle professionnel de médiation entre la personne politique et l'instance citoyenne (Charaudeau, 2005 : 13-14), tandis que, parallèlement, l'interviewé (IÉ) construit,

<sup>3</sup> Grice (1979 : 61) formule le Principe de Coopération comme suit : « que votre contribution conversationnelle corresponde à ce qui est exigé de vous, au stade atteint par celle-ci, par le but ou la direction acceptés de l'échange parlé dans lequel vous êtes engagé ». Ce principe recouvre les quatre maximes ou règles, à savoir : qualité, quantité, pertinence et modalité.

<sup>4</sup> Le terme a été traduit par nous à partir de la terminologie de l'analyse du discours en espagnol, n'ayant pas trouvé une équivalence après la consultation du *Dictionnaire d'Analyse du Discours* dont on peut trouver la référence bibliographique en fin d'article.



défend et valorise son image publique envers les citoyens et futurs électeurs. Bien fréquemment, l'intérêt de l'un se heurte à l'intérêt de l'autre (Brenes, 2014 : 78).

Dans ce contexte de co-construction d'images et de rôles, les viols des maximes conversationnelles de la part de l'IE sont-ils des réactions aux actes langagiers menaçants pour la *face* (Face Threatening Acts) ou, au contraire, ce sont les évasives de l'IE, dont on attend des réponses efficaces, qui déclenchent les questions potentiellement offensives de la part de l'IR ?

Notre contribution vise à montrer un cas particulier d'échange conflictuel entre l'IR et l'IE, où l'hostilité discursive ne peut être attribuée à une instance d'énonciation autre que l'intervieweur lui-même. Pour ce faire, nous nous proposons d'identifier, de quantifier et de décrire les actes langagiers de réfutation ouverte formulés par les IR dans un corpus d'entretiens politiques. Notre étude porte sur deux interviews de deux présidents de la République française en cours de mandat, Jacques Chirac et François Hollande. Ces deux interviews sont séparées de dix ans et partagent certaines circonstances contextuelles : d'une part, elles ont été tenues en fin de quinquennat et, d'autre part, elles ont été réalisées à l'occasion du 14 juillet, suivant une tradition politique et médiatique établie en France depuis 1978.

La méthodologie suivie pour les deux éléments du corpus a consisté, dans un premier temps, à faire la segmentation des séquences et de chacune des interventions (tours de parole) qui les composent. Par la suite, nous avons analysé un par un les échanges en vue d'identifier ces interventions des IR qui constituent des actes de parole réfutant une assertion précédente de l'IE. De cette analyse découle la quantification pour chaque interview du nombre de *questions*<sup>5</sup> ayant un sens contre-argumentatif, ainsi que la comparaison entre les deux résultats pour établir le différent degré de contre-argumentation des deux interviews. Enfin, nous procédons à une analyse qualitative des moyens linguistiques et discursifs mis en pratique par les IR dans huit fragments du corpus.

## 2. Question vs réponse : une affaire de (im)politesse

Les études en analyse du discours et en analyse conversationnelle ont abordé en profondeur au long des dernières années cette relation conflictuelle qui s'établit, dans les interviews politiques, entre les questions non complaisantes voire hostiles posées par les journalistes, bien que tout en gardant une apparence de neutralité (Bull, 2019), et les réponses réactives et/ou évasives déclenchées par cette attitude (Bull & Mayer,

---

<sup>5</sup> Même si elles ne présentent pas une forme interrogative canonique, directe ou indirecte, nous continuons à utiliser le terme question en raison de la nature du dispositif de communication du genre interview qui veut que « la plupart des énoncés produits par l'intervieweur, qu'ils se présentent ou non comme des questions, auront tendance à être pris pour ce qu'ils sont en effet : des moyens plus ou moins directs ou détournés d'obtenir des informations de, et sur, l'interviewé » (Kerbrat-Orecchioni, 2016 : 90).

1993 ; Clayman & Heritage, 2002). D'autre part, Hutchby (2011 : 350) a identifié l'apparition progressive d'un nouveau style d'interview *hybride* où le format question-réponse est remplacé par des échanges argumentatifs entre les intervieweurs et les interviewés. De sorte que, à la suite d'une réponse non satisfaisante, on retrouve de la part des IR des réactions non neutres sous forme de question reformulée comme insistante, hostile ou contre-argumentative (qu'elle soit présentée comme médiatisée ou non). Un conflit qui contredit les règles de la politesse verbale, au point de compromettre parfois très sérieusement l'image des interlocuteurs.

Nous proposons ici la notion de *question contre-argumentative* (QCA) pour nommer toutes ces interventions langagières de l'IR qui, en apparence, ne visent pas à obtenir une nouvelle information ou un nouveau contenu propositionnel (à faire progresser le thème en somme) mais plutôt à mettre en question, exprimer des doutes ou même refuser une assertion préalable de la part de l'IE. En termes illocutoires, ce sont des réfutations de l'argumentation. Par la suite, elles obligent l'IE à produire de nouvelles activités langagières argumentatives pour défendre ou justifier son assertion mise en question.

Il y a une différence fondamentale entre les questions contre-argumentatives et les questions argumentatives telles que définies par Plantin. Tandis que celles-ci sont le résultat d'une situation de confrontation de discours qui engendre des questions pour déclencher des reformulations des positions divergentes et tombent de la part de l'actant identifié comme Tiers, les QCA sont assimilables au discours de l'opposant dans le sens que « le discours du Proposant est intenable. D'une part, il réfute les arguments du Proposant (il détruit le Discours), d'autre part il contre-argumente en faveur d'une autre position qui peut correspondre à l'opinion reçue » (Plantin, 2001 : 82).

Les QCA peuvent se présenter soit sous la forme rapportée à d'autres discours (Question Contrediscursive Médiée chez Nowakowska & Bres, 2011 : 70), ce qui adoucit l'effet sur l'interlocuteur, soit sous la forme d'une énonciation directe, qu'elle soit exprimée comme une proposition interrogative ou affirmative/négative. Ce sont ces dernières qui nous intéressent ici. Évidemment c'est dans les cas où l'IR efface dans son intervention hostile tout trait d'énonciation d'autres locuteurs que l'échange langagier tourne vers le conflit et que l'interaction se rapproche des genres dialogiques polémiques (ou polarisés) tels que le débat. De cette sorte, on pourrait même établir parmi les QCA des degrés de conflictualité, allant du léger, au modéré et, en dernier terme, à l'agressif.

### **3. Les interviews présidentielles télévisées du 14 juillet, une quasi-institution de la V<sup>e</sup> République**

La tradition française de l'interview télévisée en direct du président de la République à l'occasion de la fête nationale du 14 juillet a été inaugurée en 1978, lorsque Valéry Giscard d'Estaing occupait la présidence. Réalisée d'habitude par deux

journalistes de différentes chaînes de TV (ce format à deux s'est imposé depuis François Mitterrand) et tenue toujours au palais de l'Élysée, presque tous les présidents s'y sont pliés pendant une quarantaine d'années. Notamment Mitterrand et Chirac s'y sont appliqués avec enthousiasme. Seuls Nicolas Sarkozy et Emmanuel Macron ont refusé de garder la tradition et ne se sont pas soumis aux questions des journalistes à la date fixée ou bien ont changé le format pour diriger quelques mots aux Français à l'occasion de la fête<sup>6</sup>.

Ces interviews offrent aux présidents une occasion de communiquer aux Français le bilan de leurs exécutifs et de construire/reconstruire leurs images publiques. Pour les journalistes, c'est une opportunité d'interroger les responsables de la nation à propos des questions d'actualité portant sur la politique domestique ou internationale. Pour la société française, c'est un rendez-vous marqué sur le calendrier qui permet d'écouter les explications et *d'examiner* le chef du pays. Les interviews du 14 juillet ont laissé des phrases mémorables pour la mémoire politique des Français comme celle de Chirac en 2004 quand il a rappelé son ministre des Finances, Nicolas Sarkozy, à l'ordre : « Je décide, il exécute », a-t-il dit. De grosses affaires de l'État et du gouvernement y sont abordées. Les intervieweurs posent fréquemment des questions compromettantes mais les réponses se soustraient souvent à la précision et à la clarté. Parfois même à la réponse.

Même si ce n'est pas l'objet central de ce travail, nous voudrions faire noter que l'interview présidentielle du 14 juillet a subi une évolution remarquable au long de ces 40 années, en passant du ton complaisant vis-à-vis du président qui caractérise les premières interviews de VGD ou de François Mitterrand au ton agressif, plein d'interruptions, de contre-arguments et d'attaques mutuelles à l'image de l'autre qu'on peut apprécier dans celle de François Hollande en 2016. De notre point de vue, cette évolution pourrait s'expliquer par les changements dans la propriété des médias, l'évolution sociopolitique du pays et le moment politique concret, avec le jeu des majorités, mais elle pourrait aussi avoir un rapport direct avec le phénomène de la spectacularisation du discours médiatique par l'influence des *talk show*.

#### **4. Caractéristiques discursives de l'interview présidentielle télévisée. Le cadre participatif**

Le type d'interaction ici défini comme interview présidentielle télévisée (IPT) peut être encadré dans le genre discursif de l'interview politique qui relève, à son tour,

---

<sup>6</sup> Il faut préciser que le président Macron a renoué avec la tradition le 14 juillet 2020 en raison de la grave crise sanitaire, économique et sociale provoquée par la Covid-19. Comme d'habitude, l'interview a eu lieu au Palais de l'Élysée, en direct, à la fin du défilé institutionnel, et avec deux journalistes exerçant le rôle de l'intervieweur. Seule différence par rapport aux conditions habituelles : la durée, beaucoup plus longue que les précédentes (plus d'une heure).

de l'hypergenre des interactions verbales (Nowakowska, 2013 : §. 1), tout en présentant des caractéristiques spécifiques qui lui sont propres.

Il s'agit d'un genre de discours à nature dialogique, construit sur la base de la paire adjacente question-réponse<sup>7</sup> et déployé par le biais d'une dynamique interactionnelle du tour de parole en alternance fortement ritualisé. Les instances discursives ou actants qui y participent sont au nombre de trois : i) l'intervieweur (journaliste), ii) l'interviewé (le personnage politique) et iii) le public (instance non présente mais à qui le message est principalement dirigé).

En ce qui concerne le premier actant, l'une des spécificités de l'IPT du 14 juillet se trouve dans le fait que ce rôle est toujours joué par plusieurs locuteurs, en représentation de différentes chaînes de télévision, en vertu de quoi les échanges sont trilogues. Par rapport au deuxième actant, la singularité vient de l'importance même du personnage, qui n'est autre que le chef de l'État, la première personnalité du pays, et dont les atteintes à l'image entraînent des conséquences qui vont au-delà d'une simple perte de réputation<sup>8</sup>. Puisque la Constitution de la Cinquième République confère un pouvoir très personnalisé à la fonction présidentielle, on accorde aux discours des présidents en exercice un statut de « voix singulière, qui, au-delà des partis et des groupes, manifeste l'incarnation du pays » (Bacot & Gaboriaux, 2016 : 10). Finalement, l'actant public joue un rôle essentiel, puisque, malgré son absence physique, il détermine l'activité discursive dans le sens défini par Kerbrat-Orecchioni (1990 : 89) : « Tous les destinataires d'un message, même ceux qui ne sont de toute évidence qu'indirects ('unaddressed'), jouent un rôle important dans le déroulement de l'interaction ». Son existence même oblige les locuteurs à l'élaboration de messages qui puissent être acceptés par la plupart des destinataires (Cortés & Bañón, 1997 : 51). Pour les IPT du 14 juillet, l'actant public représente l'ensemble de la population française qui va recevoir le message soit en direct soit à travers les rediffusions et/ou les rapports de l'interview dans les journaux télévisés ou en papier. Et la valeur pragmatique des actes de langage contenus dans l'interaction n'est pas forcément la même si on l'envisage par rapport au destinataire principal ou allocuteur (en l'occurrence la paire intervieweur/interviewé) ou si on l'envisage par rapport au destinataire secondaire représenté par le public (Kerbrat-Orecchioni, 2016 : 57).

D'autre part, entre les actants intervieweur/interviewé s'établit une relation d'asymétrie fonctionnelle, où l'autorité envers la démarche de la situation de communication retombe sur le premier. Ce sont alors les IR (journalistes-modérateurs)

---

<sup>7</sup> Nous utilisons ici la notion centrale de l'analyse conversationnelle.

<sup>8</sup> Par rapport à l'image sociale des personnages politiques, Brenes Peña établit une double perspective : l'image publique en tant qu'homme ou femme politique et l'image personnelle, appartenant celle-ci au domaine familial ou privé. « Lejos de corresponderse con la personalidad real del sujeto, la imagen social es el papel que el interlocutor decide representar y que va construyendo y modificando a lo largo del proceso comunicativo (Brenes, 2014 : 65).

qui ont le contrôle des sujets abordés, des temps, des tours de parole et de la mise en scène dans les IPT. Ils ont le pouvoir d'initier un nouvel échange, de commencer l'interaction ou d'y mettre le point final. En termes d'actes de langage, ils réalisent les actes initiatifs des échanges, tandis que les IÉ réagissent par des actes réactifs. Leur comportement discursif est censé être présidé par une « ideology of neutrality » et, même s'ils rapportent dans leurs questions des jugements hostiles pour l'image de l'IÉ, « journalists cannot be criticized as biased promoters of a particular political or social agenda » (Heritage, 2002 : 1430). Et cela malgré le statut socialement supérieur de l'IÉ. Ce décalage entre la position fonctionnelle-discursive et la position sociale des instances discursives doit être bien interprétée, suggèrent Cortés & Bañón (1997 : 49) :

El entrevistador no puede mostrarse demasiado explícito en su dominio, dado que esto afectaría negativamente al comportamiento de su entrevistado. A la inversa, este último no debe marcar su poder social, puesto que su imagen se resentiría, sobre todo ante los ojos del público.

En outre, les IPT se développent dans une scène très institutionnelle, le palais de la présidence de la République, et avec une structure rigide et formelle. Les échanges se succèdent de façon standardisée, ce qui n'empêche pas la présence d'interruptions. À cet égard, Kerbrat-Orecchioni (1990 : 176) précise que « en France, tout particulièrement, les sujets conversants font preuve d'une grande tolérance envers les interruptions, si elles respectent la règle de réciprocité, c'est-à-dire que le principe d'alternance doit être étendu à ce phénomène ».

### **5. Le corpus : interviews des présidents Chirac (2006) et Hollande (2016)**

Notre corpus est formé par deux interviews de longue durée séparées par dix ans et par les idéologies tout à fait opposées de leurs protagonistes : Jacques Chirac (JC), de l'Union pour un Mouvement Populaire (UMP), et François Hollande (FH), du Parti Socialiste (PS). Néanmoins, elles présentent deux coïncidences : (i) les deux sont des interviews du 14 juillet et (ii) les deux ont été réalisées en fin même du quinquennat de leurs protagonistes. Cette circonstance n'est pas banale car, pour tous les deux, le moment s'approchait de communiquer aux Français s'ils envisageaient d'être candidats à la réélection ou pas, étant celle-ci l'une des questions abordées dans l'interview et un élément référentiel déterminant du contexte situationnel.

Les intervieweurs sont, dans le premier cas, les journalistes Patrick Poivre D'Arvor (PA), correspondant politique de la chaîne TF1, et David Pujadas (DP), journaliste de France 2. Ce dernier participe aussi à la deuxième interview, à côté de Gilles Bouleau (GB), de TF1. La fonction initiative des échanges est partagée entre les deux IR suivant un patron d'alternance symétrique presque parfait de façon qu'ils se succèdent pour marquer le début d'une nouvelle séquence.

### 5.1. Le cadre discursif du corpus

Le tableau 1 décrit les coordonnées de la situation de communication qui encadre l'interaction, tenue toujours dans l'après-midi, à la fin du défilé militaire du 14 juillet présidé par le chef de l'État. L'esprit d'une certaine solennité est, donc, très présent au cours des échanges.

	IPT Jacques Chirac	IPT François Hollande
Lieu	Jardins de l'Élysée	Salle des Fêtes de l'Élysée
Date	14 juillet 2006 (vendredi)	14 juillet 2016 (jeudi)
Durée	44'	45'
Émission	Direct	Direct
Production	TF1 et France 2	TF1 et France 2
Intervieweurs	Patrick Poivre D'Arvor (TF1) et David Pujadas (France 2)	Gilles Bouleau (TF1) et David Pujadas (France 2)
Moment du mandat	Fin du quinquennat	Fin du quinquennat
Contexte politique	Tension internationale ; faible popularité domestique du président ; scandales de financements ; mauvaise relation avec Sarkozy ; nouvelle candidature	Division au sein du gouvernement (critiques de Macron) ; crise économique ; conflictualité sociale ; Brexit ; menace terroriste ; faible popularité du Président ; nouvelle candidature

Tableau 1. Coordonnées de la situation de communication

Concernant l'organisation de l'interaction, elle s'articule sur la base des séquences, dont le découpage repose sur des critères thématiques et pragmatiques (Charaudeau & Mainguenau, 2002 : 529). Les séquences étant des unités conversationnelles intermédiaires entre l'interaction et l'échange, elles peuvent être segmentées en sous-séquences, déterminées par une progression linéaire du thème ou par l'enchâssement d'un thème secondaire dans la séquence primaire. En même temps, la délimitation des unités séquentielles est signalée par la présence d'un marqueur ou d'un déclencheur discursif.

Les IPT de notre corpus présentent une architecture séquentielle standardisée dont les rangs sont : (1) l'ouverture, formée d'une seule séquence et d'un échange simple, qui comprend les salutations et les présentations ; (2) la transition, formée aussi d'une seule séquence et d'un seul échange, dont la thématique, rapportant le défilé du 14 juillet, accomplit une fonction de mise en route ; (3) le corps de l'interaction, formé d'un nombre  $n$  de séquences contenant plusieurs échanges complexes ; (4) la pré-

clôture, séquence qui annonce et prépare la fin de l'interview ; (5) la clôture, séquence unique de salutations finales.

Face au schéma classique à trois scènes des interactions verbales (dont deux séquences facilement délimitables, l'ouverture et la clôture, à fonction phatique, marquent l'encadrement général), notre corpus présente deux autres types de séquences qui jouent un rôle transactionnel entre le moment liminaire et le noyau de la conversation et entre celle-ci et la fin de l'interaction.

La première, que nous appelons ici transition, sert à assurer le passage de l'ouverture au cœur de l'interview, même si ce n'est pas tout à fait en douceur comme décrit Kerbrat-Orecchioni (2016 : 119). Il s'agit d'un échange simple (question /réponse) qui contient un acte de langage initiatif suivi d'un acte réactif et qui sert à solenniser un message patriotique et de fierté nationale de la part du président dans le contexte du 14 juillet. Et cela, indépendamment de la question posée, qui est tout à fait contournée par l'IÉ. Notons la séquence de transition de l'interview à François Hollande (2016) :

[1]

GB : Merci de nous accueillir avec David Pujadas, cette interview du 14 juillet est la dernière du quinquennat. Est-ce qu'entrant dans cette pièce il y a un instant vous vous êtes dit c'est peut-être la dernière tout court ?

FH : Qu'est-ce que je me suis dit en arrivant ici ? D'abord que le défilé était magnifique. Pas dans un seul plan esthétique. Parce qu'ont défilé des hommes et des femmes, militaires, policiers, pompiers, douaniers, et de l'administration pénitentiaire, qui ont défendu, qui défendent, notre pays et nous protègent. Et puis il y avait des jeunes, ceux qui ont chanté la Marseillaise, collégiens, lycéens, entourés, encadrés, par le service civique et le service militaire volontaire, et il n'y avait qu'un mot à l'esprit et même à la bouche : l'engagement. Et, donc, celui qui me vient, ce mot à l'esprit lorsque je vous retrouve pour le dernier 14 juillet du quinquennat c'est l'engagement, l'engagement que j'ai pour les Français et devant eux.

L'intérêt de l'IR est clairement d'interroger le président à propos de sa candidature à la réélection, une demande qui n'est nullement satisfaite par François Hollande. Sa réponse pourrait être classée à la suite de Bull & Mayer (1993 : 657) comme « acknowledge the question without answering it »<sup>9</sup>. Cependant, cette attitude ne mérite le reproche discursif sous forme d'un acte de langage évaluatif, elle semble

<sup>9</sup> Peter Bull et Kate Mayer ont établi une typologie de « non-réponse » aux questions à partir de l'analyse des interviews à des politiques anglais.



plutôt s'inscrire dans une tradition conversationnelle préalable faisant partie de ce type d'interaction. L'échange subséquent en rend le témoignage :

[2]

DP : Alors, on va parler d'économie, on va parler de terrorisme  
mais d'abord quelques mots sur cette crise ouverte dans votre  
équipe....

Le marqueur discursif *alors* en tête de [2], suivi d'une assertion à valeur illocutoire directive (« on va parler de... »), signale le début d'une nouvelle séquence sans pour autant avoir satisfait la précédente. Autrement dit, on n'a pas répondu à la question mais peu importe puisque la réponse a accompli une autre fonction, à nature déclarative, que les deux actants semblent reconnaître comme légitime.

L'autre séquence dont la fonction peut être considérée comme transactionnelle est la *pré-clôture*, un échange qui sert à faciliter le passage du corps central de l'interaction vers la clôture par le biais d'une réduction de la tension conversationnelle. Comme dans l'interview à Jacques Chirac (2006) :

[3]

PA : Cela vous est arrivé d'avoir de temps en temps envie de  
donner des coups de boule ?  
JC : J'essaye de me retenir.

L'échange [3], qui fait l'avant-dernière séquence de l'interview, se rapporte à un référent extradiscursif et, en même temps, intradiscursif immédiat : la séquence précédente est consacrée au jugement du président par rapport au comportement du capitaine de l'équipe de France, Zinedine Zidane, qui avait agressé un joueur italien lors du match de la finale de la Coupe du Monde 2006, célébrée à peine cinq jours avant l'interview. Les IR tentent à plusieurs reprises d'obtenir une critique du président par rapport à ce sujet sans aucun succès, même quand ils lui reprochent sévèrement d'avoir excusé l'attitude violente du joueur. Mais, Chirac ayant avoué son estime pour Zidane, il n'exprime pas une condamnation retentissante (en fait, la séquence qui précède [3] finit par la déclaration : « On ne peut pas accepter mais c'est vrai que l'on peut comprendre la réaction d'un homme »). C'est à ce moment que l'IR Poivre d'Arvor en profite pour faire diminuer la tension conversationnelle et anticiper la fin de l'interview par l'échange [3], dont le premier acte de langage contient un geste de complicité qui permet à l'IE de sortir du champ discursif de confrontation. Il s'agit d'un acte conclusif dont l'interprétation pragmatique serait : « cela peut bien arriver à tout le monde, même au président de la République ».

Les tableaux 2 et 3 montrent le plan séquentiel de chaque interview :

INTERVIEW PRÉSIDENT JACQUES CHIRAC						
Séquence	Thème(s) /Sous-séquences		Interventions			
			JC	PA	DP	
<b>Ouverture</b>	S1	Salutations. Présentation		1	1	1
<b>Corps</b>	S2	Reconnaissance aux Forces Armées		1	1	0
	S3	Proche Orient	S3 <sub>1</sub> Liban/Israël	5	3	2
			S3 <sub>2</sub> Rôle de l'Iran	1	0	1
			S3 <sub>3</sub> Arme nucléaire	2	2	0
			S3 <sub>4</sub> Dialogue	1	0	1
	S4	Drame au Darfur. Afrique		2	2	0
	S5	Sans-papiers	S5 <sub>1</sub> Contestation	4	0	4
			S5 <sub>2</sub> Contexte Nord/Sud	2	1	1
			S5 <sub>3</sub> Examen d'asile	3	1	2
			S5 <sub>4</sub> Sarkozy	2	1	1
			S5 <sub>5</sub> Solution?	1	0	1
	S6	Élection	S6 <sub>1</sub> Sarkozy, rival?	2	2	0
			S6 <sub>2</sub> Chirac, candidat?	1	1	0
			S6 <sub>3</sub> Urgence annonce	7	3	4
	S7	Emploi		2	2	0
	S8	Cohésion du Gouvernement		3	0	3
	S9	Affaire Drut <sup>10</sup>	S9 <sub>1</sub> Amnistie juste ?	1	1	0
			S9 <sub>2</sub> Image de France	4	4	0
	S10	Grandes réformes	S10 <sub>1</sub> Dette publique	5	2	3
			S10 <sub>2</sub> Impôts	2	1	1
	S11	Action	S11 <sub>1</sub> Autres réformes	2	1	1
			S11 <sub>2</sub> Dialogue social	1	1	0
	S12	Options sur titre pour salariés		3	1	2
S13	Allocations pour les jeunes		1	0	1	
S14	Bilan	S14 <sub>1</sub> Pertinence	2	2	0	
		S14 <sub>2</sub> Sécurité	3	1	2	
		S14 <sub>3</sub> Sarkozy	2	1	1	
S15	Pensions anciens combattants		2	1	1	
S16	Coupe du Monde/ Zidane		7	6	1	
<b>Pré-clôture</b>	S17	Question transactionnelle		1	1	0
<b>Clôture</b>	S18	Salutations		1	0	1
<b>TOTAL</b>				77	43	36

Tableau 2. Organisation séquentielle de l'interview à Jacques Chirac.

<sup>10</sup> Scandale de financement illégal des partis politiques en France.

INTERVIEW PRÉSIDENT FRANÇOIS HOLLANDE						
Séquence		Thème(s) /Sous-séquences		Interventions		
				FH	GB	DP
Ouverture	S1	Salutations. Présentation		2	1	1
Corps	S2	Le défilé du 14 juillet		1	1	0
	S3	Crise au Gouvernement	S3 <sub>1</sub> Macron, rival	4	1	3
			S3 <sub>2</sub> Macron-Valls	2	1	1
			S3 <sub>3</sub> Critiques	1	1	0
	S4	Situation économie	S4 <sub>1</sub> Indicateurs	1	0	1
			S4 <sub>2</sub> Effets Brexit	3	2	1
	S5	Baisse des impôts/Dette publique		11	9	2
	S6	Chômage		5	1	4
	S7	Loi du Travail	S7 <sub>1</sub> Modification	6	7	0
			S7 <sub>2</sub> Conflits sociaux	6	4	2
	S8	Dépenses publiques		10	3	7
	S9	Polémique du coiffeur de l'Elysée		4	3	1
	S10	Union Européenne	S10 <sub>1</sub> Projet européen	8	1	7
			S10 <sub>2</sub> Affaire Barroso	4	3	1
	S11	Terrorisme	S11 <sub>1</sub> État d'urgence	3	2	1
S11 <sub>2</sub> Syrie/Irak			1	0	1	
S11 <sub>3</sub> Vigipirate			1	0	1	
S12	Election	S12 <sub>1</sub> Candidature	3	1	3	
		S12 <sub>2</sub> Modèle du pays	1	0	1	
		S12 <sub>3</sub> Front National	3	2	1	
		S12 <sub>4</sub> Influence	5	2	3	
S13	Finance et démocratie		6	3	3	
Pré-clôture	S14	Conseils pour le futur Président		1	1	1
Clôture	S15	Salutations		1	1	3
<b>TOTAL</b>				<b>93</b>	<b>51</b>	<b>49</b>

Tableau 3. Organisation séquentielle de l'interview à François Hollande.

## 5.2. Analyse des questions contre-argumentatives

À partir de l'étude de notre corpus nous avons répertorié la présence d'un nombre significatif de questions contre-argumentatives telles que définies dans cet article, un nombre qui est, néanmoins, variable en fonction de l'IE et de la thématique abordée dans chaque séquence. Cela détermine tant une évolution à la hausse de cette stratégie d'interpellation que, très **spécialement**, une récurrence qui se fait plus évidente au fur et à mesure que les échanges deviennent conflictuels et que le président répond de façon évasive aux interventions de la part des journalistes.

Le tableau 4 montre le nombre et la distribution des QCA dans les deux interviews du corpus:

JACQUES CHIRAC		FRANÇOIS HOLLANDE	
SÉQUENCE/SUJET	QCA	SÉQUENCE/SUJET	QCA
S5 : Scolarisation sans-papiers	2	S3 : Crise au Gouvernement	2
S6 : Candidature Présidentielle	2	S5 : Impôts et dette publique	3
S9 : Affaire Drut	2	S6 : Chômage	3
S10 : Réformes (dette, impôts)	3	S7 : Loi du Travail	7
S14 : Bilan du mandat	2	S8 : Dépenses publiques	6
<b>TOTAL</b>	<b>11</b>	S9 : Le coiffeur de l'Élysée	2
		S12 : Candidature Présidentielle	1
		S13 : Finance et démocratie	4
		S14 : Futur Président	3
		<b>TOTAL</b>	<b>31</b>

Tableau 4. Nombre de Questions Contre-Argumentatives dans les interviews.

Pour Jacques Chirac, le poids des QCA formulées par les IR tout au long des 44 minutes de l'interview ne représente que 13,5 % du total des interventions de ceux-ci<sup>11</sup>. Au contraire, on peut apprécier que pour François Hollande ce pourcentage s'élève à 32% dans une interaction qui a la même durée. Et si pour le leader de l'UMP les questions de réfutation ne se posent que dans 5 séquences sur un total de 15, le président et secrétaire général du PS y fait face dans 9 séquences sur 12. Ce n'est pas par hasard que, pour tous les deux, les QCA font leur apparition lors des séquences consacrées aux sujets les plus polémiques (comparer tableau 4 et tableaux 2 et 3) de l'actualité politique.

Voyons maintenant d'un point de vue qualitatif quelques exemples de réalisations linguistiques et discursives de ces échanges conflictuels. L'extrait qui suit correspond à l'interview de François Hollande (séquence 7 : réforme de la Loi du Travail). Le passage se tient au moment central de l'interview, là où les sujets de l'économie sont les protagonistes, et il est précédé d'une séquence portant sur le chômage. La séquence totale comporte 11 tours de parole du président Hollande, dont 5 correspondent à cet extrait, tandis que ses deux interlocuteurs emploient au total 13 tours de parole, dont la plupart (11) sont exercés par le journaliste Gilles Bouleu et, d'entre eux, 5 font partie du passage.

<sup>11</sup> Le chiffre est calculé sur les interventions des journalistes à l'exception des formules des salutations. Nous ne considérons que les séquences non ritualisées comportant alors du contenu.

[4]

FH : Peut-être, pour ne pas être impopulaire, ou pour ne pas encourir de la manifestation, mieux vaut ne rien faire. Telle n'est pas ma conception de l'action. Alors peut-être y a-t-il eu une mauvaise présentation initiale, j'en conviens, mais ce que je pensais c'est que cette loi allait être bonne pour le pays, et conforme à mes valeurs, je dis bien conforme à mes valeurs. Je suis un homme de gauche, j'ai toujours eu cet engagement. Je me souviens que, en 36, le Front populaire, on va en fêter l'anniversaire, la grande loi c'était les conventions collectives, et donc je m'inscris dans cette démarche-là, parce qu'il va y avoir des accords d'entreprise, avec des syndicats qui vont voir leur place renforcée, puisque c'est eux qui vont négocier dans les entreprises. Il faudra qu'ils représentent la majorité des salariés.

GB : Mais Monsieur le président, quel échec de pédagogie, parce que vous nous...

FH : C'est toujours difficile...

GB : ...annoncez toujours les bienfaits d'une loi, contre laquelle, apparemment, 70 % des Français sont vent debout, et qui a paralysé la France pendant 4 mois...

FH : Mais qui n'a pas paralysé la France au sens où...

GB : ...les centrales nucléaires, les centrales thermiques, les usines de retraitement, la tour Eiffel...

FH : Mais enfin, vous avez eu le sentiment que...

GB : Mais des millions de banlieusards n'ont pas pu prendre le train pendant des semaines entières.

FH : Pour d'autres raisons que la loi Travail.

GB : Officiellement pour la loi Travail.

Quatre QCA de la part de l'IR sont identifiées dans ce fragment : (1) À l'intervention de FH proclamant les bienfaits de la Loi du Travail (accords d'entreprise et renforcement du rôle des syndicats), succède un tour de parole de réplique du journaliste Gilles Bouleau qui oppose une objection à l'argumentation de FH à l'aide de la conjonction adversative « mais » plus le vocatif « monsieur le Président ». Il met en jeu un acte de parole évaluatif qui remporte une valeur illocutoire de refus de l'argumentation (« quel échec de pédagogie parce que vous nous... [interruption] ...annoncez toujours les bienfaits d'une loi, contre laquelle, apparemment, 70% des Français sont vent debout, et qui a paralysé la France pendant 4 mois... ») au point de mettre en question la position neutre du journaliste. (2) Cela provoque de la part de FH une conséquence sous forme d'acte de langage réactif et à valeur illocutoire d'opposition (« mais qui n'a pas paralysé la France au sens où ») avec lequel il essaie de contredire l'argumentation de son interlocuteur. Cependant, l'IR réagit par le biais de l'interruption et l'échange progresse vers une nouvelle réfutation du journaliste envers

l'assertion du Président. La succession de groupes nominaux (« les centrales nucléaires, les centrales thermiques, les usines de retraitement, la tour Eiffel ») sert à souligner la force argumentative mettant en question les paroles de FH. (3) L'essai du Président de défendre sa position en questionnant son interlocuteur (« mais enfin, vous avez eu le sentiment que... ») est rapidement coupé par celui-ci en ajoutant un nouveau contre-argument introduit par la conjonction « mais » (« mais des millions de banlieusards n'ont pas pu prendre le train pendant des semaines entières »). (4) Finalement, à la conclusion de FH (« pour d'autres raisons que la loi Travail »), l'IR oppose une autre intervention assertive de réfutation introduite par l'adverbe « officiellement », qui renvoie à un interdiscours dont l'énonciateur est inconnu et auquel on accorde d'un point de vue pragmatique la valeur d'une autorité présumée incontestable.

Comme on peut apprécier, deux des quatre interventions identifiées dans ce long échange comme des QCA sont présentées discursivement et pragmatiquement marquées par l'utilisation de la forme adversative « mais » au début. Cet élément initial guide dès le premier moment l'interprétation de l'énoncé vers l'existence de désaccord et d'opposition par rapport aux affirmations de l'IE. Certes, ce fait linguistique ne justifierait pas à lui seul le caractère contre-argumentatif de l'énoncé. D'autres traits discursifs y contribuent également : l'absence absolue de forme interrogative, que ce soit directe ou indirecte, et l'utilisation exclusive de formes verbales de l'indicatif qui confèrent une valeur de vérité générale aux arguments de réfutation. En ce qui concerne les deux autres énoncés considérés comme étant des QCA, le premier se sert du procédé de la série d'énumération, réalisée par une succession de groupes nominaux sans terme prédicatif qui, dans le contexte de l'échange, sont présentés comme les exemples qui contredisent l'affirmation du Président par rapport aux conséquences des manifestations contre la Loi du Travail. Enfin, le dernier énoncé à valeur de QCA emploie un procédé lexico-syntaxique pour exprimer la réfutation, celui de la thématization de l'adverbe « officiellement » ayant un sens d'autorité incontestable pour réaffirmer la position de l'IR.

L'échange suivant a été extrait de l'interview à Jacques Chirac (séquence 6 : candidature à la réélection) :

[5]

DP : ...Vous savez quand même que Nicolas Sarkozy a décidé que l'investiture de l'UMP serait donnée le 14 Janvier, autrement dit, que le candidat UMP sera désigné. Est-ce que cela pourrait influencer votre décision ?

JC : En aucun cas. L'UMP est un parti politique que je respecte et pour qui j'ai une certaine affection, notamment pour l'avoir créée. L'UMP, c'est un parti politique. Elle prend ses responsabilités naturellement, notamment dans le cadre des perspectives électorales, présidentielles, législatives, comme elle l'entend. Et je n'ai rien à y voir. Cela, ce sont ses décisions, comme le parti

socialiste, comme les autres partis politiques le font. C'est légitime. Ce que je veux vous dire, c'est que, pour moi, ce problème n'est pas d'actualité. Nous sommes le 14 juillet...

PA : ...C'est quand même dans dix mois. C'est rapide maintenant dix mois.

Contre le propos évident du président de présenter comme illégitime l'intérêt de l'IR pour l'annonce de la candidature à la réélection (« pour moi, ce problème n'est pas d'actualité »), le journaliste oppose une concession par le biais de la locution conjonctive « quand même », qui marque une relation de cause contraire avec l'assertion de JC. Et progresse dans le propos de la réfutation avec l'introduction de l'adjectif « rapide » en construction de mise en relief, de sorte qu'il y ajoute un deuxième acte de langage pour insister sur l'inconsistance de l'argumentation du président.

Le passage qui suit fait partie de la séquence 10 de l'interview de Jacques Chirac, consacrée à la dette publique et aux grandes réformes économiques. L'échange, auquel participent les deux IR, Poivre d'Arvor et David Pujadas, ainsi que le président, se produit au moment où l'on introduit le sujet de la baisse des impôts, une promesse électorale de l'IE :

[6]

DP : Est-ce que l'on peut encore en faire [des réformes] aujourd'hui, dans l'année qui nous reste ?

JC : Oui, mais naturellement nous allons y revenir. Je voudrais vous rappeler Monsieur Pujadas, que nous avons su en quelques années réformer complètement notre armée avec la professionnalisation. Que nous avons su aménager nos retraites pour les sauver, alors qu'elles auraient été dramatiquement exposées dans les années qui viennent. Que nous avons su diminuer de moitié et arriver, je l'espère, rapidement à l'équilibre pour notre assurance maladie, qui sans cela aurait risqué d'imploser. Donc, ce sont des choses que nous avons faites. Je ne parlerais pas de la baisse des impôts. Nous avons engagé pour la première fois, depuis longtemps, un processus de baisse des impôts, notamment...

DP: Vous l'avez stoppé, la promesse qui avait été faite n'a pas été atteinte.

JC: Mais, Monsieur Pujadas, c'est encore votre appréciation.

PA: Ah même si, statistiquement vous n'avez pas réussi à obtenir ce que vous aviez demandé, promis en tout cas en 2002.

Dans l'échange étendu [6], formé par cinq interventions dont trois se trouvent sous la dépendance d'un même acte initiatif (l'affirmation de l'IE « Nous avons engagé pour la première fois... notamment... »), l'intervieweur DP contredit ouvertement le



président Chirac lorsque celui-ci affirme que le gouvernement (« nous ») avait entrepris une baisse des impôts. L'intervention immédiate de DP acquiert une valeur pragmatique de réfutation par la mise en œuvre de procédés lexicaux, syntaxiques et conversationnels. Tout d'abord, l'IR recourt au mécanisme conversationnel de l'interruption du tour de parole de l'autre pour couper son argumentation, qui ne peut pas être déployée pleinement. Ensuite, il réalise un énoncé formé de deux actes de langage assertifs et juxtaposés (« Vous l'avez stoppé, la promesse qui avait été faite n'a pas été atteinte »), l'un sous la forme d'une affirmation et l'autre sous la forme négative.

Le premier de ces actes reprend l'élément controversé (la baisse des impôts) à l'aide du pronom anaphorique « le », devenu un complément direct du verbe « stopper », dont la charge sémantique contient l'idée d'arrêt brutal d'un processus. En outre, ce premier terme de l'énoncé place la responsabilité de l'arrêt directement sur l'interlocuteur Jacques Chirac, devenu le sujet actif de l'action par l'emploi du pronom personnel « vous ». Au contraire, le deuxième acte de langage juxtaposé est formulé sous une forme syntaxique passive négative, qui fait du nom « promesse » (électorale) le sujet d'une action (« atteindre ») non accomplie. En somme, la valeur illocutoire générale dérivée de cet énoncé est celle d'un refus motivé de la déclaration précédente de JC sur la baisse des impôts. Par conséquent, nous considérons l'intervention décrite de l'intervieweur DP comme une *question contre-argumentative*. Cette conclusion se voit renforcée par l'acte de langage réactif immédiat de la part de JC (« Mais, Monsieur Pujadas, c'est encore votre appréciation »), où le président évalue l'énoncé de son interlocuteur comme la simple expression de sa subjectivité – soulignée par l'adverbe « encore » – et non pas d'une vérité incontestable.

Le même échange contient une deuxième QCA dans l'intervention de l'autre IR (« Ah même si...en 2002 »). Le journaliste PA réfute à son tour l'accusation de manque d'objectivité exprimée par le président interviewé contre son collègue. Pour cela, il fait débiter son acte de langage réactif par un marqueur conversationnel de type métadiscursif suivi de la locution concessive « même si », indiquant une opposition à l'assertion précédente. La position contraire est exprimée à l'aide d'un moyen lexical, en l'occurrence l'adverbe « statistiquement », qui contient un argument d'autorité indéniable dont la présence vient soutenir la déclaration ultérieure : « vous n'avez pas réussi à obtenir... ». Là encore, le journaliste réalise un énoncé faisant porter la responsabilité de l'action négative sur son interlocuteur, matérialisée par le choix du pronom de la deuxième personne comme sujet de la construction syntaxique. De plus, il reprend l'argument de la promesse non tenue de Chirac mais reformulé au moyen du verbe « promettre » au passé.

Voyons encore un autre exemple tiré de la même interview de JC et qui montre ce même style d'interrogation où l'IR ne se confine pas lui-même dans le seul rôle de poser des questions et oppose une donnée contraire pour faire voir l'argumentation

biaisée de son interlocuteur. L'échange se trouve encore dans la séquence 10 (dette publique) :

[7]

JC : Je vais tout de suite vous répondre. Permettez-moi de vous dire Monsieur Pujadas, vous dites que Madame Merkel, M. Prodi, qui sont deux personnalités pour qui j'ai beaucoup d'amitié, je dirais même d'affection, font des efforts. Mais ces efforts nous les avons déjà faits ! Nous sommes le seul des pays que vous citez à être en dessous des 3 % de déficit. L'Allemagne, l'Italie, l'Espagne, les autres sont nettement au-dessus des 3 %, ce n'est pas un hasard.

DP : Mais l'endettement n'a pas diminué ces dernières années.

JC : L'endettement n'a diminué nulle part, mais l'endettement pour la première fois dans le budget qu'a déposé le gouvernement, va diminuer pour la première fois depuis vingt ou vingt-cinq ans. C'est vous dire que ces réformes sont importantes et que nous avons la capacité de les faire.

Dans son intervention, le président JC ne répond pas dans un premier temps à la question posée (« pourquoi les réformes fiscales sont difficiles à faire en France ? ») et détourne le sujet pour se vanter du chiffre du déficit (« nous sommes le seul des pays que vous citez à être en dessous des 3% de déficit »). Afin de reconduire la situation, le journaliste (DP) réfute l'assertion du président (« mais l'endettement n'as pas diminué... ») par le biais d'un énoncé introduit par la conjonction adversative « mais » suivie d'une proposition négative qui dévalorise la ligne argumentative du Président. Comme dans l'exemple [4], nous retrouvons d'autres procédés linguistiques et discursifs qui agissent à côté de « mais » pour donner à l'énoncé sa valeur pragmatique de contre-argumentation : l'absence de trace interrogative et l'emploi d'un temps verbal de l'indicatif.

Le sujet de l'endettement du pays suscite aussi la production de QCA dans l'interview de François Hollande. Cela arrive quand le président essaie d'attribuer la responsabilité de l'augmentation de la dette publique aux gouvernements précédents. L'échange qui suit, extrait de la séquence 5, montre ce comportement discursif de la part de l'IR Gilles Bouleau :

[8]

GB : Concernant l'économie française trois chiffres importants, à quelques milliers près, il n'y a jamais eu autant de chômage en France qu'aujourd'hui, jamais les Français n'ont payé autant d'impôts, selon les statistiques de l'Europe, qui nous disent que le taux d'impôts, de taxes et de prélèvements est un record d'Europe, nous sommes les premiers, on en vient de dépasser le Danemark et jamais la France n'a été aussi endettée. Est-ce

qu'on va mieux veut dire nous avions 40 de fièvre et nous avons aujourd'hui 39,5 ?

FH : Moi, j'ai hérité d'un pays qui avait effectivement 40 de fièvre et même on se posait la question de savoir s'il fallait pas l'hospitaliser...

GB : ...Et vous disiez, en quatre ans il aura 37...

FH : Donc//37 c'est la température normale si je puis dire, donc qu'est-ce qu'il y avait ? la dette publique, vous en parlez, elle avait augmenté de 600 milliards d'euros, 600 milliards d'euros, elle était passée de 60 % à 90 % de la richesse nationale...avait

GB : Mais c'était la grande crise économique.

FH : Mais il y a la crise, vous croyez que s'est terminée du jour où je suis arrivé ?

GB : Mais la dette a augmenté.

Nous considérons la troisième et la quatrième intervention de GB dans ce passage (« Mais c'était la grande crise économique » et « Mais la dette a augmenté ») comme des questions contre-argumentatives ayant le propos de contredire ouvertement les explications déployées par FH. Tout d'abord, l'affirmation que la grande augmentation de la dette publique s'était produite avant sa présidence. Par le choix d'une formule adversative, l'IR met l'accent sur le contexte qui explique les faits du passé et dénie ainsi la justification du président pour tenter de contourner sa responsabilité. Ensuite, la question rhétorique formulée par l'IE (« Mais il y a la crise, vous croyez que s'est terminée du jour où je suis arrivé ? »), étant elle aussi un argument contraire du président qui cherche à s'attribuer les mêmes difficultés que ses prédécesseurs, est contestée par l'IR à l'aide d'un acte de langage qui reprend l'idée principale pour insister sur elle. Ici aussi, les procédés linguistiques et discursifs utilisés pour mettre en jeu l'activité langagière contre-argumentative de la part de l'IR reposent sur l'emploi du marqueur « mais », l'absence de marques d'interrogation de tout type et l'emploi des temps verbaux de l'indicatif.

## 6. Conclusions

Loin de constituer des espaces d'interaction confortables ou complaisants, certaines interviews télévisées du 14 juillet aux présidents français sont devenues des exercices difficiles pour les chefs de l'État qui s'affrontent à des interventions qui contredisent leurs argumentations.

En particulier, nous avons repéré à l'aide d'un corpus constitué par les deux dernières interviews tenues en fin de quinquennat la présence d'un type d'intervention de la part des intervieweurs que nous avons nommé *question contre-argumentative*, contenant une valeur illocutoire de véritable réfutation de ce qui est affirmé par le personnage politique au point de rapprocher l'interaction des genres de discours polarisés tels que le débat. En réalité, les questions de cette nature n'ont même pas la

forme canonique d'une question. Il ne s'agit pas non plus d'interventions composées d'une préface suivie d'une interrogation directe ou indirecte. Par contre, elles prennent la forme d'une assertion dont la valeur interactive (Roulet, 1981 : 18) s'assimile à une réfutation.

Les données tirées du corpus nous ont permis d'établir une différence de degré et de fréquence entre les deux interviews, de sorte que nous pouvons affirmer que c'est le Président Hollande qui a subi la plus grande pression discursive et dont l'image ou *face*, d'après la notion de Brown & Levinson (1987 [1978] : 61), a souffert les attaques les plus acharnées. Le rôle joué par les intervieweurs par rapport à François Hollande s'éloigne à plusieurs reprises de la neutralité présumée et acquiert un positionnement d'évaluation et de remise en question vis-à-vis du président dans le sens des interviews *hybrides* identifiées par Hutchby (2011 : 350). Tout comme s'ils mettaient en pratique par moments une sorte de journalisme citoyen similaire à celui décrit par Hidalgo (2009 : 101) pour les interviews *Tengo una pregunta para usted* en Espagne.

Ces résultats ouvrent de nouvelles lignes d'analyse pour de futures recherches visant à obtenir des données empiriques pour déterminer l'évolution des interviews présidentielles du 14 juillet en ce qui concerne le comportement discursif des intervieweurs, ainsi que celui des présidents. Le corpus formé par les 34 interviews tenues tout au long de quatre décennies jusqu'à présent, y compris celle accordée par Emmanuel Macron en juillet 2020, offre un champ d'étude exceptionnel pour revenir sur le discours politique au plus haut niveau en France.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BACOT, Paul & Chloé GABORIAUX (2016) : « Discourir pour présider ». *Mots. Les langages du politique*, 112, 9-18. DOI : <https://doi.org/10.4000/mots.22415>
- BRENES PEÑA, Ester (2014) : « La imagen del político en los medios de comunicación. Identificación y análisis de las estrategias (des)corteses utilizadas en la entrevista televisiva no acomodaticia ». *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 32, 63-80. <http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/4641>
- BROWN, Penelope & Stephen C. Levinson (1987 [1978]) : *Politeness. Some universals in language usage*. Cambridge, Cambridge University Press.
- BULL, Peter (2019) : « The construction of political journalism: A microanalytic approach ». *Discourse, Context, & Media* 27, 7-14. DOI : <https://doi.org/10.1016/j.dcm.2018.02.004>
- BULL, Peter & Kate MAYER (1993) : « How Not to Answer Questions in Political Interviews ». *Political Psychology*, 14 : 4, 651-666. DOI : <https://doi.org/10.2307/3791379>
- CHARAUDEAU, Patrick (2005) : *Le discours politique. Les masques du pouvoir*. Paris, Vuibert.

- CHARAUDEAU, Patrick (2015) : « La situation de communication comme fondatrice d'un genre : la controverse », in M. Monte & G. Philippe (dir.), *Genres et textes. Déterminations, évolutions, confrontations*. Presses universitaires de Lyon, 49-57. URL : <http://www.patrick-charaudeau.com/La-situation-de-communication,321.html>
- CHARAUDEAU, Patrick & Dominique MAINGUENEAU [dir.] (2002) : *Dictionnaire d'Analyse du Discours*. Paris, Éditions du Seuil.
- CHILTON, Paul (2004) : *Analysing Political Discourse. Theory and Practice*. Londres, Routledge.
- CLAYMAN, Steven & John HERITAGE (2002) : *The News Interview. Journalists and Public Figures on the Air*. Cambridge, Cambridge University Press.
- CORTÉS RODRÍGUEZ, Luis (2017) : *Cómo conocer mejor los discursos políticos*. Madrid, Síntesis.
- CORTÉS RODRÍGUEZ, Luis (2019) : « Un polo “perverso” del lenguaje vago: el enmascaramiento en el discurso político ». *Normas*, 9, 37-50. DOI : <https://doi.org/10.7203/Normas.v9i1.16159>
- CORTÉS RODRÍGUEZ, Luis & Antonio M. BAÑÓN HERNÁNDEZ (1997) : *Comentario lingüístico de textos orales. El debate y la entrevista*. Madrid, Arco Libros.
- GRICE, H. Paul (1979) : « Logique et conversation ». Traduction de Frédéric Berthet et Michel Bozon. *Communications*, 30 [*La conversation*], 57-72. DOI : <https://doi.org/10.3406/comm.1979.1446>
- HAVERKATE, Henk (1998) : « La entrevista periodística. Análisis discursivo e intelectual ». *Oralia*, 1, 27-45.
- HERITAGE, John (2002) : « The limits of questioning: negative interrogatives and hostile question content ». *Journal of Pragmatics*, 34, 1427-1446. DOI : [https://doi.org/10.1016/S0378-2166\(02\)00072-3](https://doi.org/10.1016/S0378-2166(02)00072-3)
- HIDALGO DOWNING, Raquel (2009) : « Políticos y ciudadanos: análisis conversacional de la entrevista política ». *Revista Electrónica de Lingüística Aplicada*, 8, 89-101. URL : <http://www.aesla.org.es/ojs/index.php/RAEL/article/view/151>
- HIDALGO DOWNING, Raquel (2016) : « La pregunta en la entrevista política, secuencialidad, posicionamiento, construcción del rol », in Antonio Bañón ; M. Mar Espejo ; Bárbara Herrero & Juan L. López (ed.), *Oralidad y análisis del discurso. Homenaje a Luis Cortés Rodríguez*. Almería, Universidad de Almería, 291-308.
- HUTCHBY, Ian (2011) : « Non-neutrality and argument in the hybrid political interview ». *Discourse Studies*, 13: 3, 349-365. DOI : <https://doi.org/10.1177/14614456-11400665>
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1990) : *Les interactions verbales. I*. Paris, Armand Colin.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (2016 [2008]) : *Les actes de langage dans le discours. Théories et fonctionnement*. Paris. Armand Colin.
- MAINGUENEAU, Dominique (2010) : « Le discours politique et son environnement ». *Mots. Le langage du politique*, 94 [Paul Bacot ; Marlène Coulomb-Gully ; Jean-Paul Honoré ; Christian Le Bart ; Claire Oger & Christian Plantin (dir.), *Trente ans d'étude*

*des langages du politique (1980-2010)*], 85-89. DOI : <https://doi.org/10.4000/mots.-19868>

- NOWAKOWSKA, Aleksandra (2013) : « Interview politique ou interrogatoire ? L'exploitation pragmatique de la question énonciativement médiée dans l'interview politique en France et en Pologne ». *Cahiers de Praxématique*, 60. DOI : <https://doi.org/10.4000/praxematique.3884>
- NOWAKOWSKA, Aleksandra & Jacques BRES (2011) : « Poser des questions ce n'est jamais un scandale ! Interview politique, question contrediscursive médiée et polémique », in Marcel Burger ; Jérôme Jacquin & Raphaël Micheli (dir.), *La parole politique en confrontation dans les médias*. Bruxelles, De Boeck.
- PLANTIN, Christian (2001) : « L'argumentation entre discours et interaction », in José Jesús de Bustos Tovar ; Patrick Charaudeau ; José Luis Girón Alconchel ; Silvia Iglesias Recuero & Covadonga López Alonso (eds), *Lengua, Discurso, Texto. I Simposio Internacional de Análisis del Discurso*. Madrid, Visor Libros.
- ROULET, Eddy (1981) : « Échanges, interventions et actes de langage dans la structure de la conversation ». *Études de Linguistique Appliquée*, 44, 7-39.
- VÉRON, Eliséo (1989) : « Télévision et démocratie : à propos du statut de la mise en scène ». *Mots*, 20 [Simone Bonnafous et Eliséo Véron (dir.), *La politique à la télévision*], 75-91. DOI : <https://doi.org/10.3406/mots.1989.1487>

## **L'oubli de la complexité et la mémoire de l'essence : représentations des ethnies Hutu et Tutsi après les indépendances**

**Fabrice SCHURMANS**

*Universidade de Coimbra*

fschurmans@yahoo.fr

<https://orcid.org/0000-0001-8451-1921>

### **Resumen**

Este artículo estudia las características de la ideología africanista en la novela *Afrique, Afrique* (Marchal, 1983). En primer lugar, analizaremos cómo la ideología en cuestión ha enfocado el África negra, en particular, mediante la reducción de la complejidad de lo real a algunas características generales. Seguidamente, mostramos que las apariciones posindependencia del texto africanista se basan en la metonimia y en la generalización abusiva para describir las principales etnias de Ruanda y Burundi. Finalmente, destacaremos que, independientemente de su estatuto institucional, los bienes simbólicos escritos después de las independencias retoman el conocimiento colonial sin cuestionarlo, como en *SAS broie du noir* (de Villiers, 1967) y *La Stratégie des antilopes* (Hatzfeld, 2007).

**Palabras clave:** Omer Marchal, romance, colonialismo, Ruanda, etnias.

### **Résumé**

Cet article étudie les caractéristiques de l'idéologie africaniste à l'œuvre dans le roman *Afrique, Afrique* (Marchal, 1983). Dans une première partie, nous revenons sur la façon dont l'idéologie en question a appréhendé l'Afrique centrale, notamment par la réduction de la complexité du réel à quelques caractéristiques générales. Nous montrons ensuite que les occurrences postindépendance du Texte africaniste s'appuient sur la métonymie et la généralisation abusive afin de décrire les ethnies principales du Rwanda et du Burundi. Il s'agit in fine de mettre en évidence qu'indépendamment de leur statut institutionnel, les biens symboliques écrits après les indépendances reprennent le savoir colonial sans le questionner, à l'instar de *SAS broie du noir* (de Villiers, 1967) et *La Stratégie des antilopes* (Hatzfeld, 2007).

**Mots clés :** Omer Marchal, roman, colonialisme, Rwanda, ethnies.

### **Abstract**

This article examines the characteristics of the Africanist ideology in the novel *Afrique, Afrique* (Marchal, 1983). In the first part, it addresses how this ideology understood Central Africa, namely by reducing the complexity of reality to a few general characteristics. Then it examines how the post-independence expressions of the Africanist

---

\* Artículo recibido el 9/04/2021, aceptado el 15/03/2023.



Text rely on metonymy and overgeneralization as a way of describing the main ethnicities of Rwanda and Burundi. This is ultimately to highlight that regardless of their institutional status, symbolic goods written after independence reproduce colonial knowledge without questioning it, like in de Villiers's *SAS broie du noir* (1967) and Hatzfeld's *La Stratégie des antilopes* (2007).

**Key words:** Omer Marchal, novel, colonialism, Rwanda, ethnic groups

## 1. Introduction

Conformément aux récits anthropologiques de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, les ethnies Tutsi et Hutu apparaissent dans de nombreuses œuvres écrites après les indépendances comme deux essences figées dans le temps, composées de caractéristiques intangibles, d'ordre physique et psychologique. Il s'agira ici de voir comment *Afrique, Afrique* (Fayard, 1983) de l'auteur belge Omer Marchal<sup>1</sup> fait appel aux stratégies observées dans une bonne partie du corpus de la littérature coloniale, notamment le recours privilégié à la métonymie et à la généralisation abusive en tant que mode de perception du continent. Ainsi un trait observé et décrit dans un contexte local (le Rwanda) est-il immédiatement généralisé au tout (l'Afrique) et une caractéristique générique trouve-t-elle à s'illustrer in loco. Ce genre de traitement rhétorique ne concerne pas seulement un roman publié chez un éditeur doté d'un fort capital symbolique et qui, à ce titre, le place du côté de la production restreinte, mais également un roman ressortissant à la sphère de grande production. *SAS broie du noir* (1967) de Gérard de Villiers servira justement à montrer que ce genre de représentation tient peu compte des frontières littéraires. Même un récit comme *La Stratégie des antilopes* (2007) de Jean Hatzfeld n'évite pas le recours à la généralisation hâtive. Il nous servira aussi de contrepoint pour l'analyse du roman de Marchal. Revenir aux constructions textuelles ayant perpétué une représentation figée de la composition sociale et ethnique du Rwanda et du Burundi permet de comprendre leur rôle dans la diffusion et la sédimentation du savoir colonial auprès d'un vaste

---

<sup>1</sup> Léopold Omer Marchal (1936-1996) a travaillé au Rwanda entre 1958 et 1962 en qualité d'agent territorial. Il est devenu journaliste international à l'indépendance du pays. *Afrique, Afrique* raconte les derniers mois du Rwanda sous protectorat belge à travers le regard d'un jeune agent territorial, Léopold Chauvaux. Celui-ci parcourt le territoire sous sa responsabilité et le décrit de manière exhaustive, couvrant des questions liées à la culture, aux paysages, aux populations ou au rôle de l'Européen au cœur de l'Afrique. Un narrateur extradiégétique suit le personnage principal dans sa vie quotidienne, fait état de ses réflexions sur la région, le pays, l'Afrique, sans cacher sa sympathie pour Chauvaux ; autrement dit, celui-ci apparaît bien comme le représentant de l'instance narrative dans la diégèse. La critique a analysé le roman de Marchal selon une perspective comparée (Ngorwanubusa, 2007 ; Vaucher, 2020).

public. Les recompositions, passerelles, enchevêtrements, complexités propres à toute société tendent dès lors à disparaître au profit d'un récit homogène et d'une essentialisation des différences. Nous examinerons d'abord les caractéristiques de la représentation coloniale de l'ethnie afin de montrer que Marchal récupère un savoir préalable et en amplifie la portée par le biais du roman. Nous reviendrons ensuite sur les stratégies mises en œuvre pour transmettre l'épistémologie en question, à savoir la métonymie et la généralisation abusive. Dans la troisième partie, nous dégagerons la conséquence principale d'une telle appréhension des réalités sociales locales : la volonté assumée de remplacer une réalité (indigène) par une autre (coloniale). De ce point de vue, le roman de Marchal en dit sans doute plus sur la façon dont le colonisateur percevait la société locale que sur les caractéristiques profondes de celle-ci.

## 2. Effacer la complexité

Il est connu que lors de la période coloniale, le pouvoir politique a récupéré le savoir occidental, surtout celui des anthropologues, afin d'asseoir sa domination sur les territoires conquis et leurs populations (Beeman, 2008 ; Ruscio, 2008). La science a alors servi les desseins stratégiques de l'impérialisme en Afrique. Nous savons depuis Mudimbe que l'ensemble de l'Afrique noire a été l'objet d'une appropriation épistémologique. L'essayiste congolais voit dans ce projet moins une conséquence du colonialisme qu'une caractéristique essentielle des cultures européennes depuis le XVI<sup>e</sup> siècle. Dans *The Invention of Africa*, il a pratiqué une archéologie de ce savoir en mettant en évidence les modes de réduction de la complexité du réel africain dans les représentations picturales de la Renaissance. Ce que ces peintures dénotent, c'est bien une « configuration épistémologique silencieuse mais puissante » (Mudimbe, 1988 : 8) dans laquelle Mudimbe perçoit les effets d'une « double représentation » : d'une part, la réduction et la neutralisation des différences « dans la similitude signifiée par la norme *blanche* » (Mudimbe, 1988 : 8) et, d'autre part, la subtile distinction entre Eux et Nous par « l'accumulation de différences accidentelles » (Mudimbe, 1988 : 9). De ces observations initiales, Mudimbe tirera une conclusion essentielle, à savoir que le discours africaniste de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle n'apportera guère de nouveautés quant à la façon de comprendre et de représenter les populations d'Afrique noire : dans cette configuration discursive et épistémologique particulière, le Noir est classé une fois pour toutes. Quelle que soit la nationalité de l'anthropologue, du fonctionnaire ou du missionnaire, nous retrouvons les mêmes représentations, le même savoir, la même volonté de domination matérielle et symbolique. Selon Mudimbe, aucun de ces discours ne prétendait réellement à la description de l'Afrique, ils tendaient plutôt à justifier le processus d'invention, de conquête, de reconnaissance du continent comme paradigme du

« désordre » ainsi que la mise en œuvre des moyens censés assurer sa « régénération » (Mudimbe, 1988 : 20).<sup>2</sup>

C'est dans ce contexte qu'il faudra replacer la question de l'ethnie, centrale dans le discours colonial porté sur l'Afrique noire en général et sur le Rwanda et le Burundi en particulier. Comme nous venons de le signaler, les représentations de l'Autre ont joué un rôle de premier plan dans l'appréhension/compréhension du sujet local. Du point de vue du Nord colonial, celui-ci n'existe que dans la mesure où il est décrit et classé et cela dans un contexte, celui du XIX<sup>e</sup> siècle, où langue, culture et nation servent d'étalons pour la distribution des peuples sur la carte de l'humanité. Ces concepts, tenus pour hautement pertinents en Europe, n'ont pas été considérés par les colonisateurs comme appropriés pour la description de l'Afrique centrale ; celle-ci, à cause de son état « primitif », avait besoin d'instruments spécifiques, adaptés aux caractéristiques attribuées à cette région par le Nord. La tribu et la race dans un premier temps et l'ethnie dans un second temps (avec son corollaire, l'ethnicité) ont été les termes choisis.

Il ne s'agit pas ici de nier l'existence des ethnies, mais de rappeler le processus d'essentialisation dont elles ont été l'objet pendant la période coloniale. Amselle et M'Bokolo (1999 : II), dans la nouvelle préface à un livre souvent cité ont insisté sur la nécessité de la mise en perspective historique afin de saisir à leur juste mesure les relations sociales dans de nombreux pays d'Afrique centrale. Concrètement, cela signifie que les ethnies Hutu et Tutsi existaient avant l'arrivée des Allemands à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle selon des termes identitaires différents de ceux imposés graduellement par le pôle colonial<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Il en va de l'africanisme comme de l'orientalisme. Il s'agit d'un « système fermé qui se contient et se renforce lui-même, et dans lequel les objets sont ce qu'ils sont *parce qu'ils* sont une fois pour toutes, pour des raisons ontologiques qu'aucune donnée empirique ne peut ni déloger ni modifier » (Saïd, 2005 : 88).

<sup>3</sup> C'est ce que souligne le politologue René Otaeyek : « [Les administrateurs coloniaux] ont cherché à mettre de l'ordre, à hiérarchiser, à rationaliser, à nommer et donc à créer des frontières ethniques là où il n'y en avait pas. Je ne dis pas que le colonisateur a créé des ethnies à partir de rien ; il existait déjà un sentiment d'être différent. Mais le colonisateur a rigidifié des appartenances ethniques qui jusque-là étaient fluides, poreuses, dans le cadre de sociétés sans frontières. Au fond, comme le disent les historiens de l'Afrique *les ethnies ont une histoire* » (Otaeyek, 2008 : 11). Diop, lui, renvoie directement à la responsabilité du colonisateur : « Alors qu'il n'existe pas d'ethnie au sens strict du terme au Rwanda, l'ethnologie coloniale, devenue ethnologie dominante, a amené les Rwandais à se percevoir comme des races totalement différentes les unes des autres » (Diop, 2007a : 31). Braeckman insiste quant à elle sur la responsabilité de la science coloniale : « Imprégnés de la science de l'époque, l'anthropométrie, maniaques du classement et de la différenciation des "races", les Belges adoptèrent avec conviction l'idéologie dite "hamitique". Ils considérèrent que les Tutsis, au vu de leur morphologie, étaient d'origine hamitique, ou nilotique ; qu'ils appartenaient à un peuple d'éleveurs qui, venus en Afrique centrale

Une grande partie des problèmes sociaux et politiques postindépendances trouve son origine dans la superposition, ou fusion, des concepts de race et d'ethnie, c'est-à-dire quand l'Autre proche, le voisin, commence à être perçu comme radicalement différent d'un point de vue biologique, physique et culturel, quand les frontières acceptées, voire revendiquées, par de nombreux sujets empêchent la mobilité, la porosité, la fluidité (Chrétien, 1999a, 2000, 2010, 2016). Avec l'aide indispensable de l'Église catholique, le discours colonial s'est, de la sorte, efforcé d'essentialiser les caractéristiques des deux groupes principaux afin d'asseoir sa domination sur les territoires conquis. Dès les années 1920, les écoles chrétiennes ont eu pour objectif de transmettre le savoir importé aux plus jeunes, séparés physiquement en fonction de leur appartenance à l'un ou l'autre de ces groupes. Chrétien l'a bien souligné, les étiquettes raciales (Hamites/envahisseurs/Tutsi *vs* Bantous/indigènes/Hutus) étaient en place dès la conquête allemande de la région, et personne durant la période coloniale belge ne les remettra en cause<sup>4</sup>. Face à des organisations complexes, absconses aux yeux de nombreux observateurs, le pouvoir colonial a extrait les ethnies du contexte social où elles s'inscrivaient afin de les transformer en objets d'études, les a confinées à un territoire et en a fait un objet à la fois éminemment historique (les généalogies lointaines ne manquent pas) et anhistorique (puisque une fois découvertes et décrites, les ethnies sont déclarées immuables dans le temps).

[...] À l'instar de la race, l'ethnie en tant que catégorie renvoyant à une origine et une appartenance communes est une invention sociale. Et le premier objectif de la fabrique ethnique est de signifier l'infériorité. Il y a une

---

en quête de pâturages pour ses troupeaux, s'était imposé aux agriculteurs "bantous" (hutus) ainsi qu'aux peuples "twas" (Pygmées), premiers occupants du Rwanda » (Braeckman, 2021 : 14).

<sup>4</sup> Parmi d'autres, voici ce que Ryckmans avançait dans un ouvrage collectif défendant l'entreprise coloniale dans les territoires sous mandat belge : « Les Batutsi étaient destinés à régner. Leur seule prestance leur assure déjà, sur les races inférieures qui les entourent, un prestige considérable. Leurs qualités – et même leurs défauts – les rehaussent encore. Ils sont d'une extrême finesse, jugent les hommes avec une infaillible sûreté, se meuvent dans l'intrigue comme dans leur élément naturel. Fiers avec cela, distants, maîtres d'eux-mêmes, se laissant rarement aveugler par la colère, écartant toute familiarité, insensibles à la pitié et d'une conscience que les scrupules ne tourmentent jamais : rien d'étonnant que les braves Bahutu, moins malins, plus simples, plus spontanés et plus confiants, se soient laissés asservir sans esquisser jamais un geste de révolte. Ils ont, eux, toutes les caractéristiques de la race bantoue : petits et trapus, grosse tête, face joviale aux rides profondes, nez largement épaté et les lèvres classiques du nègre. On les distingue des Batutsi au premier regard [...] » (Ryckmans, 1929 : 251-252). La science importée aura tendance à exacerber les différences au sein de la population. D'un côté, on avilit le Bantou/Hutu, de l'autre, on cherche à ennoblir le Hamite/Tutsi. « Ces classements à prétention scientifique s'accompagnent de hiérarchies morales (la sauvagerie plus ou moins poussée) et esthétiques (la laideur des traits, etc.) » (Chrétien et Kabanda, 2016 : 26).

nation, des peuples, et tout en bas de l'échelle, une multitude d'ethnies : les membres d'une ethnie ne sauraient prétendre à l'acquisition de droits similaires à ceux d'un peuple, comme le droit de se rassembler en un État souverain. Ainsi, dès lors que les Allemands puis les Belges définissent les Hutu et les Tutsi du Rwanda et du Burundi comme des « ethnies », ils les enracinent dans une infériorité collective qui les prive, de fait, de certains droits politiques. L'ethnie relève de l'invention, mais, pour autant, elle devient progressivement réalité (Blanc, 2022 : 61).

Il est établi que l'anthropologie porte la responsabilité de la « découverte » des ethnies, mais l'on ne peut attribuer à ce savoir spécifique la responsabilité exclusive de la diffusion de la représentation coloniale de ce monde-là auprès des publics métropolitains. Le vaste Texte colonial n'a pu se diffuser de manière efficace qu'à travers d'autres supports : littérature, cinéma, publicité, expositions<sup>5</sup>. Ainsi le roman d'Omer Marchal en dit-il plus sur la représentation des ethnies en Europe au XX<sup>e</sup> siècle que sur le Rwanda de la fin des années 1950 ou, pour être plus précis, il parle du Rwanda des années 1950, mais non en tant que résultat d'une construction coloniale qu'il est loisible de percevoir comme une structure sous-jacente, jamais abordée, toujours présente<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> « Jusqu'aux années 1950, quel que soit le sujet, les écrits, tant scientifiques que de vulgarisation, rappellent sentencieusement l'alpha et l'oméga ethnologique, à savoir la conquête du pays par une 'race géante', de gens élancés et fins, arrivés du nord-est vers le XV<sup>e</sup> siècle » (Chrétien et Kabanda, 2016 : 86).

<sup>6</sup> Marchal reprend la dichotomie raciale établie par le savoir/pouvoir colonial et la naturalise en faisant de celle-ci le produit d'une histoire millénaire. Ainsi Léopold Chauvaux interprète-t-il le paysage social comme le résultat d'une opposition structurelle entre Tutsi et Hutu. La différence de statut – nobles Tutsi *vs* serfs Hutu – est clairement associée à des différences de type physique, la noblesse des premiers provenant à la fois de leurs origines mythiques et de la subtilité de leurs traits : « Las de nomadiser, les Batutsi étaient arrivés de la Haute Egypte, et peut-être du Thibet, voici mille ans, tirés par leurs vaches aux cornes-lyres à la rencontre de l'herbe qui ne tarit pas. Ces hommes aux visages brûlés, au regard de braise, à la taille gigantesque, à la peau brun rougeâtre – qui leur valut chez les Arabes le nom de Hamites – se disaient quelques fois des Chamites » (Marchal, 1983 : 16-17). Plus tard, Chauvaux décrit un Tutsi, figure hiératique plantée dans un paysage lui-même paradigme de la perfection, en des termes rappelant l'Europe des années 1930 : « Les courbes de sa tête exprimaient cette perfection qu'enseignent les maîtres d'esthétique. Deux ellipses égales s'épousaient de l'intérieur pour décrire l'orbe du front. L'occiput et le menton fermaient parfaitement ces figures inclinées l'une sur l'autre en un angle parfait » (Marchal, 1983 : 55).

Le personnage principal, Léopold Chauvaux, agent territorial de vingt-trois ans, entreprend son mandat à la fin de la période coloniale<sup>7</sup>. Il découvre le pays des mille collines en compagnie d'un boy, Zacharie, et d'un noble Tutsi, Rumaliza Grégoire. Le narrateur, qui adopte le point de vue de Chauvaux, pose un regard en surplomb sur le paysage ainsi que sur les habitants. Dès le départ, il assume une perspective coloniale et reprend la légende de l'origine mythique des Tutsis, représentés comme des seigneurs venus d'Égypte, ayant asservi les serfs locaux, les Hutus, dotés comme les premiers de caractéristiques essentialistes. La vulgate figée à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle détermine le regard du colonisateur sur la société indigène. Le Père Otto d'Hooghe, présenté comme un fin connaisseur de l'histoire des royaumes rwandais, n'échappe pas à la règle. Il transmet le savoir colonial à un Chauvaux qui le reprend sans le questionner. Nous avons affaire non à une vérité fondée d'un point de vue scientifique, mais à une opinion parée des atours de la science. En d'autres termes, à l'exemple de l'idéologie, l'opinion agit ici comme substitut commode à la vérité, elle est globalisante et satisfaisante pour le récepteur. En guise de preuves, le prêtre dépose devant Chauvaux deux gravures qui ne font pas l'objet d'une contextualisation :

Une des gravures montrait un détail de la statue funéraire de Tout Ankh Amon. L'autre un portrait au fusain du mwami Mutara III Rudahigwa Caroli, l'actuel roi des Batutsi. Même front, mêmes yeux en amandes tirés vers les tempes, même nez long, droit et fiable, même arrogance dans l'avancée du menton (Marchal, 1983 : 59).

Le prêtre raconte ensuite à Chauvaux la lente avancée des Tutsis vers le centre du continent :

Tout en narguant les pharaons, les Chamites envoyaient leurs tribus vers le sud. Nul n'avait jamais vu hommes

---

<sup>7</sup> Si le roman ne mentionne pas l'année de référence, divers éléments renvoient à la fin des années 1950. Ainsi François Legrand, le supérieur de Chauvaux, s'adressant à celui-ci : « Profites-en, tu as six mois pour vivre toute ton Afrique, au train où ça va... » (*Afrique, Afrique* : 48). Plus loin, le prêtre Otto, qui vient de narrer la généalogie des Tutsis à Chauvaux, annonce les temps sombres de l'indépendance. Les Hutus, pas encore assez chrétiens à ses yeux, se laisseraient influencer par les prêtres défendant une révolution sociale : « Et maintenant, voilà que nos prêtres eux-mêmes se mettent à confondre l'avènement du Royaume avec la révolte agraire... » (*Afrique, Afrique* : 65). Dans la quatrième partie, « Le Conseil des chefs », Chauvaux redoute l'indépendance et ses conséquences : « Et certes, les Européens d'Europe promettaient la restitution immédiate de l'Afrique aux Africains. Mais dans le même moment, leurs politiciens votaient la mise en place de commandements inusités en ces pays, qui demanderaient des décennies à prendre racine, à moins qu'ils n'allassent les détruire. Les politiciens d'Europe et les politiciens d'Afrique semblaient avoir fait entre eux le pacte du sang. [...] Les Africains et les blancs de brousse paieraient » (*Afrique, Afrique* : 170).

aussi grands. Leur taille leur valait admiration, respect, et, plus précieuse que tout, la crainte. Minces de corps, longs et grêles de membres, réguliers et avenants de traits, droits de nez, nobles de port, graves, hautains, superbes de morgue [...] (Marchal, 1983 : 61).

L'ensemble du roman ressort à l'épistémologie décrite par Mudimbe, c'est-à-dire à un savoir importé qui en dit moins sur la complexité sociale locale que sur la nature du regard porté par le colonisateur sur la réalité. Dans ce contexte, la dichotomie parcourt le Texte colonial écrit à partir d'un nombre réduit de sources, celles-ci jouant le rôle de palimpseste repris sans grandes modifications. La catégorie Hutu n'échappe pas au processus décrit par Mudimbe. Marchal l'oppose terme à terme à la catégorie Tutsi.

Ils s'étaient retrouvés esclaves mendiant un peu de leur propre glèbe. C'étaient des nègres du commun comme on en voyait un peu partout de la mer Atlantique au pays des Grands Lacs, essaimés de Nigérie après avoir dévorés la forêt saharienne. Car ils étaient, avec leur fer et leur feu, les plus redoutables mangeurs de brousse que les peaux de chèvres de la vieille Afrique eussent jamais portés (Marchal, 1983 : 17).

*Afrique, Afrique* ne se distingue guère des caractéristiques de la littérature coloniale et reproduit, vingt ans après les indépendances, la perspective épistémologique importée. Ce regard trouve à s'illustrer dans de nombreux textes portant sur le Rwanda. Qu'ils appartiennent à la sphère de production restreinte ou à la sphère de grande production n'y change pas grand-chose. La partie vaut pour le tout, chaque trait observé in loco renvoyant à une caractéristique *typiquement* africaine. Dans le roman, la métonymie participe donc autant de la représentation du réel que d'une tentative de compréhension de celui-ci<sup>8</sup>.

### 3. La partie pour le tout et le tout pour la partie dans le Texte colonial

Quelle que soit la nature du Texte colonial, celui-ci se caractérise par l'usage récurrent de la métonymie et de la généralisation abusive. Un Hatzfeld, par exemple, n'échappe pas à la règle et, à l'instar de Marchal, ne parle du Rwanda et du Burundi qu'à travers un constant va-et-vient entre le local et le

---

<sup>8</sup> C'est bien ce qu'avance un spécialiste de la rhétorique dans le *Dictionnaire du Littéraire* : « L'effet réaliste du roman est souvent obtenu par une vision morcelante des objets, donc par recours à la synecdoque. La métonymie [...] se prête aussi au style dit réaliste dans la mesure où elle attire l'attention sur les représentations culturelles » (Klinkenberg, 2008 : 236).



global, dans lequel la partie vaut pour le tout et le tout pour la partie, les principaux objets de ce traitement rhétorique étant les populations et la nature.<sup>9</sup>

Ainsi à divers moments de *La Stratégie des antilopes*, Hatzfeld<sup>10</sup> a recours aux deux figures afin d'interpréter un phénomène observé sur le terrain. Si, par exemple, les chiens n'aboient pas au Rwanda, cela s'explique par une caractéristique *sui generis* de l'espèce dans l'ensemble du continent : « en Afrique les chiens ne travaillent pas et mangent peu » (Hatzfeld, 2007 : 142) ; et lorsqu'un survivant du génocide réussit à récupérer la richesse perdue, il s'agit de « la preuve vivante d'un atavisme commercial » (Hatzfeld, 2007 : 204). À l'instar du discours orientaliste analysé par Saïd, un trait observé ici et maintenant fait immédiatement l'objet d'un traitement rhétorique (conscient ou inconscient, pour les conséquences du discours en cause cela importe peu) visant à le doter d'une portée universelle. Le Texte africaniste oscille de la sorte entre le *local* et le *global*, non dans le but d'affiner une analyse empirique, mais plutôt de produire un savoir que l'on tient pour complet, totalitaire et, par conséquent, hégémonique. Comme l'a observé Diop<sup>11</sup>, le contenu africaniste du livre de Hatzfeld s'affiche surtout lorsqu'il prétend éclairer le récepteur sur la relation entre une prétendue mentalité africaine et le génocide. Il vaut la peine de s'attarder sur le chapitre intitulé « Visions noires de l'Afrique », car c'est dans celui-ci que le recours aux deux figures se manifeste le plus clairement.

Le chapitre s'ouvre sur une réflexion relative aux différences entre l'« Occidental » et l'« Africain », parmi lesquelles Hatzfeld choisit pour une rapide analyse l'attitude de l'un et de l'autre face au changement. « L'homme blanc », être

<sup>9</sup> Face à l'altérité, à la nouveauté, l'africaniste (ré)agit comme l'orientaliste : il généralise à partir d'une observation particulière. « En tant que système de pensée sur l'Orient, [l'orientalisme] s'est toujours élevé du détail spécifiquement humain au détail général *transhumain* [...] » (Saïd, 2005 : 115).

<sup>10</sup> Né à Madagascar en 1949, Jean Hatzfeld a été journaliste à *Libération* pour lequel il a couvert le conflit en Yougoslavie. Auteur de plusieurs livres sur le Rwanda : *Dans le nu de la vie : récits des marais rwandais* (2000), *Une saison de machettes* (2003), *La Stratégie des antilopes* (2007), *Englebert des collines* (2014) et *Un papa de sang* (2015). Il interroge des survivants (*Dans le nu de la vie*) et des bourreaux (*Une saison de machettes*) dans une même région du pays avec le projet de tenter de comprendre le génocide de l'intérieur. Avec *La Stratégie des antilopes*, il revient dans le district de Nyamata après la libération des assassins interrogés dans le second livre afin de voir comment bourreaux et victimes se côtoient au quotidien, chose inévitable dans un pays aussi densément peuplé. Les institutions du champ littéraire ont légitimé la trilogie initiale en recourant aux deux voies de consécration privilégiées : des articles positifs dans la presse de qualité et des prix littéraires importants (Prix Femina de l'essai 2003, Prix Joseph-Kessel 2004 pour *Une saison de machettes* et Prix Médicis 2007 pour *La Stratégie des antilopes*).

<sup>11</sup> Aux yeux du critique et écrivain sénégalais, Hatzfeld ne peut éviter de tomber dans les travers du discours africaniste, « ses digressions sur la mentalité africaine sont oiseuses et même un peu bizarres » (Diop, 2007b : 64).

tourné vers l'avenir, se situerait du côté du changement permanent, du dynamisme inné, c'est-à-dire que son action aurait un sens sur la ligne du temps qui, selon une perspective occidentale, le placerait du côté de la modernité. À l'opposé, l'« Africain » refuserait l'idée du changement, préférant une espèce de stagnation dans le présent, craignant une évolution qu'il ne maîtrise pas. Ce qui se dessine ici, c'est bien une représentation bipolaire du monde où tout s'oppose terme à terme nous *vs* eux, le mouvement *vs* l'immobilité, avenir/progrès *vs* passé/stagnation. Si l'auteur doit bien reconnaître la réceptivité de l'« Africain » face à la « nouveauté », il ne peut cependant s'empêcher d'ajouter que la nouveauté en question s'applique aux biens matériels (l'Africain serait particulièrement avide non pas de modernité mais de modernisme).

Chez Marchal, la dichotomie joue aussi un rôle essentiel car elle permet aux protagonistes de saisir – au sens de comprendre et de posséder – les caractéristiques inhérentes aux deux blocs, Europe et Afrique. Ainsi, avant l'arrivée des Allemands et des Belges, les indigènes ne connaissaient ni la roue, ni l'écriture, ne savaient pas mesurer le temps. Grâce aux premiers, les royaumes passent d'un état primitif à un état de développement : avant (la stagnation) *vs* après (le progrès). Dans les extraits suivants, Chauvaux apostrophe les dignitaires tutsis en des termes trahissant la perspective dichotomique. « Vous vous vêtiez alors de franges de fibres, d'étoffes d'écorces. Vous arrachiez le feu au briquet des deux bois. Vous ne mangiez pas la chair des poissons, ni les œufs des poules. Le blanc qui les mangeait, vous l'appeliez *Igisimba*, bête sauvage ! Il rit et ils l'imitèrent » (Marchal, 1983 : 179) Il poursuit sur le même mode, avant *vs* après, pour recueillir l'assentiment des Tutsis. « [...] Vous ne mesuriez le temps qu'au gré de la pluie, d'un bout de l'an à l'autre, au mouvement de la vache dans la pâture, d'un bout du jour à l'autre. Vous ne nommiez pas les étoiles, hormis *Kibonumwe*, Celle qu'on voit seul à seule pour être heureux » (Marchal, 1983 : 179). L'arrivée des Blancs les contraint à adopter un autre rapport au monde, marqué par le dynamisme, la vitesse, la modernité. « Vous avez l'allumette, la bicyclette ; l'arc à tonnerre rattrape l'antilope à la course plus sûrement que la flèche du meilleur archer » (Marchal, 1983 : 179).

Toutefois, *La Stratégie des antilopes* se distingue du roman de Marchal sur un point essentiel : alors que celui-ci superpose sa voix à celles des sujets locaux, Hatzfeld, pour sa part, leur donne la parole afin d'exprimer sa propre vision du continent. Les trois voix (un homme et deux femmes) reproduisent en partie le discours africaniste, reprenant les clichés cristallisés depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. La métonymie fonctionne ici à deux niveaux : d'un côté, ce qui est observé au Rwanda est généralisé au niveau du continent, et, de l'autre, les témoins nous sont présentés comme identiques à de nombreux autres que l'on pourrait rencontrer au Rwanda. C'est cette duplicité qui, à la fois, cache la véritable instance

d'énonciation – le journaliste transcrivant et interprétant à Paris les déclarations enregistrées dans le district de Nyamata – et lui évite d'être accusé de paternalisme ou de racisme, étant donné qu'il pourra toujours se défendre en invoquant l'origine et la qualité des trois témoins.

L'ensemble du chapitre transforme des opinions émises dans un contexte particulier en une espèce de sens commun permettant au récepteur de comprendre aisément les origines du génocide. Lorsqu'une survivante avance qu'aucun blanc n'a empoigné de machette pour tuer, que ce sont les Rwandais eux-mêmes qui en portent la responsabilité (Hatzfeld, 2007 : 188), sa parole métonymique rejoint un certain sens commun occidental qui, au lieu de l'historiciser, lit le génocide comme le résultat d'une nouvelle guerre tribale. En donnant la parole à des témoins choisis, Hatzfeld dissimule le contenu africaniste de son livre et le rend plus pernicieux dans ses effets. Ces voix africaines confirment, en effet, une idéologie qui n'a plus besoin des discours du Nord global : littéralement, elles parlent *à la place de*, remplacent désormais la production discursive en provenance d'un certain Occident<sup>12</sup>. Derrière ces témoignages, on reconnaîtra les effets d'un acte antérieur, celui de l'auteur qui, parmi les milliers de témoignages possibles, a choisi ceux qui allaient confirmer sa propre opinion au sujet du Rwanda. Ce faisant, il naturalise l'idéologie africaniste en la camouflant derrière les « visions noires », et participe, pour reprendre le titre d'un ouvrage de Diop, Tobner et Verschaeve, de la « négrophobie » émanant d'un certain Nord.

Omer Marchal, pour sa part, ne camoufle pas l'idéologie en question : avec le personnage de Chauvaux, il avance à découvert, assumant le traitement rhétorique dont les collines du Rwanda font l'objet. Dans *Afrique, Afrique*, une caractéristique observée auprès d'un Tutsi ou d'un Hutu est rapidement transformée en caractéristique de type essentialiste valable pour l'Afrique noire dans son ensemble. À d'autres moments, Chauvaux interprète les actions et les gestes des populations locales au nom du savoir hégémonique – qui se limite à quelques préjugés et idées générales – sur l'Afrique noire. Ainsi, Léopold Chauvaux soupçonne que son boy comprend d'autres langues car « les noirs, avec leur mémoire extraordinaire, apprenaient une langue sans effort » (Marchal, 1983 : 28)<sup>13</sup>. Il importe peu de savoir si ce commentaire se rapproche ou non de la vérité, ce qui

<sup>12</sup> L'idéologie en question infusera lentement la société rwandaise via les appareils idéologiques d'État, certains acteurs politiques récupérant les inventions coloniales à peu de frais et de manière intéressée. « On assiste au XX<sup>e</sup> siècle au placage, autoritaire et 'autorisé' scientifiquement, d'un modèle racial. Celui-ci est fondé sur des typologies somatiques et caractérologiques du XIX<sup>e</sup> siècle et sur une fiction ethno-historique des origines qui a fait rêver les Blancs avant d'intéresser les Noirs » (Chrétien et Kabanda, 2016 : 117).

<sup>13</sup> Observation que l'on retrouvera chez Hatzfeld où l'Africain « est *naturellement* communicatif et polyglotte » (Hatzfeld, 2007 : 177).

nous intéresse ici, à l'instar de Saïd dans *Orientalisme*, c'est la mise en évidence d'une stratégie discursive permettant à un représentant du Nord impérial de généraliser en utilisant le pluriel (Les Noirs), ou, à d'autres moments, le singulier (l'Afrique) visant à constituer le référent en un tout homogène.<sup>14</sup>

Aux yeux du narrateur, cette Afrique se définit par la tension entre les anciennes valeurs (« La vieille Afrique ») et l'Afrique transformée par les Européens (l'Afrique du « Nouveau Testament »). Chargé de résoudre un crime supposé impliquant deux frères (chacun pense avoir tué l'autre), Chauvaux réussit à réunir les deux hommes, qui s'effraient à la vue de ce qu'ils pensent être un fantôme. Poursuivis par la foule, ils échappent à la lapidation grâce à l'intervention de Chauvaux, ce qui amène le narrateur à affirmer que « la vieille Afrique ne se sentait quitte à l'endroit de ceux qui lui avaient fait peur qu'après les avoir réduits en bouillie pour les fourmis » (Marchal, 1983 : 35-36). Dans l'exemple suivant, on trouvera une nouvelle illustration d'un phénomène récurrent : la généralisation au niveau de toute l'Afrique d'un savoir acquis dans un lieu déterminé.

L'Afrique des noirs n'était qu'une seule tribu aux milliers de clans. Seuls les blancs croyaient changer de pays en changeant de langue. [...] Ainsi, la chose du Buganza, portée de langue en langue par la voix du vent, s'entendait à l'autre bout de l'Afrique. Elle pouvait tout aussi bien la mettre en chaleur, l'induire en transe, sans apprêt (Marchal, 1983 : 95)<sup>15</sup>.

On le voit, le traitement rhétorique dont le Rwanda est l'objet se traduit par l'usage d'un nombre réduit d'expressions stéréotypées traversant aussi bien les frontières coloniales que celles du champ littéraire. En d'autres termes, ces expressions parcourent le Texte colonial indépendamment du statut institutionnel des biens symboliques (littérature de production restreinte ou de grande production). Dans *Broie du noir*, le contexte social de référence diffère, il s'agit du

<sup>14</sup> Une fois encore, on relèvera la proximité entre le discours africaniste et le discours orientaliste. Tous deux emploient souvent l'auxiliaire *être* à la troisième personne (l'Africain *est* ceci plutôt que cela), évitent la nuance, se basent sur des idées générales. « Elles sont toutes péremptives, elles vont de soi ; le temps qu'elles emploient est l'éternel intemporel ; elles donnent une impression de répétition et de force ; elles sont toujours symétriques et cependant radicalement inférieures à leur équivalent européen, qui parfois est spécifié, parfois non » (Saïd, 2005 : 89).

<sup>15</sup> On sait que le Texte colonial associe souvent le continent à une femme qu'il faut conquérir. La charge sexuelle est ici évidente. Chauvaux dévoile son appétence pour le continent – « Il me semble parfois que je voudrais épouser l'Afrique entière » (Marchal, 1983 : 143) –, et, plus tard, au cours d'un procès où les normes juridiques s'opposent, toujours au détriment de la norme locale, Chauvaux insiste : « Un secret instinct le poussait néanmoins à continuer. L'Afrique ne se livrait jamais de son propre mouvement au blanc, mais s'il la touchait au bon endroit, elle se donnait avec une ardeur sauvage » (Marchal, 1983 : 229).

Burundi des années 1960, mais Gérard de Villiers<sup>16</sup> transforme celui-ci en une espèce de double du pays voisin où tout s'explique pareillement par les tensions entre Hutus et Tutsis<sup>17</sup>. Voici comment un agent de la CIA résume au personnage principal, Malko Linge, une situation de transition violente entre l'ancien régime (monarchie) et le nouveau (république) :

Les types qui ont pris le pouvoir sont à moitié analphabètes, grisés de leur puissance et totalement incapables. Comme, en plus, le pays est divisé en deux tribus : les Tutsis et les Hutus qui se haïssent, la pagaille est à son comble. Si tout se passe bien, ils seront retournés au Moyen Âge d'ici une dizaine d'années (de Villiers, 1967 : 32).

Peu importe, comme le soulignent plusieurs historiens, l'existence de différences sociales et politiques entre les deux pays (Chrétien, 1985, 2000, 2010 ; Lemarchand, 2002), pour le romancier, la continuité sociale et politique assumée entre le Rwanda et le Burundi permet la compréhension, d'un point de vue occidental, des problèmes locaux. La complexité précoloniale a disparu, polie par

<sup>16</sup> Gérard de Villiers (1929-2013) est l'auteur de *SAS*, série commencée en 1965 et qui se transformera rapidement en un bien symbolique industriel comptant des centaines de romans. Selon Ramonet (2004 : 55), elle est devenue un support privilégié pour la « publicité clandestine », plusieurs marques (Air France, Gauloises, Breitling) payant des dizaines de milliers d'euros pour être citées dans les aventures de Son Altesse Sérénissime Malko Linge. Dans *Broie du noir*, la CIA envoie Malko récupérer deux astronautes dont la capsule a atterri au Burundi, non loin du lac Tanganyika. Il entre dans le jeune État peu de temps après le coup ayant renversé la monarchie. Il rencontre deux adjutants, Michel Couderc et Brigitte Vandamme, patronne de l'unique restaurant de luxe de Bujumbura. Parmi les opposants figurent le commissaire Nicoro et Ari-letueur, un trafiquant grec percevant Malko comme un concurrent sur le marché des diamants. Après diverses péripéties, inhérentes au genre du roman d'espionnage/aventures, Couderc et Linge parviennent à quitter la capitale et à fuir en direction du sud du pays. Aidés par deux anciens colons, Ann Whipcord et son père, ils découvrent que des indigènes ont tué et dévoré les astronautes. Il ne reste plus au Prince qu'à rejoindre le point de rendez-vous où un avion de la CIA viendra le recueillir pour l'emmener à Nairobi. Le titre du roman renvoie à l'une des caractéristiques de la série, à savoir une vision raciste de l'Autre (qu'il soit originaire d'Afrique noire ou du monde arabo-musulman).

<sup>17</sup> Même si l'histoire et les relations sociales entre groupes ethniques diffèrent sensiblement de celles du Rwanda, le Burundi a fait l'objet d'une lecture coloniale inspirée par la dichotomie Tutsi vs Hutu (Chrétien et Kamanda, 2016 : 290 et ss.). Influencées par l'évolution politique du Rwanda, les élites locales manipuleront la question ethnique après l'indépendance avec les conséquences que l'on sait. « L'idéologie rwandaise de la démocratie ethnoraciale allait devenir le phare ou le repoussoir de toute la région aussi obsessionnelle que le mythe hamitique, dont elle est issue, sous la colonisation. Le Burundi entre à partir de 1965 dans une spirale de violence induite par cette logique. Pourtant la situation sociale et politique de ce pays, même à l'issue de la tutelle belge, restait sensiblement différente de celle de son voisin du nord » (Chrétien, 2000 : 271).

les représentations hégémoniques. Ici, comme dans le roman de Marchal, l'antagonisme entre deux « tribus » et les figures de rhétorique servent à la fois d'explications à un problème social et de structure interne à la diégèse, autrement dit, les figures du discours sont récupérées à des fins idéologiques.

On le sait, les simplifications favorisent l'émergence des généralisations, grossières dans le cas de Gérard de Villiers, visant à réduire l'Autre subalternisé à quelques traits qui transitent aisément d'un contexte à l'autre. Le cannibalisme apparaît ainsi comme une pratique propre à l'Afrique noire : « [Malko Linge] fut submergé par une vague de dégoût. Et c'étaient ces Noirs bien polis qui se tenaient sagement autour de lui qui avaient commis cette horreur ! » (de Villiers, 1967 : 217). À plusieurs reprises, Marchal évoque aussi la phobie européenne du cannibalisme précolonial, renvoyant de la sorte à un trope répandu : « La loi d'Afrique avait été telle : on pouvait tout faire à un étranger, et attendrir la chair d'un esclave dans la rivière pour le repas du chef » (Marchal, 1983 : 30). En l'occurrence, le Noir n'est pas seulement hideux, stupide, irrationnel (de Villiers, 1967 : 134), incapable de s'exprimer (de Villiers, 1967 : 144), il transgresse encore la plupart des tabous et interdits (le cannibalisme). Structuré par la dichotomie Blanc/civilisé *vs* Noir/sauvage, de Villiers tend à agréger le pôle européen, à l'exception de Ari-le-tueur, dont les méthodes le rapprochent du pôle opposé, sa nationalité grecque le plaçant pour Linge au même niveau que les Burundais. Le Blanc existe parce qu'il possède un récit propre, une histoire le constituant en tant qu'individu alors que le Noir est envisagé sur le mode de la carence narrative : il ne (se) raconte pas, ne signifie rien. Il n'est donc guère étonnant de trouver dans ce roman des appels au meurtre de l'Autre. Malko Linge entend les raisons poussant Couderc à massacrer des Burundais (de Villiers, 1967 : 209) ; le personnage, rendu fou par « l'irrationalité africaine », exprime d'ailleurs ses désirs de tueries de masse (de Villiers, 1967 : 71).

Malgré les différences de statut au sein du champ littéraire, les différences de styles et des publics auxquels s'adressent ces œuvres, celles-ci partagent une même vision de l'histoire, des sociétés locales, ainsi que des pratiques rhétoriques identiques. À l'instar du Texte orientaliste, ces romans usent des mêmes stratagèmes au service de la même idéologie. Peu importe qu'ils aient été écrits et publiés après les indépendances, *Afrique, Afrique* et *SAS broie du noir* perpétuent bien le Texte colonial, lui appartiennent de plein droit. En outre, ils évoquent souvent un désir assumé de substitution d'une culture par une autre. Nous le verrons dans la troisième partie, à tant réduire l'Autre à quelques traits superficiels, la tentation semble grande de vouloir l'éradiquer.



#### 4. Importer un savoir pour en supprimer un autre

Dans le roman de Marchal, à l'instar de ce qui se joue dans une bonne partie du corpus colonial, le savoir est intimement lié à l'exercice du pouvoir. Si l'être colonial désire acquérir la langue et la culture de l'Autre, il agit souvent par souci de domination. Ainsi dans la quatrième partie (« Le conseil des chefs »), Léopold Chauvaux s'impose-t-il aux anciens par sa connaissance de l'histoire locale, même s'il a encore besoin d'un traducteur, afin de mieux mettre en évidence l'avantage pour le sujet indigène d'assimiler le savoir venu d'Europe. Il défend moins la préservation d'un savoir dit traditionnel que la mémoire d'us et coutumes figés dans le temps. On retrouve ici l'opération répétée dans de nombreux territoires sous domination européenne : laisser aux locaux la gestion d'un folklore destiné en fin de compte aux anthropologues et aux touristes<sup>18</sup> et superposer à la représentation indigène du monde un nouveau cadre épistémologique décrit comme inévitable. D'ailleurs, Chauvaux lui-même évoque l'inéluctabilité du remplacement d'une culture par une autre en s'appuyant sur l'exemple des Romains : « Nous autres, blancs des forêts d'Europe, les Romains jadis nous ont colonisés. Nous les avons maudits et combattus, ils nous ont vaincus et, à présent, nous savons que nous leur devons tout. Tout peuple a tout reçu d'un autre à un moment de son histoire [...] » (Marchal, 1983 : 173).

Ce passage renvoie à la stratégie employée par le pouvoir colonial pour convaincre les populations autochtones de la nécessité de se soumettre à l'ordre double, celui des nouvelles autorités et celui du savoir importé. La violence suscitée par la juxtaposition grammaticale (nous les avons combattus, ils nous ont vaincus) renvoie à la violence du désir de substitution d'une organisation sociale par une autre. La souffrance accompagnant la rencontre se trouve de la sorte réduite à une virgule dans un texte. L'utilisation de l'indéfini *tout* souligne le caractère totalitaire du processus : il s'agit ni plus ni moins du désir assumé d'éradication d'une épistémologie. La réticence du sujet local par rapport à ce désir transparait dans les menaces proférées par Chauvaux : « Qui refuse le monde moderne, le monde moderne le détruit. Acceptez-le, tant que ceux qui vous l'apportent respectent vos traditions » (Marchal, 1983 : 176). Une fois encore, la structure syntaxique utilisée par l'auteur renvoie aux dichotomies traversant l'ensemble du roman : la juxtaposition laisse en effet peu de place à l'ambiguïté, à la possibilité du choix. On sera, en ces pages, une chose ou une autre.

Le désir, conscient ou inconscient, de remplacement d'un ordre par un autre se voit traduit dans les multiples projets de Chauvaux pour ses collines.

---

<sup>18</sup> « Et des blancs viendront d'Europe, passer des vacances si dans les maisons neuves nous réservons une chambre à l'étranger. Il viendra se chauffer à notre bon soleil, nager dans le lac, manger nos fruits en les achetant bon prix, et louer nos chambres » (Marchal, 1983 : 178).



Cette posture trouve une illustration paradigmatique dans une scène secondaire, révélatrice du désir profond animant le représentant du pouvoir colonial. Sur le chemin le menant au parc naturel de l'Akagera, Chauvaux trouve un bosquet lui rappelant ses Ardennes natales, un bois artificiel planté par le Blanc, qui modifie le paysage, l'« humanise » selon le narrateur.

Le petit bois signifiait la mainmise de l'homme sur un infime pan de sauvagerie africaine. Quand on pourrait s'attendre à en voir partout [...], alors l'Afrique serait du bon côté du monde. Il se mit à rêver de clochers, de maronniers, de fontaines et de lents bestiaux à l'abreuvoir de pierre, entre l'école et la mairie, en face de l'auberge offrant le repas des voyageurs et les chambres d'amoureux, de l'autre côté de la boulangerie d'où l'étranger emporte le pain de grand épeautre. Toute civilisation résidait d'abord là, dans l'irrévocable du beau quotidien, païen, d'une place de village (Marchal, 1983 : 301).

Pierre Halen (1993) a montré que le corpus littéraire colonial se caractérisait, entre autres, par ce rêve de transformation, rêve se manifestant souvent par l'obsession d'un projet envisagé comme une œuvre à la fois individuelle et collective. Routes, ponts, chemins de fer, jardins investissent alors le récit. Ainsi Halen met-il en évidence le lien entre la construction d'une route et l'accomplissement individuel. L'ingénieur qui domine le paysage par la route donne ainsi du sens à son existence, la route devenant l'équivalent d'une œuvre artistique dont la fonction est de garder vive la trace du passage d'un homme ainsi que d'un empire. Chauvaux répond bien à la description du constructeur type repéré par Halen. Même si ce sont les Rwandais qui la construisent, la route est son œuvre : « L'Ardennais s'abandonna complètement à la joie de construire. [...] Bâtir. Ainsi étaient les administrateurs, les prêtres, les officiers de brousse. Coupé du vieux monde, de ses distractions nobles et moins nobles, l'empire, exil volontaire de ces hommes durs, les obligeait à grandir hors de leurs dimensions » (Marchal, 1983 : 225).

Selon Halen (1993 : 338-339), la littérature coloniale mettrait en scène l'œuvre, la réalisation d'un projet et non le mépris pour les populations autochtones. Il distingue encore la colonisation de l'impérialisme au nom de la dimension utopique de la première alors que le second aurait plus à voir avec une sorte de calcul réaliste et conclut que si les jugements racistes sont présents dans quelques occurrences, la position de refus de la supériorité d'une race sur l'autre ne serait ni rare ni insignifiante. Le roman de Marchal, à l'instar de *Broie du noir*, n'a pas besoin de défendre la supériorité d'une race sur une autre ; elle est là, exprimée directement dans les pensées de Chauvaux (ses monologues intérieurs

pointent l'opinion négative qu'il a à la fois des Tutsis et des Hutus) ou indirectement dans la hiérarchisation des populations et des savoirs que présuppose toute situation coloniale.

La simple présence du colonisateur signifie, en soi, un déséquilibre structurel dans la relation qu'il entretient avec le colonisé. Nous savons depuis Memmi que, indépendamment de son degré d'ouverture et de tolérance, l'Européen s'inscrit physiquement et mentalement dans une relation d'inégalité avec l'Autre subalternisé. Il a également raison lorsqu'il défend que dans ce contexte, il n'y a guère de place pour la nuance : difficile, en effet, de refuser partiellement le système colonial car il ne renvoie pas seulement à une idéologie, mais à un ensemble de situations vécues attestant, à chaque instant, le statut du colonisateur : « Il n'est pas si facile de s'évader, par l'esprit, d'une situation concrète, d'en refuser l'idéologie tout en continuant à en vivre les relations objectives » (Memmi, 1985 : 44). Nous nous trouvons ici au cœur de ce que Georges Balandier appelait la situation coloniale. Celui-ci avait saisi que le choc des cultures qu'ont en partie été le colonialisme et la colonisation a signifié la cristallisation d'une relation de domination d'un groupe d'hommes par un autre groupe d'hommes :

Domination imposée par une minorité étrangère, racialement (ou ethniquement) et culturellement différente dogmatiquement affirmée à une majorité autochtone matériellement inférieure ; cette domination entraînant la mise en rapport de civilisations radicalement hétérogènes : une civilisation à machinisme, à économie puissante, à rythme rapide et d'origine chrétienne s'imposant à des civilisations sans machinisme, à économie 'arriérée', à rythme lent et radicalement 'non chrétiens' ; le caractère fondamentalement antagoniste des relations existant entre ces deux sociétés qui s'explique par le rôle d'instrument auquel est condamnée la société colonisée ; la nécessité, pour maintenir la domination, de recourir non seulement à la « force », mais encore à un système de pseudo-justifications et de comportements stéréotypés [...] (Balandier, 2001 : 26).

Même si Balandier jugeait lui-même cette définition insuffisante, son observation relative à la nécessité pour le colonisateur de justifier sa domination par le biais de stéréotypes s'applique à l'idéologie raciale véhiculée par la littérature coloniale européenne. Nous avons vu comment Chauvaux légitimait sa présence au Rwanda par la nécessité de corriger un paysage et une population tenus pour sauvages. Son fantasme de transformation de la région participe bien d'une tentative d'autojustification, mais comme tend à le démontrer l'utilisation du futur

simple dans les parties du roman où Chauvaux entrevoit un avenir radieux<sup>19</sup>, aucun de ces projets n'a pour finalité la transmutation de la colonie en une nouvelle métropole. En effet, la réalisation complète de ce désir signifierait la ruine du rêve colonial :

Le colonialiste ne fait pas coïncider son avenir avec celui de la colonie, il n'est ici que de passage, il n'investit que ce qui rapporte à échéance. La véritable raison, la raison première de la plupart de ses carences est celle-ci : le colonialiste n'a jamais décidé de transformer la colonie à l'image de la métropole, et le colonisé à son image. *Il ne peut admettre une telle adéquation, qui détruirait le principe de ses privilèges* (Memmi, 1985 : 89).

Afin de maintenir ceux-ci, le pôle colonial a eu besoin de développer un ensemble de valeurs et d'idées, une idéologie, qui maintiennent *in fine* le colonisé dans son état. Ce qui signifiait pour Memmi que le racisme était bien la base de toute situation coloniale. Plus qu'un racisme théorique, il fallait plutôt y voir un racisme en actes exercé au quotidien : « [...] le racisme colonial est si spontanément incorporé aux gestes, aux paroles, même les plus banales, qu'il semble constituer une des structures les plus solides de la personnalité colonialiste » (Memmi, 1985 : 90).

La notion de « personnalité colonialiste » en évoquera une autre, celle de la « colonialité de l'être » développée par Maldonado-Torres afin d'expliquer l'enracinement profond de ce racisme au sein de l'être européen et sa permanence dans la période post-coloniale. Notre modernité, avance-t-il, ne peut être pensée en dehors de l'acte fondateur violent qu'ont constitué les conquêtes coloniales. S'inspirant de Fanon, Maldonado-Torres (2004 : 39) nous aide à penser un « être colonisé » violemment séparé de l'être pensé à partir de l'Europe, un damné pour employer un terme fanonien, « produit de la modernité/colonialité dans sa relation intime avec la colonialité du pouvoir, la colonialité du savoir et la colonialité de l'être elle-même ». Memmi avait entrevu que même si la situation coloniale disparaissait, cela ne modifierait pas la personnalité coloniale :

---

<sup>19</sup> Le projet de Chauvaux passe par une transformation de la Nature et de la société. Le futur simple renvoie au dessein colonial. Dans le passage suivant, il s'adresse à Rumaliza Grégoire, le noble Tutsi l'accompagnant dans les collines : « Il suffira que l'homme consente un peu de travail au manger du bétail. Quand nos savants auront trouvé le virus de la peste porcine, chaque famille pauvre aura, comme en mon pays d'Ardenne, son saloir avec son lard, ses côtes à l'échine, ses jambons. Nous peuplerons les basses-cours de pintades et de dindons, d'oies et de canards. Chaque enclos nourrira son clapier. Vos fruits triompheront sur les tables d'Europe » (Marchal, 1983 : 201).

Lorsqu'il lui arrive de rêver à un demain, un état social tout neuf où le colonisé cesserait d'être un colonisé, il n'envisage guère en revanche, une transformation profonde de sa propre situation et de sa propre personnalité. Dans cet état nouveau, plus harmonieux, il continuera d'être ce qu'il est, avec sa langue préservée et ses traditions culturelles dominantes (Memmi, 1985 : 62)<sup>20</sup>.

## 5. Conclusion

On le voit, dans le Texte colonial, il n'y a pas eu d'indépendances, plutôt la poursuite d'un mode de représentation inégal dans lequel la voix d'un narrateur omniscient et souverain perpétue sa domination sur une voix produite comme subalterne. Cette permanence soulève la question de la transmission d'une certaine mémoire de la période coloniale, car ce que le roman de Marchal nous révèle est le résultat du traitement épistémologique et historique dont une grande partie de l'Afrique centrale a été l'objet. Le Rwanda et le Burundi, en tant que créations coloniales, ont été soumis à une double opération simultanée : polir/oublier la complexité historique et favoriser la mémoire d'une essence, ce qui, en l'occurrence, se traduit par la réduction de l'épaisseur historique à un antagonisme entre deux ethnies<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> Le chapitre « La gloire des héros » consacre justement le colonisateur et l'idéologie coloniale. L'Afrique y est réduite à un palimpseste, un soubassement dépourvu de culture que les administrateurs transformeront en paradis. Cette partie concentre tous les clichés africanistes : « Pour la plupart fous d'Afrique, les coloniaux ne rêvaient que ponts à construire, vergers à faire fleurir, corps à soigner, ignorance à vaincre, torts à redresser, pentes à adoucir, que famines à faire oublier. Ils avaient pris à bras-le-corps le fétichisme et l'anthropophagie, l'esclavage et la cruauté, abattu cent démons de la vieille peur souveraine de l'homme noir. La métropole, où tout était déjà fait, les ennuyait. Elle les ignorait ou les enviait, et ils lui rendaient en mépris ce qu'elle leur refusait d'humble gloire, pardonnant difficilement à l'outre-mer de renflouer ses budgets, de l'avoir sauvé par son effort de guerre, d'avoir, dernier ressort, fourni le cœur de la bombe qui avait donné la victoire aux alliés. Les blancs d'Afrique habituellement n'y pensaient pas. Le soleil, en se levant et en se couchant à six heures, leur faisait les journées trop courtes » (Marchal, 1983 : 421).

<sup>21</sup> Dans un ouvrage destiné à justifier l'entreprise coloniale tant au Congo que dans les deux territoires sous mandat, le cadre médiéval européen sert à expliquer la différence raciale ; la représentation des Tutsis comme peuple d'envahisseurs est aussi présente. On sait ce que feront les génocidaires de prises de position telles que celle-ci : « Ils n'ont ni expulsé ni exterminé les tribus bantoues qui habitaient avant eux le pays envahis » (Franck, s.d. : 83). Les populations bantoues locales ont dû partir ou se soumettre : « La plupart d'entre eux sont demeurés dans le pays de leurs pères et se sont résignés à y vivre en population soumise de second rang » (Franck, s.d. : 83). L'opposition entre une aristocratie d'envahisseurs et un peuple vassal indigène se cristallise dans la représentation coloniale de ce monde : « Les Watuzi, leurs nouveaux maîtres, ont continué à se marier entre eux et n'ont guère mélangé leur sang à celui du peuple vassal. Ils restent une classe aristocratique, d'assez fière allure, dont la domination s'appuie sur la supériorité

De ce point de vue, la littérature de nature coloniale produite après les indépendances se donne à lire comme le résultat d'un acte arbitraire : elle inclut un savoir hégémonique (ainsi qu'une vision essentialiste), tout en excluant un autre, assujetti et rendu illégitime. Sur ce point, le roman de production restreinte ne se démarque guère du roman de grande production ni de l'essai malgré la différence de statut : Marchal, de Villiers et Hatzfeld ont bien participé à la reproduction du savoir hégémonique. Ils ont intégré à leurs œuvres un savoir antérieur (produit par l'anthropologie coloniale) qui avait déjà mis en route l'opération d'oubli de la complexité, ce qui signifie que leurs textes étaient précédés d'un palimpseste colonial considéré comme la Vérité sur la région. On n'aurait pas tort de conclure que ce qu'ils ont décrit, ce n'était ni le Rwanda de la fin des années 1950 ou du début des années 2000 ni le Burundi des années 1960, mais plutôt la représentation de ceux-ci par le biais du Texte colonial. Même Hatzfeld, qui se contente selon les apparences de transmettre la parole de certains témoins rwandais, le reprend puisque ce qu'il nous donne à lire est aussi le résultat d'un choix : les trois Rwandais dont il reproduit les témoignages dans le chapitre analysé précédemment confirme l'opinion de l'auteur (que rejoint justement le sens commun).

Si ce processus de naturalisation (de l'essence) trouve incontestablement son origine dans la colonisation épistémologique du Sud par le Nord, il perpétue ses effets par le biais du vaste Texte colonial se reproduisant à l'identique après les indépendances. On l'a vu, Chrétien a démontré à quel point les définitions des ethnies dans le Rwanda colonial et post-colonial étaient artificielles. Par ailleurs, il a pratiqué l'analyse textuelle critique des mythes et des légendes des origines afin de montrer que ce qui caractérisait les sociétés en question étaient des notions telles que porosité des frontières sociales, hétérogénéités, failles, superpositions, etc. En somme, il a rétabli une vérité historique dans un contexte où « les passions de la mémoire » l'ont emporté sur les exigences scientifiques du travail de l'historien (Chrétien, 1999b : 315).

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

AMSELLE, Jean-Loup & Elikia M'BOKOLO ([1985]1999) : *Au cœur de l'ethnie : ethnologie, tribalisme et État en Afrique*. Paris, La Découverte.

---

intellectuelle et sur la propriété du bétail » (Franck, s.d. : 83). L'ouvrage est dédié au Roi Albert « en souvenir de Ses deux GRANDS VOYAGES au CONGO & de SON INLIASSABLE DÉVOUEMENT À L'ŒUVRE COLONIALE ». Il est dit que l'ouvrage est publié à l'occasion du centième anniversaire de l'indépendance nationale. On le datera donc de 1930.

- BALANDIER, Georges ([1951] 2001) : « La situation coloniale : approche théorique ». *Cahiers internationaux de Sociologie*, CX, 9-29.
- BEEMAN, William O. (2008) : « L'anthropologie, arme des militaires ». *Le Monde diplomatique*, mars, 4-5.
- BLANC, Guillaume (2022) : *Décolonisations. Histoires situées d'Afrique et d'Asie (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)*. Paris, Seuil (coll. Points).
- BRAECKMAN, Colette (2021) : « Des décennies de responsabilité belge ». *Le Monde diplomatique*, mai, 14-15.
- CHRÉTIEN, Jean-Pierre (1999a) : « Hutu et Tutsi au Rwanda et au Burundi », in Jean-Loup Amselle & Elikia M'Bokolo (dir.) : *Au cœur de l'ethnie : ethnologie, tribalisme et État en Afrique*. Paris, La Découverte, 129-165.
- CHRÉTIEN, Jean-Pierre (1999b) : « Mythes et stratégies autour des origines du Rwanda », in J.-P. Chrétien & J.-L. Triaud (dir.), *Histoire d'Afrique. Les enjeux de mémoire*. Paris, Karthala, 281-320.
- CHRÉTIEN, Jean-Pierre (2000) : *L'Afrique des Grands Lacs. Deux mille ans d'histoire*. Paris, Flammarion.
- CHRÉTIEN, Jean-Pierre (2010) : *L'invention de l'Afrique des Grands Lacs. Une histoire du XX<sup>e</sup> siècle*. Paris, Karthala.
- CHRÉTIEN, Jean-Pierre, Marcel KABANDA (2016) : *Rwanda, racisme et génocide. L'idéologie hamitique*. Paris : Belin.
- DAYE, Pierre ; Jacques CROKAERT *et al.* (1929) : *Le Miroir du Congo Belge*. Bruxelles – Paris, Éditions N.E.A. Tome 1.
- DE VILLIERS, Gérard (1967) : *SAS broie du noir*. Paris, Plon.
- DIOP, Boubacar Boris (2007a) : *L'Afrique au-delà du miroir*. Paris, Philippe Rey.
- DIOP, Boubacar Boris (2007b) : « Jean Hatzfeld, retour au Rwanda ». *Le Magazine littéraire*, septembre, 467, 64-65.
- FRANCK, Louis [dir.] (s.d.) : *Le Congo Belge*. Bruxelles, La Renaissance du Livre. Tome 1.
- HALEN, Pierre (1993) : *Le petit Belge avait vu grand. Une littérature coloniale*. Bruxelles, Labor (coll. Archives du Futur).
- HATZFELD, Jean (2007) : *La stratégie des antilopes*. Paris, Seuil.
- KLINKENBERG, Jean-Marie (2008) : « Figure », in P. Aron, D. Saint-Jacques & A. Viala, *Le Dictionnaire du Littéraire*. Paris, PUF, 235-236.
- LEMARCHAND, René (2002) : « Le génocide de 1972 au Burundi. Les silences de l'Histoire ». *Cahiers d'études africaines*, 167/XLII-3, 551-567. DOI: <https://doi.org/10.4000/etudesafriaines.156>
- MALDONADO-TORRES, Nelson (2004) : « The Topology of Being and the Geopolitics of Knowledge. Modernity, Empire, Coloniality ». *City*, 8 : 1, 29-56. DOI : <https://doi.org/10.1080/1360481042000199787>.
- MARCHAL, Omer (1983) : *Afrique, Afrique*. Paris, Fayard.

- MEMMI, Albert ([1957] 1985) : *Portrait du colonisé, portrait du colonisateur*. Paris, Gallimard (coll. Folio).
- MUDIMBE, Valentin-Yves (1988): *The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy and the Order of Knowledge*. Oxford, Bloomington, James Currey & Indiana University Press.
- NGORWANUBUSA, Juvénal (2007) : « Les descripteurs du mythe hamite dans *Les derniers Rois mages* de Paul del Perugia et *Afrique, Afrique* d’Omer Marchal », in P. Halen & J. Walter (dir.), *Les langages de la mémoire : littérature, médias et génocide au Rwanda*. Metz, Université Paul Verlaine, 37-59.
- OTAYEK, René (2008) : « En Afrique, la question ethnique a été manipulée ». *Le Monde*, 30 mars, 11.
- RAMONET, Ignacio (2004) : *Propagandes silencieuses. Masses, télévision, cinéma*. Paris, Gallimard (coll. Folio actuel).
- RUSCIO, Alain (2008) : « Au service du colonisateur ». *Le Monde diplomatique*, mars, 5.
- RYCKMANS, Pierre (1929) : « Le pays des Grands Lacs », in P. Daye & J. Crokaert (dir.), *Le Miroir du Congo Belge*. Bruxelles – Paris, Editions N.E.A, Tome 1, 213-280.
- SAÏD, Edward ([1978] 2005) : *L’Orientalisme. L’Orient créé par l’Occident*. Paris, Seuil (coll. La couleur des idées).
- VAUCHER, Pierre (2020) : « La littérature belge sur le Rwanda : récits et relations à l’Histoire ». *Études littéraires*, 49 : 2-3, 211-226. DOI : <https://doi.org/10.7202/1071493ar>



## L'influence de l'Italie dans la pensée critique de Paul Bourget : du dilettantisme à la psychologie systématique

**Adrián VALENZUELA CASTELLETTO**

*Sorbonne-Université*

acastelletto.v@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-2026-4252>

### Resumen

Los viajes de toda la vida de Paul Bourget a Italia parecen haber influido en su carrera literaria y en su evolución intelectual, de diletante a novelista de éxito y crítico psicológico. ¿Cómo condicionaron estas sensaciones artísticas italianas a Bourget para establecer una crítica psicológica cada vez más sistemática? ¿Cómo se refleja esta *italianización* en sus novelas y cuáles son las referencias artísticas que determinaron esta inclinación? Siguiendo el curso de esta peregrinación y el desarrollo de sus escritos, Italia parece un punto de inflexión en la evolución del pensamiento psicológico de Bourget. El objetivo de este artículo es precisamente arrojar luz sobre esta hipótesis y dar algunas claves de lectura para entender mejor la crítica del escritor.

**Palabras clave:** dilettantismo, Italia, psicología, crítica de arte, novela.

### Résumé

Les voyages en Italie de Paul Bourget tout au long de sa vie ont influencé sa carrière littéraire et son évolution intellectuelle, de dilettante à romancier à succès et critique psychologique. Comment ces sensations artistiques italiennes ont-elles incité Bourget à établir une critique psychologique de plus en plus systématique ? Comment cette *italianisation* se reflète-t-elle dans ses romans et quelles sont les références artistiques qui ont déterminé ce penchant ? En suivant le déroulement de ce pèlerinage spirituel et le développement de ses écrits, l'Italie semble être un point d'inflexion dans l'évolution de sa pensée psychologique. Le but de cet article est précisément d'éclairer cette hypothèse et de donner quelques clés de lectures afin de mieux comprendre la critique psychologique de l'écrivain.

**Mots clés :** dilettantisme, Italie, psychologie, critique d'art, roman.

### Abstract

The trips to Italy that Paul Bourget made throughout his life seem to have influenced his literary career and his intellectual, from the dilettante to the successful novelist and critic. How these Italian artistic sensations conditioned Bourget to establish psychological criticism that was increasingly systematic? How is this *italianisation* reflected in his novels and what are

---

\* Artículo recibido el 22/09/2022, aceptado el 9/03/2023.

the artistic references that determined this inclination? Following the course of this pilgrimage and the development of his writings, Italy seems a point of inflection in the evolution of Paul Bourget's psychological thought. The purpose of this article is precisely to shed light on this hypothesis and to contribute to a better understanding and reading of Bourget's psychological criticism.

**Keywords:** dilettantisme, Italy, psychology, art critic, novel.

## 1. Introduction

Ce que nous ajoutons à certaines œuvres par notre interprétation personnelle et suivant nos besoins d'esprit, ce sont elles qui nous le suggèrent. Tout cela y était au moins *en puissance*, comme on disait dans la langue de l'école. Et il est bien vrai que certains auteurs et certains artistes seuls se prêtent à ces variations et à ces adaptations (Bourget cité dans Fournel, 1891 : 1).

La pensée et la critique de Paul Bourget n'ont cessé d'interroger le problème de la représentation esthétique. Tourmenté par la recherche de sa voie littéraire, le jeune écrivain se nourrit de ses lectures et de ses voyages et saisit dans l'art italien la grâce pathétique et la candeur tendre d'un rêve de dilettante : l'analogue de son âme, où il retrouverait l'empreinte de ses souffrances. Fervent admirateur de la peinture religieuse, Bourget croit voir dans les tableaux des primitifs italiens, représentant des personnages énigmatiques et silencieux, la base d'un mystère psychologique, à savoir l'interrogation parfois tragique du sujet en extase capable de produire chez l'observateur un sentiment à la fois de commotion et de recueillement. Pour Paul Bourget, cette inspiration sécurisante de la foi serait une véritable chimère qui placerait l'homme moderne dans un « sentiment de la solitude du moi » (Zafiroopoulos, 2020 : 67).

De ses premières poésies à ses romans à idées, l'Italie paraît servir de grille d'analyse, les sensations des multiples voyages constituant un vocabulaire de la sensibilité à partir duquel Bourget bâtit le système de sa critique et de son roman psychologique. Tout en s'inspirant du *Voyage en Italie* d'Hippolyte Taine, ainsi que des témoignages de Stendhal<sup>1</sup>, il redécouvre les peintures de Luini, Pérugin ou Boltraffio, cette fois-ci dans un cadre purement naturel, ce qui constitue le début d'une inspiration poétique. Bourget s'inscrit, en effet, dans un cycle d'artistes, poètes, intellectuels et bourgeois aisés, assoiffés de culture, qui, depuis 1814, « déferlent sur les routes de la péninsule » (Brilli, 1989 : 72). À l'influence de Stendhal et de Taine, se rajoute celle de Sainte-

<sup>1</sup> Bourget connaît et lit les *Voyage en Italie* d'Hippolyte Taine, mais il admire surtout l'œuvre italienne de Stendhal, dont il possède plusieurs textes : *Histoire de la peinture italienne, Rome, Naples et Florence, Promenade dans Rome, Mémoire d'un touriste*. Ces documents, avec les notes des lectures, se trouvent aujourd'hui dans le fonds Paul Bourget (Institut Catholique de Paris, Bibliothèque de Fels).

Beuve, Théophile Gautier, et Goethe, dont Bourget a lu les mémoires de voyage<sup>2</sup>. Imprégné du modèle romantique et de la nouvelle méthodologie positiviste, le voyage en Italie est l'occasion d'une « formation pragmatique » (Brilli, 1989 : 75) et d'une connaissance multiple, poétique et scientifique à la fois.

Bourget, le critique et le moraliste, se dessinant à côté du psychologue, y puise ses premières intuitions : il devient ce « réaliste de la Renaissance » (Corpechot, 1936 : 733) qu'il retrouve chez Machiavel, cherchant dans son expérience italienne à établir dans le roman, *scientifiquement*, « un tableau de procédés que l'histoire lui démontre avoir été employés avec succès » (Corpechot, 1936 : 733).

Pour saisir le rapport entre la pensée de l'écrivain et l'influence italienne, nous examinerons trois points : la question du dilettantisme artistique, le passage du critique d'art au critique psychologue et, enfin, l'idée morale à la fois unifiante et universelle par laquelle Bourget prétend, sous l'influence de l'Italie, synthétiser sa recherche spirituelle.

## 2. Paul Bourget, artiste voyageur et dilettante appliqué

Les contacts de Paul Bourget avec l'Italie commencent en 1874 quand l'écrivain avait alors seulement vingt-deux ans. Ce grand périple transalpin se déroule en plusieurs étapes : il débute à Florence et se termine en Grèce, sous le soleil de Corfou, Zante et Athènes. Il fait aussi une suite d'arrêts intermédiaires à Rome, Venise, Ancona et Naples. Ce voyage, organisé par son ami Albert Cahen d'Anvers, constitue un premier survol sur les terres italiennes et marque un tournant dans la formation poétique du jeune écrivain. Par l'intermédiaire des Cahen, Bourget accède au monde de la grande bourgeoisie et fait une série de connaissances qui lui ouvriront les portes des salons. Dans ce milieu privilégié, il retrouve la femme de son ami Albert, Loulia Warschawska, sa sœur Marie Kann, et Louise Morpurgo di Trieste, la belle-sœur d'Albert Cahen. Avec cette dernière, Bourget tisse une amitié qui prendra la forme d'une copieuse correspondance où l'Italie vient occuper une place centrale : trois cahiers de notes ou *memoranda* italiens où le jeune écrivain enregistre ses pensées. Ces documents rendent compte d'une recherche personnelle, voire d'une manière de sentir et de décrire des impressions psychologiques. Ils sont en ce sens un véritable « un laboratoire de l'écriture » (Bourget, 2014 : 9). Ces relations transforment progressivement Bourget en une personnalité cosmopolite, voyageuse et analyste, avant qu'il ne devienne un véritable dilettante appliqué et un esthète psychologue.

Bourget découvre l'Italie influencé par ses lectures stendhaliennes : il observe délicatement les âmes dans leur particularité et admire les paysages transalpins à travers

---

<sup>2</sup> Bourget possède le *Voyage en Italie* (édition Charpentier, 1896, cote PB 888) de Théophile Gautier, celui de Charles-Augustin Sainte-Beuve (éd. Gabriel Fauré, 1922, cote PB 3387), ainsi que le *Voyage d'Italie* de Goethe (éd. Hetzel, 1863, cote PB 93). Ces documents se trouvent dans le fonds Paul Bourget (Institut Catholique de Paris, Bibliothèque de Fels).

le filtre de l'amateur d'art. Les traces de ces impressions se trouvent dans la dernière section de *La Vie inquiète*, « Souvenirs du Levant » (Bourget, s.d. : 122-238) : les femmes des îles italiennes sont des déesses que Bourget semble revoir dans son sommeil et dont les traits du visage – le front, les yeux, le sourire – l'obsèdent. Il s'adresse à son « cher Albert » (Bourget, s.d. : 123), tant il est extasié par les femmes de Naples et de Rome, tentant son désir. Ces douceurs, précise le poète, sont pourtant mensongères, « de beaux songes d'amour sitôt morts que formés » (Bourget, s.d. : 124). Le sourire énigmatique d'une femme, dans le poème *Lettre*, que l'on retrouve aussi dans le « rire italien » de la « petite Rosa » (Bourget, s.d. : 125) ou dans le long regard aux yeux bleus du poème *Rencontre*, « au gré du vent méridional » (Bourget, s.d. : 127), laisse une impression profonde et contradictoire chez le poète amoureux.

Les femmes aux caractères oscillants imprègnent les paysages de ces poèmes : elles apparaissent « à l'heure calme où le ciel est changeant » (Bourget, s.d. : 128). Leurs regards sont représentés métaphoriquement par la présence de la lune et de son brouillard d'argent qui font ressembler « les premières étoiles » (Bourget, s.d. : 129) à des yeux féeriques et voilés. Le visage de la femme étant ainsi couvert, son regard est toujours mystérieux et incompréhensible. Les mots qui sortent de sa bouche envoûtent le cœur du poète jusqu'à la souffrance. Dans le poème *Esmeralda*, la petite fille qui sourit « à belles dents » (Bourget, s.d. : 131) danse pourtant « comme un monstre ensorcelé » (Bourget, s.d. : 130). Sa beauté étrange et son nom fantastique, dont la référence à la jeune gitane de *Notre-Dame de Paris* n'est pas négligeable, rendent son souvenir mordant et laissent au poète un arrière-goût insaisissable sur ce bord de l'Adriatique. De même dans *Une d'elles*, où le contraste entre les « grands yeux bleus tendres et tristes » (Bourget, s.d. : 132) de la femme et ses « méchants rires moqueurs » (Bourget, s.d. : 132) sont assimilés au soleil souriant à l'orage, « glacé et douce en même temps » (Bourget, s.d. : 132). La beauté paradoxale de ces visages est d'une étrangeté éblouissante et devient un *topos* dans toute la production littéraire de Bourget : la femme moderne du roman psychologique, représentée à plusieurs reprises comme une *madone* à la fois impitoyable et douce, est aussi un être énigmatique.

Si la France est le pays où la raison a supprimé le génie amoureux, l'Italie est l'endroit où « les grands amants ont aimé leurs maîtresses de l'amour vrai » (Bourget, s.d. : 127). En effet, ce pays met Bourget dans des dispositions poétiques particulières : il écrit des sonnets sur la *Psyché pardonnée* à San Remo, il dédicace des vers pour Adrien de Juvigny à Florence et il y écrit le poème *Michel-Ange*, sur ce peintre qu'il a tant admiré dans la chapelle des Médicis, à San Lorenzo<sup>3</sup>. Bourget part seul à Gênes pour se nourrir des impressions d'art et pour admirer les tableaux de Van Dyck. Il est également impressionné par la mélancolie de Pise, « cette ville morte » (Mansuy, 1985 : 63),

<sup>3</sup> Ce poème intègre *La Vie Inquiète*, recueil publié en 1875.

et par les fresques de Benozzo Gozzoli qui inspireront l'écriture de sa nouvelle *Un Saint* (1893). À Sienne, il est ému devant les représentations du Pinturicchio, dont la composition déborde de vie et le fait penser aux drames de Shakespeare<sup>4</sup> :

Nulle part comme dans ces fresques je ne trouve ce charme qui fait pour moi l'attrait de certaines comédies de Shakespeare et qui est la grande poésie de la Renaissance : la richesse fine, l'élégance unie au naturel, quelque chose d'à la fois très aiguë, très raffiné et cependant très sain. La fantaisie s'y joint à la force, et c'est une minute de floraison unique où l'on a conçu la créature humaine comme complète, entre le moyen-âge qui fut l'époque de la force trop forte et nôtre âge où tout raffinement aboutit à la maladie (Bourget, 1890a).

C'est avec la sensation d'une jeunesse renouvelée que Bourget parcourt une première fois l'Italie. Il y reviendra à plusieurs reprises. En 1884, il s'installe en Toscane pour un mois entier afin de s'imprégner de la vie italienne et de ses musées. En 1885, il y retourne dans un voyage qui, bien qu'il n'ait pas le charme du précédent, le consacre en tant que romancier : en Italie, il est déjà reconnu comme l'auteur de *Cruelle énigme*. Il revient à Milan pour retrouver son ami Luigi Gualdo – le modèle de son héros Michel Steno – et visiter le musée de la Brera<sup>5</sup>, attiré par l'art lombard. Il est pourtant déçu du petit nombre de tableaux et indifférent à *La Cène* de Da Vinci. Il trouve ce dernier tableau trop impersonnel : « Vinci s'est trop effacé devant l'objet » (Mansuy, 1985 : 71), précise-t-il.

Il revient ensuite à Pise, en mars 1885, pour mettre à point quelques articles, accablé par des souffrances sentimentales et arrive enfin à Florence pour se livrer à une vie cosmopolite chez Madame de Talleyrand et chez Miss Violet Paget. Il retourne sur les traces de Michel-Ange et dédicace le poème *Vers écrits à Florence* à son ami Albert Cahen : s'il est question dans ces vers de Michel-Ange, dont Bourget admire le génie créatif, ce poème est surtout l'analyse psychologique de l'une de ses sculptures : le *Moïse*. Dans cette sculpture, Bourget croit reconnaître la technique d'un maître capable de faire vivre ses œuvres. Il développe dans cette critique artistique les fondements de sa critique littéraire : en saisissant l'œuvre par ses nuances, il est capable de saisir toute la sensibilité de l'artiste. Le voyageur dilettante laisse alors entrevoir la force de son analyse psychologique. Il est en même temps impressionné et hanté par le sublime de

<sup>4</sup> Bourget revient à plusieurs reprises sur cette relation entre Shakespeare et le Pinturicchio. En visitant la cathédrale de Florence, le 22 février 1874, il admire la vie d'Aeneas Silvius Piccolomini (le Pape Pie II) racontée en dix fresques par ce peintre.

<sup>5</sup> En ce qui concerne les relations entre Paul Bourget et Luigi Gualdo, consulter leur correspondance dans Pierre de Montera, *Luigi Gualdo (1844-1898) son milieu et ses amitiés milanaïses et parisiennes, Lettres inédites à François Coppée*, Roma, Quaderni di cultura francese (Fondazione Primoli), 1983.

cet art, car on ne voit pas seulement Moïse, écrit Bourget, mais le marbre confident de l'artiste :

Ce marbre, confident de ta forte pensée  
 En est resté sublime, et ne peut pas mourir.  
 C'est ta fureur qu'on voit dans ses muscles courir  
 C'est ton orgueil qui gonfle et plisse ses paupières (Bourget, s.d. : 159).

Enfin, en 1887, il loue le palais Dario à Venise, où il séjourne pendant deux mois. Cette ville est une véritable résidence littéraire et un laboratoire de création romanesque. Elle apparaît dans la correspondance entre Claude Larcher et René Vincy, dans *Mensonges*, d'où Larcher, double littéraire de Bourget et poète décadent envoie une lettre de désespoir : il a fui Paris pour s'éloigner de Colette, une femme fatale qui le tourmente, cherchant la paix de son âme à Venise ; c'est du palais Dario qu'il écrit cette lettre où il assume ouvertement sa condition d'homme sensible. Venise est aussi la ville de la comtesse Steno, la protagoniste de *Cosmopolis* (1892) : elle reçoit toute la société cosmopolite européenne dans sa villa, dans un immeuble moderne meublé à l'imitation de Paris. Cette femme, avec « sa taille si ronde, avec ses gestes si souples, ses mains si fines, ses pieds si minces » (Bourget, 1892 : 315) est une véritable « créature de désir » (Bourget, 1892 : 315) à l'italienne, dont chaque mouvement projette « un secret effluve de volupté » (Bourget, 1892 : 315). Les émanations de son caractère s'assimilent à celles d'une Venise féérique qui est toujours « la patrie de l'in vraisemblable, la cité des ondines [...] sur le bord d'Orient » (Bourget, 1890b : 340).

Venise est une étape fondamentale dans l'évolution littéraire de Paul Bourget. Dans cette ville, le dilettante appliqué, studieux et consciencieux jette les bases du critique et romancier psychologue. Ses sensations ne sont plus une simple énumération *ad infinitum* d'un poète souffrant les irrégularités de son talent, comme on le constate dans ses journaux intimes précédant les années 1890<sup>6</sup>. Bourget amasse ces impressions dans ses notes de voyage, à la manière d'un catalogue de citations, comme il s'imprègne des lectures, dont il laisse également témoignage dans ses journaux.

Or ces impressions déterminent sa pensée et guident une recherche personnelle, à partir de laquelle Bourget dégagera une technique d'appréciation, saisissant la nuance dissimulée d'un geste, d'un regard, d'un mouvement, afin de postuler une idée plus générale pouvant expliquer la sensibilité psychologique d'un sujet ou d'un endroit. Ce système d'analyse dérivera dans la formation du romancier consacré. Il contribue également à éloigner Bourget de l'esthétique dilettante, comme l'indique Dominique Ancelet-Netter (2022) : « le poète s'efface devant l'écrivain moraliste », car Venise est aussi

<sup>6</sup> Les journaux intimes de Paul Bourget, comprenant une partie très importante de sa vie littéraire, et personnelle, se trouvent aujourd'hui dans le Fonds Bourget, à l'Institut Catholique de Paris (Bibliothèque de Fels). Ils ont été partiellement mis en ligne dans le site Nakala dédié : <https://fondsbourget-icp.nakala.fr>



l'endroit où Bourget renonce à « l'appel des sirènes baudelairiennes » (Basch, 2000 : 45), marquant la rupture avec une certaine idée de décadence qui pousse l'écrivain vers une éthique de la responsabilité. L'Italie devient en ce sens une expérience de redressement personnel et une « longue cure morale » (Mansuy, 1985 : 442).

À la suite de son mariage avec Minnie David, le couple se rend en Sicile et séjourne à Palerme du mois d'août 1890 au printemps de 1891. De Rapallo, où il achevât sa *Physiologie de l'amour moderne*, ils partent en Toscane pour ensuite descendre jusqu'à Reggio et se rendre en Sicile<sup>7</sup>. À Palerme, Bourget fait la connaissance de Federico de Roberto et de Ferdinando di Giorgi, avec lesquels il tisse une relation très confidentielle<sup>8</sup>. La Sicile est un lieu de recueillement où Bourget s'isole pour écrire *La Terre promise*, un roman certes psychologique mais qui progresse vers une littérature de plus en plus spirituelle et moraliste. Les souvenirs de ce voyage sont conservés dans le volume écrit en cours de route : *Sensations d'Italie*. Comme dans tous ses récits de voyage, Bourget essaye de se figurer les âmes et d'acquérir la certitude selon laquelle dans chaque communauté d'hommes il existerait « un principe d'intelligibilité réciproque, une diversité de structure mentale et sentimentale invincible » (Feuillerat, 1937 : 161).

À ce parcours plein d'impressions s'ensuit un séjour romain, de 1891 à 1892, chez son ami Giuseppe Primoli, avec lequel il entretient une correspondance littéraire qui inspire la création de *Cosmopolis*. Par la suite, les relations avec l'Italie se multiplient : la réaction psychologique des romanciers italiens, vers 1895, s'explique, dans une certaine mesure, par l'influence de Bourget, notamment par le retentissement de son chef-d'œuvre, *Le Disciple*. À la suite de cette publication, une série de romanciers ont pris parti pour un art plus spirituel et moral<sup>9</sup>.

Si l'Italie devient alors une terre de pèlerinage spirituel dont les impressions artistiques ou les descriptions du paysage seraient la manifestation esthétique, c'est qu'elle exerce une influence fondamentale dans la pensée psychologique de l'auteur, dans sa manière de plus en plus systématique d'appréhender les sensations et les formes. Il se produit ici une inflexion par rapport à ce que l'on pourrait considérer comme

<sup>7</sup> Les *Sensations d'Italie* s'achèvent à Reggio de Calabre, à la veille du départ pour Sicile.

<sup>8</sup> Di Giorgi et Federico de Roberto rencontrent l'écrivain français à l'Hôtel de France (Palerme) le 28 décembre 1890. Bourget s'intéressera beaucoup à l'avis littéraire de ces amis et aux corrections qu'ils lui proposeront pour ses romans. Il sera également l'objet d'un numéro spécial à la *Gazette d'Arte*, le 15-30 décembre 1890.

<sup>9</sup> Il s'agit des « chevaliers de l'esprit », tels que Panzacchi, Salvadori et Fogazzaro. On connaît aussi les relations entre Bourget et Giovanni Verga, Federico di Roberto et Mathilde Serao. De Serao, nous avons encore à disposition la correspondance avec le comte italien Giuseppe Primoli, où elle confesse son admiration au sujet de Bourget. Tout ce matériel est disponible à la Fondation Primoli. Voir : Marcello Spaziani, « Con Gégé Primoli nella Roma bizantina », *Quaderni di cultura francese*, n°6, Roma, edizioni di storia e letteratura, 1962 ; Joseph-Napoléon Primoli, « Pages inédites », recueillies, présentées et annotées par Marcello Spaziani, *Quaderni di cultura francese*, Roma, edizioni di storia e letteratura, 1959.



l'engouement classique des artistes fin-de-siècle pour l'Italie : le jeune poète du premier voyage n'est pas le même que celui de 1887 ou de 1890. Son rapport avec l'Italie devient vite un rapport spirituel d'où il prétend dégager une méthode de plus en plus scientifique qu'il puise dans son contact avec les peintres italiens et dans ses connaissances de critique d'art.

### 3. La critique d'art de l'intellectuel psychologue

C'est d'une manière très intime que Bourget introduit son « petit pèlerinage à la patrie de notre cher Pérugin » (Bourget, 2014 : 62) dans sa correspondance adressée à son amie Louise Cahen d'Anvers : « J'aime tant à *revoir* ce que j'ai vu par vos yeux, à *ressentir* ce que j'ai senti par votre beau et cher cœur » (Bourget, 2014 : 62). L'Italie devient l'expérience miroitante d'une quête de sensations qui se répètent à chaque voyage. À l'intérieur du dôme d'Orvieto, il frémit devant les tableaux de Luca Signorelli représentant le *Jugement dernier*. Les morts sortent directement de la terre, mêlés au sol nourricier, et il y en a, parmi ces morts, certains qui se reconnaissent, sous une voûte d'étoiles noires. Cette scène répond à une idée maîtresse qui envahit l'esprit du spectateur : « Je suis parti de là épuisé – confesse-t-il, Bourget – et en venant de vous noter ce qui me reste de ce cauchemar peint dans les yeux, je me sens de nouveau comme vidé, et je sens cependant que c'est encore dans la beauté » (Bourget, 2014 : 62). Ces impressions de dilettante deviennent rapidement une enquête systématique qu'il essaye de justifier :

Cela est terrible, mais d'une sévérité de dessin, d'une splendeur d'inspiration qui rattachent cette fresque à Eschyle, à la Bible, au Shakespeare du roi Lear, et il y a des touches de pathétique dans ce mouvement furieux qui rappelle que Signorelli, né à Cortona, fut le voisin du doux lac de Trasimène et des chers Ombriens (Bourget, 2014 : 64).

Bourget est dans la quête d'une réconciliation personnelle et artistique avec la compréhension de l'univers qui se fonderait sur l'idée d'une harmonie originale de l'homme avec le monde. Dans ce même sens, lors de la visite d'un musée ombrien à Pérouse, il est frappé par la synthèse idéale des peintures italiennes qui, sans se contrarier, font *un*. Si chaque tableau par lui-même est un fragment isolé et incompréhensible, la somme de tous ceux-ci rend compte d'un récit général et logique, comme s'il s'agissait d'une seule œuvre picturale. Ces peintures n'infligent pas des « sensations diverses et inconciliables » (Bourget, 2014 : 66). Il précise : « La vérité est que chaque idéal d'artiste est légitime, comme toutes les façons de sentir » (Bourget, 2014 : 66). La différence marquée entre cette harmonie et l'art des modernes est que l'art ombrien jouit de cette complémentarité que Bourget juge fondamentale dans sa dimension culturelle et sociale. Si la décadence artistique de la fin-de-siècle se caractérise par cette dissolution du tissu sociale qui se manifeste également par la disgrégation esthétique

de la parole littéraire, comme il le précise dans sa théorie de la décadence, l'art ombrien crée une unité. Cette sensation d'unité est redoublée grâce à la peinture. Ces peintres « n'ont pas été atteints du grand mal qui ruine les modernes, le besoin d'être original. Ils ont accepté de se continuer les uns les autres » (Bourget, 2014 : 64).

De plus, cette harmonie semble être aussi composée d'un doux mysticisme que l'écrivain assimile à la beauté de certaines pages de *l'Imitation* de Jésus-Christ dans l'un de ses cahiers de voyage. Bourget est frappé par la tendresse physique de l'art des primitifs qui n'aboutit pas à « ce paganisme de la chair trop belle qui est le défaut de Raphaël » (2014 : 66). Une partie importante de sa pensée psychologique se dégage de ces notes artistiques : l'art des primitifs est un art qui raconte le cœur dans des minutes de « mélancolie blessable » mais avec « des paroles qui caressent » ; « tout dans leur art représente la contemplation et rien l'action » (Bourget, 2014 : 67), à savoir ce « repos dans l'amour » (Bourget, 2014 : 67) qui est le rêve sublime des maîtres ombriens et qui est éparé non seulement dans le visage hiératique des vierges et des saints, mais aussi dans le paysage italien sur lequel plane toute une « poésie d'idylle heureuse » qui est aussi « une poésie de souffrance » (Bourget, 2014 : 67). En effet, tout le dogme chrétien, la douleur qui est pour Bourget l'essence même de la vie, pèse sur cet art et touche le spectateur comme une « confidence attendrie » (Bourget, 2014 : 68). L'Italie est en ce sens, l'occasion d'un recueillement psychologique qui fait répéter à Bourget cette phrase des artistes ombriens : « Aime à aimer en souffrant. Assieds-toi avec ta peine dans ton cloître intime, et trouve un délice à la sentir. [...] Viens, fais comme nous, enivre-toi de la douceur silencieuse de pleurer, de pleurer toujours » (2014 : 68).

Cette archéologie psychologique précède et prépare l'écrivain analyste. Elle est également présente dans les *Sensations d'Italie* (1891) par l'évocation d'un paysage, d'un élément d'art ou d'une trace d'histoire. C'est ainsi, par exemple, que Bourget dégage toute une vision du Moyen Âge en observant les anciens murs de Volterra, cette « ceinture intacte de remparts où les murailles florentines se relient aux murailles étrusques » (Bourget, 1992 : 15). Cette ville paraît comme suspendue dans le temps, rappelant l'époque de grands massacres quotidiens : « Il semble que malgré le clair azur il reste ici comme du tragique empreint partout » (Bourget, 1992 : 16). Cette empreinte est aussi palpable dans la physionomie bourgeoise de l'homme de Pérouse (Bourget, 1992 : 112). De même, les trois quart d'heure de montée pour arriver sur les collines de cette ville justifie « la parole irritée » de Paul III : « *l'Audacia dei Perugini* » (Bourget, 1992 : 111). C'est une ville « farouche » (Bourget, 1992 : 111) où, contrairement à d'autres endroits, toute la vie moderne ondoie. On y retrouve l'empreinte de ce caractère dans les harnachements de cheval, dans les lainages bariolés, dans les poteries jaunes, mais surtout dans ses églises et, notamment, dans ses peintures (Bourget, 1992 : 112).

D'un côté, Bourget élabore une psychologie adaptée aux habitants de chaque contrée italienne ; de l'autre, il applique cette psychologie en fonction de l'endroit où chaque sujet habite mais aussi à partir de la perception qu'il se fait lui-même, en tant

qu'observateur, de différentes influences que chaque sujet serait censé de recevoir. Cette perception est également parasitée par l'atmosphère artistique de chaque ville ou de chaque région. Le passage des maîtres de la peinture tels que le Pérugin ou Vanucci à Pérouse, ou le Pinturicchio à Sienne, constituent en ce sens un échelon fondamental de la psychologie de Bourget. L'observateur est comme enveloppé par un « esprit de solitude » (Bourget, 1992 : 114) au moment de fixer son regard sur un tableau de Matteo di Ser Cambio : cette solitude définit pour Bourget la genèse même de l'art ombrien qui est cette impossibilité de pénétrer le regard des figures représentées. La cruelle énigme des femmes fatales de ses romans se trouve ici toute synthétisée : elles sont immobiles et dominées par « une pensée tout intérieure [qui] les absorbe » (Bourget, 1992 : 114). De plus, les peintres italiens sont l'objet d'un émerveillement très personnel dans les écrits de voyage de Bourget : lors du voyage entre Volterra et la Calabre, dans les *Sensations d'Italie*, l'écrivain relate sa découverte d'une *Annonciation* de Benvenuto di Giovanni qui n'était pas mentionnée dans les guides de voyage de l'époque. Il est impressionné par la beauté isolée de ce tableau dans son contexte naturel.

Cette pensée aiguisée par l'empreinte des impressions italiennes a probablement une incidence sur l'écriture de Bourget, en ce qui concerne notamment son passage d'une carrière de poète, plus ou moins insatisfaisante, à celle de romancier et critique. En 1889, Bourget publie ses premiers *Pastels*, où il reprend, d'une manière plus libre la recherche d'impressions idéales. Dans la deuxième nouvelle de ce recueil, *Madame Bressuire*, Bourget présente le récit d'une déception en deux parties, la première à Florence et la deuxième à Paris. Il y propose également une technique qu'il utilisait déjà dans ses *Sensations*. Celle-ci consiste à subordonner, soit le décor au personnage, soit le personnage au décor, afin que l'on puisse en dégager « le dessin complet d'une évolution du cœur » (Bourget, 1889 : 66).

Bourget va jusqu'à se révolter contre son propre système : dans *Inconnue*, la dernière nouvelle de ce recueil, écrite à Venise en même temps que *Mensonges*, en 1887, le narrateur essaye de s'arracher au démon de l'analyse. Dans le cadre surnaturel de cette cité lacustre, le personnage raconte son retour à Venise, où jadis il avait refusé de se rendre, pour rejoindre une ancienne maîtresse mourante. Cette ville au « silence infini » (Bourget, 1889 : 305) est propice au souvenir, car elle est elle-même un souvenir ; elle réveille un « enchantement rétrospectif » (Bourget, 1889 : 310) chez l'homme double qui vit d'un côté et pense de l'autre.

Cette idée de l'irruption du souvenir dans le présent pourrait être considérée un *topos* littéraire dans l'œuvre de Bourget<sup>10</sup> : le personnage retrouve à Venise la voix de sa compagne morte, son « adoré fantôme » (Bourget, 1889 : 313), mais cette voix est soudain usurpée par le narrateur pour signaler les limites de sa quête psychologique :

---

<sup>10</sup> Le roman *Le Fantôme* est peut-être le cas le plus significatif de ce *topos*.

Ah ! Romancier d'analyse que vous êtes, je vous répondrai comme votre cher Hamlet, demandez pourquoi cette lune brille, pourquoi il y a des astres là-haut, une pensée dans votre cerveau, une vie de l'homme et une vie de choses ; mais ne demandez pas pourquoi l'on aime (Bourget, 1889 : 300).

Il y a quelque chose provoquée par cette atmosphère italienne qui dépasse la capacité explicative de l'analyse psychologique. L'inconnue qui ressemble à l'ancienne maîtresse, poursuivie par le protagoniste de cette nouvelle, s'efface sous la « douceur morte » de la ville et la « profondeur mystérieuse du ciel » (Bourget, 1889 : 312). En effet, à Venise « tout conspire à vous envelopper d'une rêverie que l'air, à la fois tiède et frais, rend presque physique » (Bourget, 1889 : 313). D'ailleurs, Bernard Berenson (s. d. : 31), le critique d'art américain et ami de Bourget, reconnaît dans Venise et ses artistes un « pouvoir émotif » qui pousse le spectateur à un sentiment de piété et de componction. Influencé par ces références, l'Italie apparaît comme un endroit de réflexion poétique qui pousse Bourget, non seulement à se remettre de ses crises intérieures, mais aussi à donner une suite cohérente à son dilettantisme appliqué. Cette évolution prendra notamment la direction de la voie mystique déjà présente dans son *Mémoire*.

Beaucoup plus tardivement, dans *Le Fantôme* (1901), l'apparition d'une femme – événement déclencheur de la péripétie principale – est présentée sous le charme de la « poésie spéciale » (Bourget, 1901 : 13) du lac de Côme et de tout son *aura artistique*. L'entourage joue un rôle d'autant plus important que le narrateur décrit métaphoriquement la situation psychologique et sentimentale qui se joue à ce moment dans la vie de Philippe d'Andiguiers. Les toiles et les fresques des artistes ayant vécu sur les bords de ce lac, Bernardino Luini, Gaudenzio Ferdans et Giovanni Boltraffio, constituent le vocabulaire psychologique de ce passage, un mélange d'opulence et de grâce, de noblesse et de volupté. De même, le paysage lombard est dépeint comme l'on décrirait un visage féminin :

Les larges barques plates, à tendelets roulés sur leur armature, qui passaient de la partie assombrie à la partie claire semblaient entrer tout d'un coup dans une gloire et glisser sur une nappe miraculeuse vers quelque côte enchantée où les façades peintes des villas rayonnaient parmi les feuillages à peine dorés par l'automne, tandis que là-haut la ligne du sommet des montagnes se détachait sur l'azur profond du ciel, avec le je ne sais quoi de grandiose dans le dessin qui est la marque propre des paysages d'Italie (Bourget, 1901 : 13).

La description de la vallée de Côme ne sert qu'à renforcer dans ce roman la présence de l'Italie en tant qu'élément embrayeur du sentiment. Il ne s'agit pas simplement d'un scénario exceptionnel : *Le Fantôme* est un roman traversé par une sorte

d'*italianité* psychologique et par une série de *retours* en Italie. L'obsession malade de Philippe pour les objets d'arts italiens montre à quel point l'équilibre vital qu'il s'est bâti comme mode de vie, allant de la résignation à l'amour silencieux, est une condamnation à mort : s'il ne peut pas fuir la névrose, cette prison de son propre *moi* qui l'empêche d'agir et d'aimer, il peut la contempler. De plus, la présence de l'Italie revient désarçonner Malclerc et Eveline, au cours de leur voyage de jeunes mariés : ils entrent en Italie par Chiavenna, la pointe nord du lac de Côme, pour le longer jusqu'à Lugano, dans les basses vallées des Alpes. L'horizon moulé par les bords des lacs, les violentes rivières et la verdure intense de cette première impression italienne, ravissent Éveline. La femme est dans une prédisposition vibrante et spontanée. À Lugano, l'enthousiasme s'élève à son comble. Ils visitent l'église de Sainte-Marie-des-Anges où se trouve le célèbre *Crucifiement* peint par Bernardino Luini. C'est un moment d'extase mystique qui dévoile la dégradation morale du couple : « Devant la magnificence de cet art si noble et si délicat, d'une robustesse si fine dans sa large manière, Éveline eut le saisissement qu'elle aurait eu devant une apparition » (Bourget, 1901 : 198). Instinctivement, la femme prend la main de son mari comme pour l'associer à cette révélation : « dans un mouvement adorable de ferveur, faisant comme une gerbe, pour l'offrir là-haut, de toutes les fleurs d'âme qui s'ouvraient en elle, instinctivement encore, elle se mit à genoux. Elle pria [...] » (Bourget, 1901 : 198).

Bernardino Luini jouit d'une grande renommée tout au long du XIXe siècle. S'il impressionne notamment Stendhal, Ruskin et Balzac, c'est parce qu'il est le peintre des Madones au semblant doux et affecté. En effet, il reprend les couleurs vives et la technique du *sfumato* de Leonardo da Vinci, mettant ainsi en valeur la chair et accentuant surtout le caractère sentimental des scènes pieuses. Il réapparaît dans *Mensonges* (1887), parmi les peintres préférés que René de Vincy fait découvrir à sa maîtresse. Bourget revient aussi sur ce peintre lombard dans ses *Pages de critique et de doctrine*, où il mentionne, cette fois-ci, le tableau d'Hérodiade se trouvant au Louvre. En somme, Luini a une présence majeure dans la vie personnelle de l'écrivain psychologue : Henry Bordeaux (1937 : 580) témoigne avoir vu entre le buste de Balzac et le portrait de Taine, dans le cabinet de Bourget rue Barbet-de-Jouy, une copie d'une fresque de Luini représentant l'adoration des Rois Mages. Cette association entre peinture et psychologie est d'autant plus évidente que Bourget revient sur ce sujet dans *L'Adoration des Mages*, l'une des nouvelles du recueil *Recommencements* (1897), où il fait référence au peintre florentin Francesco Pesellino. La présence d'un panneau suspendu au cœur de l'atelier de Maxime Fauriel, portraitiste médiocre, ébranle le protagoniste : « A peine entré dans l'atelier, mon œil fut pris par un panneau qui ne me permit plus d'aller plus loin » (Bourget, 1907 : 185). Le développement rythmique de la peinture de Pesellino, disciple de Fra Filippo Lippi, et l'admirable pureté qu'il confère à ses tableaux font de cette Vierge avec son bambino dans les bras « une gentille dame de Florence » (Bourget, 1907 : 185). Ce tableau, que Bourget (1907 : 136) caractérise

comme un travail d'« une étonnante saveur de contraste », a précisément une fonction à la fois psychologique et morale. Il dépeint la décadence artistique et personnelle de Maxime en tant que portraitiste moderne des femmes parisiennes.

Ces références croisées de personnages italiens dans des décors italiens divers se retrouvent aussi dans la nouvelle *Le Coup de soleil*, dont l'*incipit* présente, dans un décor purement vénitien, une femme vêtue d'« un costume gracieux des femmes de Milan » (Bourget, 1943 : 340). La mantille noire qu'elle porte sur la tête donne lieu à une réflexion très impressionniste du caractère lombard : « L'encadrement de ce voile sombre rendait plus vive encore l'éclatante fraîcheur de la figure et les traits délicats voluptueux, reproduisaient toute la pureté du type lombard, si cher aux pinceaux de Léonard de Vinci » (Bourget, 1943 : 340). Rodolphe, le personnage de la nouvelle qui poursuit cette femme en cachette à travers les canaux, éblouit par sa beauté, est aux prises avec une véritable « *furia francese* » (Bourget, 1943 : 343). Il discute avec le protagoniste sur l'origine de cette femme et décrit sa belle tête comme celle d'une *Hérodiade* de Luini : est-elle milanaise ou vénitienne ? Qu'importe au final la coiffure, si elle est de style lombard ou vénitien, se dit le Parisien dilettante qui découvre, renseigné par un ami peintre grand connaisseur du monde vénitien, que cette Giovanna Mancini – c'est le nom de la fille – n'est qu'une petite chanteuse de café. Tous ces détails – la coiffure, le regard, les yeux et la pose – sont les éléments de cette psychologie qui, mélangés aux impressions d'art, ramènent à la mémoire de l'un des personnages ce mot d'Henri Heine<sup>11</sup> : « ses yeux sont deux tasses de café noir, sans sucre et brûlant... » (Bourget, 1943 : 341). Cette nouvelle, écrite probablement juste après le voyage de Bourget en Italie et en Grèce, correspond à ses premiers écrits. La nouvelle est pleine d'éléments italiens qui participent de l'intrigue : la présence de Pietro, peintre amateur vénitien, la visite des musées et la contemplation attentive des personnages d'un tableau du Veronèse, un autre portrait du Titien et une fresque tourmentée de Tintoret<sup>12</sup>. Ces hommes du nord sont, en effet, éblouis par cette grâce italienne que l'on retrouve même sous les haillons d'un petit mendiant déguenillé. Rodolphe a conscience de cette influence. Il précise : « Venise est la fleur de l'Italie et la *piazza* la fleur de Venise » (Bourget, 1943 : 345).

De même dans le cas de *La Pia* – la jeune fille qui donne le titre à la dernière nouvelle de *Voyageuses* – où l'intrigue est façonnée par la découverte d'un petit panneau de dévotion. Il s'agit d'un petit chef-d'œuvre de Neroccio di Bartolomeo de Landi représentant Tobie et les trois Anges dans la petite basilique de *San Spirito in Val d'Elsa*, en Toscane. Bourget relate ici sa propre découverte d'une *tavoletta di Biccherna* sans

<sup>11</sup> Heine est l'une des lectures de voyage préférées de Bourget lors de ses séjours en Italie. L'autre est Tourguéniev.

<sup>12</sup> Tintoret est décrit comme un « psychologue » du sentiment religieux dans la critique de Bernard Berenson : *The Venetian painters of the Renaissance*, New York, 1894. Bourget fit plusieurs voyages en Italie accompagné de Berenson.



paternité, datant de 1471 : il s'agit d'un registre administratif de la magistrature siennoise comportant des illustrations peintes en miniature. Il propose de noms d'artistes afin de lui attribuer une paternité. Les explications que le personnage donne sur la fonction de la *biccherna* ne sont pas celles d'un amateur mais celles d'un spécialiste. Nous savons que Bourget fréquentait les archives d'État de Sienne, où sont conservées les couvertures de *biccherna* les plus importantes (Camporeale, 2012 : 46). C'est finalement un détail de décoration habituelle à Neroccio qui lui permet de dévoiler le peintre qui se cache derrière la création de cette plaquette : il s'agit de l'ornementation des genouillères et des brassards où l'on peut voir des minuscules têtes de chérubins en or sur de l'acier. La recherche de la paternité artistique de cette plaquette semble influencer la représentation du personnage de la Pia à la manière de Neroccio di Bartolomeo de Landi. L'art raffiné et cultivé de ce peintre du *Quattrocento* se caractérise par une délicatesse dans le choix des couleurs et par un soin porté notamment aux détails dans la représentation des visages. Il est surtout un peintre de *madones* travaillant l'art de la pose. En guise d'exemple, pensons à l'air mélancolique de la *Madona con Gesù Bambino* que l'on retrouve à l'Académie Carrara de Bergame ou à celui de la *Madona col Bambino e i Santi Giovanni Battista e Antonio da Padova* qui appartient aujourd'hui à la collection « Paul Bourget » du musée de Beaux-arts de Chambéry<sup>13</sup>. Toute cette fragilité pâle des vierges pieuses semble être reprise par le romancier psychologue dans la représentation de cette fille de dévotion et de sacrifice qu'est la Pia, « frêle et jolie, avec un teint d'une pâleur fiévreuse et une envolée de fins cheveux, couleur de cendre » (Bourget, 1897 : 268).

La psychologie du détail que Bourget emploie dans ses romans est le résultat d'un exercice intellectuel emprunté de l'histoire de l'art, notamment de la critique d'art positiviste inaugurée par Giovanni Morelli<sup>14</sup> dans son traité intitulé *Della pittura italiana*. Dans cette étude de critique d'art, il introduit le concept de « *scienza dell'arte* » (Morelli, 1897 : 4) et développe une méthode d'attribution artistique fondée sur l'identification des détails qui constitueraient la manière artistique d'un peintre. Il s'agit notamment, pour Morelli (1897 : 6), de réveiller l'« *occhio interno* » qui permettrait à l'observateur avisé de découvrir la signification spirituelle d'un visage, d'un mouvement

<sup>13</sup> Après le musée du Louvre, le musée des Beaux-Arts de Chambéry possède la seconde plus grande collection de peintures italiennes présentes en France, avec notamment des œuvres du Trecento, du Quattrocento appartenant à la collection de primitifs siennois de Paul Bourget. Cette collection comprend également : un *Retable de la Trinité* (1397) de Bartolomé di Fredi, provenant de la basilique de San Domenico de Sienne, une *Vestale portant le feu* de Girolamo di Benvenuto, une *Sainte Famille* de Beccafumi, une *Vierge à l'Enfant* de Sano di Pietro et un *Saint Paul* de l'atelier de Simone Martini.

<sup>14</sup> Giovanni Morelli reprend le concept de « morphologie », pris de la *Naturphilosophie*. C'est le nom qu'il donne à sa technique, très influencée également par ses lectures d'anatomie : l'étude des formes dans les tableaux. Cette technique analytique se déclenche en 1850, lors d'une visite aux Offices, où il est frappé par la similitude des détails anatomiques de quelques tableaux de Botticelli et Filippino Lippi.



ou d'une posture. Morelli sélectionne des détails anatomiques – notamment des oreilles et de doigts – qui porteraient la marque d'un style dans la mesure où ils condenseraient la manière d'un peintre. Cette méthode singulière, cette critique d'art que Morelli appelle une « morphologie » (Anderson, 1987 : 51), influence directement la méthode d'attribution psychologique de Bourget voulant, aussi par le détail, identifier la sensibilité d'un écrivain ou, tout simplement, d'un personnage. Bourget, lui-même, laisse de traces de sa lecture de *Della pittura italiana*, dont il note et commente la préface dans son journal intime du 20 avril 1899 : « [Je] continue la lecture de Morelli. Idée très juste sur le *connaisseur* » (Bourget, 1899 : 118).

Cette nouvelle critique esthétique est le résultat d'une influence croisée : d'une part, la théorie de la corrélation et de la subordination des formes de Georges Cuvier (1812) qui prétendrait mettre en relation les parties constitutives d'un corps afin d'établir une fonction capitale ; de l'autre, la Naturphilosophie de Goethe, qui essayait de trouver des modèles généraux dans la variété de formes des organismes. L'anatomie comparée des naturalistes participerait de l'analyse comparée des tableaux. Elle est à la fois reprise par Bourget, dont Cuvier et Goethe exercent par ailleurs une influence directe, et réutilisée dans son analyse psychologique : les personnages agencés par Bourget sont présentés, comme dans les portraits de Botticelli ou de Giorgione, par leurs parties.

Les applications anatomiques de ce Sherlock Holmes<sup>15</sup> de la critique d'art sont aussi visibles chez Bernard Berenson<sup>16</sup>, critique d'art américain et ami personnel de Bourget. Le critique américain fonde ses attributions picturales sur une observation des caractéristiques intrinsèques au dessin et fait preuve d'un véritable style de transition entre les théories d'Hippolyte Taine, qui faisait dépendre le tableau de la triple influence de la race, le milieu et le moment, et l'interprétation autonome exposée dans son texte magistral, *Les Peintres italiens de la Renaissance*.

Dans cet ouvrage, Berenson définit les notions de « valeurs tactiles », de « mouvement » et de « composition de l'espace », inspirées de la philosophie de William James et de Bergson (Rotily, 1985). En effet, la peinture, du fait de ne pas aspirer à être une simple représentation photographique, élabore « une grammaire de la forme » et provoque un « sentiment de profondeur » (Gillet, s. d. : 19). Se fondant sur une observation psycho-physiologique, elle rapporte des sensations analogues à celle du toucher. La philosophie des sensations qui se dégage des descriptions psychologiques de Bourget repose, dans une certaine mesure, sur la fiabilité de la plasticité et sur le rendu de la forme – ce que Berenson appelle « l'image tactile » (Rotily, 1985 : 962).

<sup>15</sup> La référence à Sherlock Holmes n'est pas gratuite. Pensons au célèbre passage de *L'Aventure des cinq pépins d'orange*, où le personnage détective, le « raisonneur idéal », est comparé à Cuvier.

<sup>16</sup> Berenson étudia certaines peintures de la collection des primitifs de Paul Bourget. Le critique américain et l'écrivain français firent connaissance grâce à Edith Wharton. Bourget posséda plusieurs livres de Berenson qui se trouvent aujourd'hui à la bibliothèque Fels de l'Institut Catholique de Paris.

L'art provoque des sensations imaginaires, ce qui explique les associations d'idées et les maintes réactions de ses personnages face à des tableaux des maîtres italiens, dont l'image tactile projetée s'assimile toujours à un vocabulaire psychologique propre, à une imagination des sentiments qui est celle du sujet en question.

L'école de Morelli et de ses disciples vient, dans une certaine mesure, renouveler l'histoire de l'art italien. La figure du collectionneur peut donc être associée à celle de l'observateur attentif ou de l'amateur d'art avec laquelle Bourget s'identifie plus aisément. La précision des objets vus et des contrées parcourues dans ses *Sensations d'Italie*, les impressions d'art que ses personnages expérimentent par l'action d'un détail de perception artistique, la capacité toute simple de reconnaître un peintre par l'étude de quelques détails, sont une manière d'acquérir la certitude d'un principe d'intelligibilité fondamental à son œuvre. En somme, Bourget ne fait qu'appliquer à sa compréhension de l'art un programme de critique qu'il avait déjà présenté dans ses *Essais de psychologie contemporaine* où il assimilait la psychologie à l'idée d'une anatomie de l'âme. À propos de son article sur les frères Goncourt, le maître psychologue confirme l'importance des arts plastiques dans la constitution d'une rhétorique nouvelle, dans ses *Essais* : il s'agit surtout de transmettre « l'émotion morale » et « les fortes impressions physiques » (Bourget, 1993 : 340) que l'homme éprouve dans son système nerveux.

#### 4. L'Italie et la voie spirituelle

Des *Essais de psychologie contemporaine* aux *Sensations d'Italie*, l'évolution est claire. Car ce n'est pas par snobisme que Bourget fait le même chemin que Stendhal, son aîné cosmopolite et voyageur. Gardant ses distances de l'analyste par excellence et se défendant de l'appellatif de « psychologue errant » qui lui attribua Lemaître (1888 : 600), Bourget recherche dans l'Italie un espace de recueillement intérieur qui dit ne pas trouver ni dans la littérature – cette « pâle image » (Bourget, 1992 : 265) de la réalité – ni dans les grandes collections d'art. En effet, il croit découvrir en Italie des sensations d'histoire, d'art et de nature dans leur contexte, les visions des grands peintres étant visibles d'après des types bien réels : à Florence, on reconnaît les nymphes de Botticelli dans les blanchisseuses ; en Lombardie, les Hérodiades vendent des allumettes dans la rue ; à Parme, la gracieuse Madone est épicière. Les *Sensations d'Italie* traduisent une adoration spirituelle accumulée pendant des années, à savoir la nécessité de tout considérer dans le cadre d'une organisation *cosmique* :

Le chétif univers que nous sommes dans l'autre univers, la fragile durée de notre destinée, la mesquinerie insignifiante des passions individuelles dont nous souffrons, la pauvreté des accidents qui nous blessent, le peu que représente dans la vaste suite des âges le tumulte contemporain, nous le sentons à plein cœur, et à plein cœur aussi ce besoin, cet appétit des choses éternelles, la plus antique, la plus sûre garantie de notre destinée d'outre-tombe (Bourget, 1992 : 265).

L'art doit être la prolongation heureuse d'une harmonie universelle, et non la fuite d'un « moi habillé à la moderne » (Bourget, 1889 : 46) comme l'est la figure tragique de François Vernantes, l'auteur de la confession de *Madame Bressuire*. L'obsession de ce personnage envers le *Jugement dernier* de Fra Angelico à l'Académie de Florence, l'insupportable beauté d'un passé encore vivant, nous rappellent la hantise du jeune Bourget devant la sculpture du *Moïse* de Michel-Ange qu'il exprima dans ses *Vers écrits à Florence*, que nous citons au début de cet article.

Cette hantise devant la sublime beauté se transforme en force de réconciliation chez Claude Larcher, personnage que nous retrouvons dans la nouvelle écrite par Ferdinando di Giorgi et Bourget lui-même, en 1891 (De Nola, 1979). Larcher, déjà âgé, déstabilisé par une dernière attaque de mélancolie, à Palerme, ayant traversé toute l'Italie pour revoir sa maîtresse Colette au grand Théâtre Bellini, apprend que celle-ci s'est laissée enlever par un prince impérial de Saint Pétersbourg. Désabusé, il décide d'aller visiter le Musée National de la piazza Olivella. Il est alors surpris par un tableau de l'école messinoise, représentant le couronnement d'une Madone. Devant cette vierge au regard larmoyant se trouve Di Giorgi, esquissant au charbon une copie de cette peinture qui pourrait appartenir à Sandro Donatello. Le poète dilettante et le critique de la *Gazette d'Arte* tissent alors une amitié : Di Giorgi lui offre son croquis et Claude Larcher lui confie cent aphorismes de sa *Physiologie de l'amour moderne* (1891). Larcher se réfugie dans la contemplation artistique : il meurt pourtant quelques semaines plus tard d'une crise de foie. Cette scène palermitaine, qui peut paraître banale, est toutefois remplie de symbolisme. Larcher lègue par testament la publication de sa *Physiologie* à son *alter ego* littéraire et ami Paul Bourget. Ce dernier publiera la *Physiologie de l'amour moderne*, critique ironique du dilettantisme amoureux, suivant cette même logique : il y ajoutera une préface rendant compte de la véritable paternité de cette œuvre.

En définitive, toute cette opération littéraire a comme point de départ l'Italie dans la mesure où la mélancolie et le *spleen* sont neutralisés par la vision symbolique d'une vierge dans un musée palermitain. Par la suite, la fuite intempestive de Claude Larcher vers la France cherchant le salut illustre l'abandon d'un certain dilettantisme, voire la manifestation très intellectuelle d'une contre-décadence que le critique psychologue oppose dans de termes beaucoup plus spécifiques que ceux esquissés dans ce pastiche de Di Giorgi : sa préférence envers ces peintres italiens primitifs et son aversion dissimulée vis-à-vis de la peinture postraphaélite sont la manifestation d'une inclination esthétique où le critique psychologue et moraliste semble prendre le devant. Cette définition fait sens chez Bourget, car si le primitif invente le monde moderne, passant d'un style italo-byzantin à un style proprement italien, il tient également aux vérités

sacrées du système traditionnel. Bourget, qui fut aussi un anglo-mane préraphaélite<sup>17</sup>, s'il ne veut pas être critique ou archéologue, il n'est peut-être que plus artiste. C'est avec une sorte de ravissement qu'il revisite les œuvres de ses peintres favoris. Les artistes italiens ont ce réalisme de l'idée qui a la double force du référentiel et du symbolique. Ceci explique l'influence magistrale de Mantegna et de Boticelli sur Burne-Jones, celle de Dante Alighieri sur Gabriel Rossetti, ou celle de Neroccio ou de Luini sur Bourget.

De l'engouement transalpin à la profession de foi du psychologue de la sensibilité, Bourget élabore tout un vocabulaire esthétique et se nourrit d'une série d'éléments de l'art des peintres primitifs, parmi d'autres, sa critique littéraire étant, dans une certaine mesure, le résultat de sa passion érudite pour la peinture et la critique d'art : les proportions et les couleurs, la disposition des regards, la posture des madones ou des anges, la technique de dessin, tout contribue à transmettre un effet, à savoir un caractère. Ces critiques picturales s'imprègnent également des impressions de voyage, composant une sorte d'archéologie psychologique des paysages et des gens, plaçant ainsi les images picturales de l'héritage italien dans le cadre des exigences scientifiques de l'époque : la composition d'un tableau s'ancrerait dans un système d'influence et donc de sensations. L'Italie serait alors le moule d'un système de pensée *psychologique* lié, d'un côté, au flux de sensations reçues lors des voyages, et, de l'autre, à l'intérêt presque érudit que Bourget manifesta pour la culture transalpine.

Grâce à son enthousiasme d'amateur d'art, Bourget trouve la perspicacité qui lui fait d'un coup déceler la pensée intérieure, cette foi suprême qu'il dit reconnaître dans les Pères de l'Église, « qui restent – en fin de compte – les princes des psychologues et des moralistes » (Bourget, 1992 : 267). L'Italie reflète le parcours personnel de Bourget passant d'un dilettantisme des sensations fragmentaires, qu'il réunit et décrit par plaisir esthétique, à une critique artistique où il subordonne les formes de manière de plus en plus méthodique. Cette évolution vers la méthode va de pair avec une quête mystique et personnelle que Bourget réaffirme par son intérêt pour l'art religieux italien.

Mais ce parcours est aussi celui de son œuvre littéraire et critique : le « doute méthodique » (Bourget, 1900 : 3) est à l'origine de la recherche d'une unité harmonieuse et vient confirmer l'intuition spirituelle que l'on retrouve dans ses romans psychologiques et/ou *à idées*. Il n'y a point de démonstration à faire pour le nomade psychologue se laissant émerveiller, mais convergence de formes et d'idées. En somme, Bourget serait à la recherche d'une conciliation entre l'observation scientifique et la tradition. Ses romans et sa critique seraient ainsi, comme ce pèlerinage italien, la con-

---

<sup>17</sup> Ses écrits, les *Sensations* et même *Cosmopolis*, sont imprégnés de l'influence visuelle des esthètes anglais. La référence à John Ruskin en tant que passeur de la culture italienne est ici fondamentale. Cela se mêle également aux valeurs religieux et patriotiques pratiqués par Ruskin et repris, dans une certaine mesure, par Bourget. Il y fait référence dans ses *Études et portraits. Études anglaises*.

firmation progressive d'une prescience, un témoignage sur la vie humaine, ou, en définitive, cette « apologétique expérimentale » (Bourget, 1900 : 3) avec laquelle l'écrivain psychologue prétend synthétiser son œuvre.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ANCELET-NETTER, Dominique (2022) : « Paul Bourget : du poète dilettante inquiet à l'auteur de romans à idées ». *À l'Épreuve*, 8 (*Autour du dilettantisme*). URL : <https://alepreuve.org/content/paul-bourget-du-poete-dilettante-inquiet-lauteur-de-romans-idees>
- ANDERSON, Jaynie (1987) : « Giovanni Morelli et sa définition de la "scienza dell'arte" ». *Revue de l'Art*, 75, 45-60.
- BASCH, Sophie (2000) : *Paris-Venise 1887-1932. La « folie vénitienne » dans le roman français*. Paris, Champion.
- BERENSON, Bernard (s. d.) : *Les Peintres italiens de la renaissance*. Paris, Gallimard.
- BORDEAUX, Henry (1937) : « Le souvenir de Paul Bourget ». *Revue des Deux Mondes*, 3, 577-612.
- BOURGET, Paul & Ferdinando Di Giorgi (1979) : « Il viaggio di Claudio Larcher », in P. De Nola (dir.), *Paul Bourget à Palerme d'autres pages de littérature française et comparée avec quatorze lettres de Paul Bourget*. Paris, Nizet.
- BOURGET, Paul (1890a) : *Notes de voyage de Paul Bourget adressées à Mme Louis Cahen d'Anvers, VI Mémoire d'Italie*. Manuscrit BnF, cote NAF 13719.
- BOURGET, Paul (1890b) : *Mensonges*. Paris, Lemerre.
- BOURGET, Paul (1892) : *Cosmopolis*. Paris, Plon.
- BOURGET, Paul (1897) : *Voyageuses*. Paris, Lemerre.
- BOURGET, Paul (1899) : *Ms Français 664/7*. Paris, Fonds Paul Bourget, Institut Catholique de Paris, Bibliothèque de Fels.
- BOURGET, Paul (1900) : « Une préface de M. Paul Bourget ». *Journal des débats politiques et littéraires*, 273, 3.
- BOURGET, Paul (1901) : *Le Fantôme*. Paris, Plon-Nourrit.
- BOURGET, Paul (1907) : *Recommencements*. Paris, Plon.
- BOURGET, Paul (1943) : « Une œuvre inédite de Paul Bourget ». *Revue des Deux Mondes*, 4, 337-354.
- BOURGET, Paul (1992) : *Sensations d'Italie*. Paris, Armand Colin.
- BOURGET, Paul (1993) : *Essais de psychologie contemporaine*. Paris, Gallimard.
- BOURGET, Paul (2014) : *Mémoire d'Italie 1890. Manoscritto inedito*. Moncalieri, Centro Interuniversitario di Ricerche sul Viaggio in Italia.
- BOURGET, Paul : (s.d.) : *Poésies 1872-1876. Au bord de la mer. La Vie inquiète. Petits poèmes*. Paris, Lemerre.

- BOURGET, Paul (1889) : *Pastels. Dix portraits de femmes*. Paris, Lemerre.
- BRILLI, Attilio (1989) : *Le Voyage d'Italie*. Milan, Flammarion.
- CAMPOREALE, Elisa (2012) : « Peinture et littérature : les Primitifs italiens et la prose française entre XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle », in E. Mœnch (dir.), *Primitifs italiens : le vrai, le faux, la fortune critique*. Milan, Silvana editoriale.
- CORPECHOT, Louis (1936) : « Souvenirs d'un journaliste. Paul Bourget ». *La Revue universelle*, 24, 725-746.
- FEUILLERAT, Albert (1937) : *Paul Bourget. Histoire d'un esprit sous la Troisième République*. Paris, Plon.
- FOURNEL, Victor (1891) : « Sensations d'Italie, par M. Paul Bourget ». *La Gazette*, 261, 1-2.
- GILLET, Louis (s.d.) : « Introduction », in B. Berenson, *Les Peintres italiens de la renaissance*. Paris, Gallimard.
- LEMAÎTRE, Jules (1888) : « Causerie littéraire ». *La Revue politique et littéraire*, 19, 599-602.
- MANSUY, Michel (1985) : « Itinéraires italiens de Paul Bourget » in M.-G. Martin-Gistucci (dir.), *Paul Bourget et l'Italie*, Genève, Slatkine.
- MORELLI, Giovanni (1897) : *Della Pittura italiana*. Milan, Fratelli Treves.
- ROTILY, Jocelyne (1985) : « Bernard Berenson et les historiens d'art français des années 1920-1940 ». *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Âge, Temps modernes*, 2, 961-989.
- ZAFIROPOULOS, Markos (2020) : « Le symptôme et l'esprit du temps (Théorie clinique, sociologie, politique, littérature) ». *Figures de la psychanalyse*, 2, 63-75.

## **Les *Principes* et l'*Abrégé* de Restaut dans l'histoire de l'enseignement du français aux étrangers au XVIII<sup>e</sup> siècle**

**Marc VIÉMON**

*Universidad de Sevilla*

mviemon@us.es

<https://orcid.org/0000-0002-5670-8265>

### **Resumen**

Este trabajo arroja luz sobre el lugar de las gramáticas de Pierre Restaut, los *Principes généraux et raisonnés de la grammaire française, par Demandes et Réponses* (1730) y el *Abrégé des principes de la grammaire française* (1732a), en la historia de la enseñanza del francés en el extranjero durante el siglo XVIII. Originalmente, estas gramáticas iban destinadas a francófonos deseosos de dominar su propio idioma mediante el estudio de las reglas y también servían de propedéutica al aprendizaje del latín, pero su éxito traspasó las fronteras del territorio francés. En efecto, en la segunda mitad del siglo XVIII, encontramos numerosos ejemplos de recuperación y traducción de las dos obras gramaticales en varios países: Italia, Alemania, Rusia, Polonia, Inglaterra y España. Después de una presentación del autor y de sus gramáticas, este trabajo ofrece un panorama y un análisis de las de sus continuadores.

**Palabras clave:** Historia de la enseñanza del francés fuera de Francia, Restaut, gramática, traducción, manuales de lengua.

### **Résumé**

Ce travail examine l'influence exercée par les ouvrages grammaticaux de Pierre Restaut, les *Principes généraux et raisonnés de la grammaire française, par Demandes et Réponses* (1730) et l'*Abrégé des principes de la grammaire française* (1732a), dans l'histoire de l'enseignement du français à l'étranger au XVIII<sup>e</sup> siècle. Ces grammaires étaient destinées en principe à des francophones désireux de maîtriser leur langue par les règles et servaient aussi de propédeutique à l'apprentissage du latin, mais leur succès ne s'est pas cantonné au territoire français. En effet, dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, les exemples de récupération et de traduction de ces deux ouvrages sont nombreux, ainsi que les territoires où ceux-ci sont publiés : Italie, Allemagne, Russie, Pologne, Angleterre et Espagne. Après une présentation de l'auteur et de ses grammaires, ce travail propose un panorama et une analyse de celles de ses continuateurs.

**Mots-clés :** Histoire de l'enseignement du français hors de France, Restaut, grammaire, traduction, manuels de langue.

---

\* Artículo recibido el 12/12/2022, aceptado el 31/01/2023.



**Abstract**

This work examines the influence of Pierre Restaut's grammatical works, the *Principes généraux et raisonnés de la grammaire française, par Demandes et Réponses* (1730) and the *Abrégé des principes de la grammaire française* (1732a), in the history of French language teaching abroad in the 18th century. These grammars were intended in principle for French speakers wishing to master their language through the rules. They also served as a propaedeutic to learning Latin, but their success was not confined to the French territory. Indeed, in the second half of the 18th century, there were numerous examples of collection and translation of these two works. They were also published in many countries such as: Italy, Germany, Russia, Poland, England and Spain. After a presentation of the author and his grammars, this work offers a panorama and an analysis of those of his continuators.

**Key words:** History of French language teaching abroad, Restaut, Grammar, Traduction, Handbooks.

**1. Introduction**

Dans le numéro du premier septembre 1879 du journal semi-mensuel *Le Courrier de Vaugelas*, le feuilleton intitulé « Biographie des grammairiens » est dédié à Pierre Restaut. On y apprend que ce dernier est né à Beauvais en 1696. Tout d'abord destiné à l'état ecclésiastique, il renonce au séminaire de Saint-Sulpice pour entrer au collège Louis-le-Grand où il fait la connaissance d'importants Jésuites, comme le Père Buffier, par exemple. Il étudie plus tard la jurisprudence et devient avocat, d'abord au Parlement, puis aux Conseils du Roi et meurt finalement à Paris le 14 février 1764, à l'âge de 68 ans<sup>1</sup>.

Restaut est l'auteur de deux ouvrages grammaticaux dont l'importance dans le domaine de la grammaire scolaire française n'est plus à démontrer. En revanche, leur influence sur l'enseignement du français à l'étranger est moins connue. Le premier de ces ouvrages, les *Principes généraux et raisonnés de la grammaire française, par Demandes et Réponses*, paraît en 1730. Il connaît un succès important tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle (9 rééditions du vivant de l'auteur) et constitue, selon Swiggers (1985 : 223), « le noyau de la grammaire scolaire contemporaine ». À l'époque, la publication des *Principes* répondait au vœu formulé par Rollin (1818 : 71)<sup>2</sup> quelques années auparavant dans le livre II de son *Traité des études* (1726-1728), celui de composer « exprès pour eux [les jeunes gens] une grammaire abrégée qui ne renfermât que les règles et les réflexions les plus nécessaires ». Cependant, l'auteur des *Principes* y précise également que son « objet a été de travailler pour ceux qui ne l'ont [notre langue] jamais apprise par règles, et

<sup>1</sup> Pour une biographie détaillée de Restaut voir son éloge historique dans l'édition des *Principes généraux et raisonnés de la grammaire française, par Demandes et Réponses* de 1770.

<sup>2</sup> Restaut lui-même cite Rollin dans la préface de sa grammaire (1730 : iii-iv).

surtout pour les jeunes gens que l'on destine à étudier la Langue latine » : l'apprentissage des règles de la grammaire française, à une époque où l'étude du français en contexte scolaire était encore très limitée (Chervel, 2006 : 237-239), aurait alors permis d'aborder ensuite l'apprentissage du latin<sup>3</sup> – mais aussi de n'importe quelle autre langue étrangère<sup>4</sup> – de façon beaucoup plus facile. C'est la raison pour laquelle Restaut prétend exposer les « principes généraux et communs à toutes les langues », se situant ainsi dans la lignée de la *Grammaire Générale et Raisonnée* (1660) d'Arnauld et Lancelot, dont il se revendique, ainsi que des ouvrages de Régnier-Desmarais (1705) et de Buffier (1709).

Suivant cette idée, Restaut (1730 : x) considère que l'étude de la langue française doit se faire par les règles, de manière raisonnée. Cela passe, d'une part, par l'inclusion des définitions de chaque terme appartenant à la tradition terminologique grammaticale, comme celles de « genre », « nombre » et « cas », par exemple. À ce sujet, Restaut précise que, par souci d'exactitude, il a dû avoir recours à « des expressions un peu abstraites et philosophiques » que de bons exemples ne manqueront pas de rendre plus intelligibles<sup>5</sup>. D'autre part, il considère que la forme dialoguée est plus adaptée à la compréhension des principes de la langue : « Et comme je me suis proposé de tout expliquer par raisonnement, c'est pour cela que j'ai choisi le stile [*sic*] de Dialogue, plus propre que tout autre à mettre une liaison naturelle entre les principes et les conséquences, les objections et les réponses » (Restaut, 1730 : ix-x). Restaut allie donc un fond de réflexion sur les éléments de la grammaire générale à une forme dialoguée<sup>6</sup>, tous deux au service d'un apprentissage raisonné.

<sup>3</sup> « L'instruction des enfants destinés au Latin étant, comme j'ai déjà dit, mon principal objet, j'ai cru que je devois encore faire trouver dans les regles de la langue Françoisse, quelques préparations particulieres à la Langue Latine » (Restaut, 1730 : xi-xii). C'est la raison pour laquelle Restaut maintient, par exemple, la catégorie des « cas » en français.

<sup>4</sup> Dans la Préface de la première édition, Restaut (1730 : XXIV) déclare : « Enfin ce que j'ai dit ci-dessus pour les jeunes gens qui se disposent à la Langue Latine, peut également s'appliquer aux personnes qui veulent apprendre quelque Langue étrangere, comme l'Allemand, l'Italien ou l'Espagnol : et je crois pouvoir leur promettre qu'ils trouveront dans cette Méthode une préparation qui leur en aplanira les plus grandes difficultés ».

<sup>5</sup> Le disciple ne manque pas de demander à son maître des « exemples sensibles » à chaque fois que ce dernier lui assène des explications de nature « philosophique », comme la définition des verbes actifs, par exemple : « on n'appelle proprement *Verbes actifs*, que ceux qui signifient des actions qui passent dans un sujet différent de celui qui agit, ou qui se terminent à un autre objet » (1730 : 135).

<sup>6</sup> Du reste, la présentation des contenus grammaticaux sous forme de dialogue n'est pas une nouveauté de Restaut : l'*Ars Minor* de Donatus, datant du quatrième siècle et largement repris et adapté jusqu'à la Renaissance (Baratin, 2000), usait déjà de cette technique. Il est vrai cependant que cette dernière n'était pas à la mode dans les grammaires françaises contemporaines des *Principes*. Restaut effectue donc un choix, qui répondait à une volonté de faciliter la tâche d'apprentissage à son public potentiel.

Aux dires de Restaut (1730 : xiii-xiv), les *Principes* étaient destinés aussi bien aux enfants qui commenceraient leurs études par le français, qu'aux « écoliers de Cinquième et de Quatrième », qui avaient commencé, eux, par l'étude du latin. Cependant, considérant que tous n'étaient pas du même niveau et qu'une version simplifiée était nécessaire pour les plus jeunes, l'auteur annonce également la publication de l'*Abrégé des principes de la langue française*, qui ne sera en fait publié que deux ans plus tard et qui s'adressera surtout aux « enfants de la première jeunesse » (1730 : xv), mais aussi aux « personnes plus formées qui n'ont point étudié, et qui voudront apprendre la Grammaire française » (1732a : Avertissement de l'*Abrégé*). Cet ouvrage sera « utilisé comme manuel dans les collèges jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle » (Fournier, 1998) et jouira, lui aussi, de nombreuses et tardives rééditions<sup>7</sup>.

Pour en revenir aux *Principes*, Restaut (1730 : xix-xxii) affirme que ceux-ci pouvaient servir également aux gens de cour sachant parler mais non écrire correctement, et donne l'exemple des Dames et des « Demoiselles qui sont dans les Couvents ».

Restaut vise de la sorte un public assez large, mais exclusivement francophone, ce qu'il rappelle dans la préface de la troisième édition :

[...] c'est principalement pour les François que j'ai travaillé, et la méthode que j'ai suivie est celle qui m'a paru la plus conforme à ce point de vue. J'aurais pris une autre route, si les étrangers eussent été mon premier objet. Il faut tout apprendre à ceux-ci, au lieu qu'il suffit de faire réfléchir et raisonner les autres sur ce qu'ils savent sans principes (1736 : xxi).

Il est possible que cette référence aux étrangers, absente des deux éditions antérieures, ait répondu à une critique adressée à son égard. En effet, on lui a peut-être reproché que son ouvrage n'était pas adapté à un public d'apprenants étrangers, contrairement à un certain nombre de grammaires françaises qui, selon une longue tradition, revendiquaient cette qualité<sup>8</sup>. Restaut, très sensible aux observations réalisées sur sa grammaire – il ne ménageait pas ses efforts pour effectuer les modifications nécessaires à son amélioration –, prend alors la peine de rappeler le but de son ouvrage.

Remarquons cependant qu'il précise que c'est « principalement » pour ce public qu'il a confectionné sa grammaire. À ce moment-là, jouissant d'un grand succès en France, les *Principes* ont sans doute déjà traversé les frontières et il se peut qu'un public non natif, mais d'un niveau sans doute déjà assez avancé, s'en soit servi pour consolider sa connaissance de la langue française par les règles. Restaut, au fait de cette circonstance et victime de son succès, se voit dans l'obligation d'inclure cette précision.

<sup>7</sup> Si l'on consulte simplement la Bibliothèque Nationale de France, on trouve des rééditions des *Principes* et de l'*Abrégé* qui datent respectivement de 1817 et de 1824.

<sup>8</sup> Selon Chervel (2006 : 42), c'était bien le cas pour « Maupas (1607), Daniel Martin (1619), Oudin (1633), Chiflet (Anvers, 1659) ». Buffier (1709) lui-même destinait également sa grammaire, du moins en partie, aux étrangers (Lépinette, 1997 : 527).

Quoi qu'il en soit, l'utilisation de sa grammaire par les étrangers est pleinement confirmée trente ans plus tard. En effet, à l'occasion de la dixième édition des *Principes*, la *Gazette littéraire* de mars 1768 (146) publie le commentaire suivant : « Il n'y a personne qui ne connaisse cette *Grammaire* ; elle est répandue dans toute l'Europe, de sorte qu'aujourd'hui elle est devenue presque aussi familière aux Etrangers qu'aux François mêmes ». Par ailleurs, la même année, nous trouvons un autre indice du succès des ouvrages grammaticaux de Restaut à l'étranger. Il s'agit cette fois-ci de l'*Abrégé*, destiné en principe aux plus jeunes francophones. En effet, dans l'approbation du 15 juillet 1768 (Restaut, 1778 : x) pour la réimpression de ce petit ouvrage, Philippe de Prétot, censeur royal, déclare : « L'accueil que lui font, depuis trente-six ans, les Universités et les *Étrangers*, est une preuve constante de la bonté de ces éléments de notre Langue » (nous soulignons).

Le fait est que les deux grammaires de Restaut ont exercé une réelle influence sur l'enseignement du français à l'étranger. On sait, par exemple, qu'elles ont circulé telles quelles en Russie durant la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle : selon Rjéoutski et Vlassov (2013), des éditions des *Principes* publiées en France ont été utilisées dans leur version originale comme manuel de français au Corps des cadets nobles de l'armée de terre de Saint-Pétersbourg, ce qui est assez surprenant<sup>9</sup>, et l'*Abrégé* a même été réédité plusieurs fois à Saint-Pétersbourg dans sa version originale en français et publié à l'imprimerie du Corps des cadets (1771, 1789b, 1799).

Mais nous n'avons pas trouvé d'autres manifestations de ce type ailleurs en Europe<sup>10</sup>. Tout d'abord, la plupart des continuateurs de Restaut vont logiquement traduire, peu ou prou, les ouvrages dans la propre langue étrangère des apprenants ; parfois, c'est une version bilingue que nous trouvons. Par ailleurs, ces traductions/adaptations sont plus ou moins fidèles à leur original : nous assistons fréquemment à une réorganisation du matériau grammatical, à des simplifications, des suppressions, etc., de la part des auteurs, qui considèrent certainement leurs choix plus judicieux pour enseigner le français à des étrangers. Finalement, certains compilateurs de Restaut ajouteront des listes de vocabulaire, de proverbes, des modèles de lettres, des histoires

<sup>9</sup> On peut se demander dans quelle mesure les apprenants russes étaient capables de tirer profit de la grammaire dans sa version originale. Peut-être s'agissait-il d'un public de niveau déjà avancé.

<sup>10</sup> Nous avons cependant trouvé une version française de l'*Abrégé* (1789a) publiée à Londres mais il est difficile de savoir si elle était véritablement adressée à un public anglophone. Nous penchons plutôt pour une réimpression clandestine, effectuée hors de France, mais destinée à des francophones, comme celles de Genève (1738), Lausanne (1752) ou Amsterdam (1778). Du reste, d'autres réimpressions illégales ont été effectuées sur le territoire français (Paris, 1745a), comme le signale l'imprimeur et libraire Lottin le jeune, détenteur du privilège royal, dans sa réédition de l'*Abrégé* de 1778 : « il se débite plusieurs Editions contrefaites du présent ouvrage dans les Pays étrangers et même en France : elles sont très-mal imprimées, et remplies de fautes ».

courtes, plus propres d'un manuel de langue étrangère de l'époque qu'à une simple grammaire théorique.

De façon prévisible, les traductions littérales, sans ajouts ni modifications, sont très rares : une explication de la langue française par principes généraux, servant de propédeutique à l'étude du latin, ne convenait pas à l'enseignement du français pour les étrangers. Pour ces derniers, il fallait confectionner une grammaire particulière, dans laquelle on aurait inclus, aux dires de Restaut lui-même, « les autres principes [...], ceux qui ne regardent que les mots ou la manière de s'exprimer, et qui sont propres à chaque Langue en particulier » (1730 : ii). Cependant, certaines refontes vont revendiquer ces principes généraux dans le but de présenter une grammaire « complète » et/ou « d'un niveau avancé » – ce n'était pas ce que prétendait Restaut –, mais toujours en les adaptant et en les complétant par des observations plus particulières, et en incluant également une visée contrastive, créant ainsi un manuel plus à même d'enseigner le français à des étrangers.

## 2. Les *Principes* et l'*Abrégé*

En 1730, la première édition des *Principes* compte 321 pages et présente une structure atypique. En effet, les grammaires de l'époque, selon un schéma progressif classique, commençaient habituellement par un chapitre de prononciation, suivi de celui de morphologie et, éventuellement, d'un troisième consacré à la syntaxe ; ce schéma tripartite était parfois complété par un traité de versification. Or, il n'y a pas de chapitre de prononciation proprement dit dans la grammaire de Restaut. Ce dernier se contente de fournir, en tête d'ouvrage, quelques brèves explications et définitions sur les voyelles et les consonnes, qui lui servent d'introduction au chapitre de morphologie sur les différentes « parties du discours » ; il inclut également un court chapitre final dans lequel il fournit des explications générales sur les « deux prononciations différentes, l'une pour les vers et le discours soutenu, et l'autre pour la prose commune et pour le discours ordinaire » (Restaut, 1730 : 310), d'abord, puis des explications particulières sur certains « vices » de prononciation. La justification du choix de Restaut (1730 : 309-310) est simple :

Le fond de la Prononciation françoise s'apprend en même-tems que l'on apprend à lire. C'est pourquoi il a paru inutile de donner des regles particulieres sur la maniere d'articuler chaque lettre et chaque syllabe. La plupart des réflexions que l'on a coutume de faire à ce sujet, sont plus curieuses que nécessaires, ou elles ne peuvent tout au plus servir qu'aux étrangers qui n'ont aucune connoissance de notre Langue. Les François n'ont besoin que d'une pratique réguliere, et c'est aux Maîtres de donner les bons principes aux enfants, lorsqu'ils apprennent à lire. L'usage et la fréquentation des personnes qui parlent correctement, les

perfectionneront ensuite dans la Prononciation, mieux que ne pourroient faire les regles les plus exactes et les plus recherchées.

D'une part, contrairement aux étrangers, les Français francophones n'ont pas besoin d'apprendre à prononcer les sons qu'ils ont naturellement acquis ; nul besoin, donc, de descriptions articulatoires, peu utiles, selon l'auteur. Pour ce dernier, ce que doivent apprendre les écoliers, c'est à lire correctement, grâce au travail du Maître. D'autre part, il est nécessaire de corriger les Français qui parlent « mal » leur langue. Les critiques visent, entre autres, les liaisons exagérées « dans la prose commune et dans le discours ordinaire » (Restaut, 1730 : 313), la prononciation de certaines consonnes finales comme le *r* des infinitifs en *-ir*, mais également l'abandon, « désagréable », de [λ] au profit de [j] dans les mots *fille*, *oreille* ou *paille*<sup>11</sup>.

La plus grande partie de l'ouvrage est donc composée d'explications morphologiques, au sein desquelles viennent se glisser des observations de syntaxe, comme par exemple celles qui concernent le régime verbal (130-133) ou le test de substitution que l'on doit appliquer pour déterminer si un verbe est « impersonnel » (159-160). La partie concernant les verbes, leur nature, conjugaison et construction est par ailleurs la plus étendue de la section morphosyntaxique, ce qui est également habituel dans les productions grammaticales de l'époque.

Enfin, une dernière partie, importante, ferme l'ouvrage. Soucieux de fournir des règles permettant d'écrire correctement la langue française, Restaut inclut le chapitre seize, d'une centaine de pages, composé des quatre articles suivants : « De l'Orthographe », « Des Accents », « De la Ponctuation et de quelques figures dont on se sert en écrivant » et « De la prononciation », que nous avons déjà décrit plus haut. Les règles orthographiques concernent l'orthographe grammaticale (flexifs et homophones grammaticaux) ; pas de règles, en revanche, pour ce qui est de l'orthographe d'usage : l'auteur renvoie le lecteur « à l'usage, aux Dictionnaires et à la lecture des bons livres » (Restaut, 1730 : 236). Cette distinction concernant les deux orthographe est une nouveauté de Restaut, entérinée au sein de la seconde édition des *Principes* lorsqu'il les baptisera officiellement « orthographe de principe » et « orthographe d'usage », respectivement.

La seconde édition, publiée deux ans après la première, est largement augmentée et modifiée par l'auteur. De 321 pages, on passe à une grammaire de 552. L'ajout principal consiste en un traité de versification, qui clôt l'ouvrage. Par ailleurs, en plus des augmentations diverses dans de nombreuses sections morphologiques, l'auteur (1732b : xvii) a considéré que certains éléments devaient suivre un ordre « plus naturel ». Restaut revient donc sur sa décision initiale et fournit, cette fois, un véritable

<sup>11</sup> D'après Zink (2006 : 100), le relâchement de l palatal à yod prend ses racines au XIII<sup>e</sup> siècle mais ce n'est qu'après la Révolution française qu'il se généralise. Restaut, en puriste, dénigre la prononciation reflétant la perte de ce phonème.

chapitre sur la lecture/prononciation, adressé tout de même à des francophones, qui ouvre maintenant la grammaire après les définitions générales de mise, récupérant ainsi une structure et un ordre canoniques. En outre, cette édition renferme également plus de réflexions et de définitions et, dans un désir de faciliter l'étude des règles aux apprenants, les exemples choisis sont plus « instructifs » et intéressants<sup>12</sup>. L'édition de 1732b sert de modèle aux rééditions successives, mais Restaut, en auteur scrupuleux et attentif aux observations et aux critiques, ne cesse de réviser les *Principes* et de les augmenter dans le but de les améliorer.

En 1736 et en 1741, les modifications sont mineures : elles consistent en l'ajout, à la fin de l'ouvrage, d'une « table de verbes irréguliers et défectueux », rangés dans l'ordre alphabétique pour en faciliter la consultation. La cinquième édition (1745b), en revanche, contient d'importants changements, exposés dans la préface (1745b : xxxi-xxxix) :

- toujours opposé à l'ajout d'un « Traité particulier de la Syntaxe » – Restaut est persuadé que ces règles sont mieux placées à la suite de chaque partie du discours – notre grammairien étoffe cependant les explications syntaxiques concernant « l'accord de l'adjectif avec le substantif, du relatif avec l'antécédent, et du verbe avec son nominatif » ;
- il ajoute également des observations orthographiques « pures et précises » sur les lettres doubles ;
- certaines catégories grammaticales sont précisées, comme celles de « verbes réfléchis » et « verbes réciproques » ;
- les règles sur les syllabes longues ou brèves sont revisitées selon les explications de l'Abbé d'Olivet (1736) ;
- la table des verbes irréguliers est augmentée ;
- finalement, en plus de la table des matières, un index alphabétique est ajouté à la fin de l'ouvrage.

Cette cinquième édition constitue la version « finale » des *Principes* et sera rééditée de nombreuses fois tout au long de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle et même plus tard (1755, 1770, 1773, 1781, 1817).

L'autre ouvrage de Restaut, l'*Abrégé des principes de la langue française*, pourtant annoncé en 1730, ne voit le jour que deux ans plus tard. L'auteur justifie ce retard dans

---

<sup>12</sup> « J'en [des exemples] ai employé fort peu d'indifférents, et il n'y en a presque pas qui ne renferme un point de religion ou de morale, un trait d'histoire ou de science. Ce qui pourra encore contribuer à mieux faire entendre les règles, et à en rendre l'étude moins ennuyeuse » (Restaut, 1732b : xviii). Voir, par exemple, ceux que fournit l'auteur pour illustrer les explications sur le subjonctif : « Pensez-vous QU'en formant la république des abeilles, Dieu n'AIT pas VOULU instruire les rois à commander avec douceur, et les sujets à obéir avec amour ? Pharaon ne se persuadoit pas QUE les Israélites PUISSENT lui échaper » (Restaut, 1732b : 207).



la préface de la seconde édition des *Principes*, publiée également en 1732a (xviii) :

Le dessein que je formai à travailler à une édition plus ample et plus exacte de cet ouvrage, dès que je le vis favorablement reçu du public, m'a empêché de donner l'abrégé que j'avais promis dans la préface de la première édition. J'ai pensé que c'eût été donner l'abrégé d'un abrégé, et qu'il valoit mieux le réserver à cette édition qui, étant devenue beaucoup plus étendue que l'autre, ne peut plus convenir aux enfants.

Restaut a donc préféré s'atteler d'abord à compléter la première édition des *Principes* pour ensuite réaliser un abrégé de cette deuxième version. Le résultat de ce travail est une petite grammaire de 113 pages, qui, tout comme sa version étendue, présente majoritairement des indications de morphologie, mais complétées par un court chapitre syntaxique, indépendant cette fois, intitulé « Observations générales sur les parties du Discours ». Pour l'*Abrégé*, l'auteur décide de ne pas inclure de véritable chapitre de prononciation, et se contente, comme en 1730 pour les *Principes*, de quelques définitions sur les voyelles et les consonnes, s'arrêtant, très brièvement, sur la question des différents *e*<sup>13</sup> français, de la longueur vocalique, du *h* aspiré et du *y*. Les explications, de manière générale, sont drastiquement réduites, ainsi que les définitions philosophico-logiques, dont l'ouvrage n'est pourtant pas totalement exempt<sup>14</sup>.

La petite grammaire pour les enfants « de la première jeunesse » est bientôt rééditée en 1738. Cette édition est publiée à Genève sans approbation ni privilège et l'Avertissement de Restaut de 1732a a été remplacé par une préface qui sert à vanter les mérites de l'ouvrage, sans doute dans le but d'en faciliter la vente, mais qui ne semble pas être de lui. En effet, aussi bien dans les différentes préfaces des *Principes* (1730, 1732b) que dans l'Avertissement de l'*Abrégé*, les marques de première personne de Restaut sont nombreuses. Nous n'en fournissons ici que quelques exemples :

*Principes*, 1730 : « Le titre de cet Ouvrage annonce assez le but que je m'y suis proposé », « Je n'ai pas eu intention de... », « Mon objet... » ;

*Abrégé*, 1732a : « Je n'y ai rien fait entrer qui ne soit à la portée des enfants », « J'ai rejeté dans le dernier chapitre... », « Ce que je dis pour les enfants... » ;

*Principes*, 1732b : « Le succès qu'a eu la première édition de cet ouvrage, a passé de beaucoup mes espérances », « j'ai eu la gloire de le voir... », « j'ai eu la satisfaction de savoir... ».

13 Selon la logique grapho-phonétique de l'époque : « *l'e muet, l'é fermé, et l'e ouvert* » (Restaut, 1730 : 2).

14 « D. Qu'est-ce qu'un nom substantif ? R. C'est celui qui signifie simplement la chose, et qui subsiste de lui-même dans le discours, comme *ciel, terre, arbre*, etc. » (Restaut, 1732a : 6-7).

On ne trouve, en revanche, aucune marque de la première personne dans la préface de 1738<sup>15</sup> de l’*Abrégé*, qui est un concentré commercial des vertus vantées dans celle des *Principes* de 1730. Une formule, par ailleurs, attire l’attention du lecteur. Elle est certainement de l’éditeur qui, après avoir énuméré les bontés de l’ouvrage, déclare : « ces différentes considérations ont engagé à chercher une Grammaire française raisonnée et abrégée qui remplit ces vûes, et on n’en a point trouvé de préférable à celle dont on donne ici une édition nouvelle, augmentée des PRINCIPES GÉNÉRAUX DE L’ORTOGRAPHE FRANÇOISE » (nous soulignons). En d’autres termes, cette édition, qui reproduit celle de 1732a, n’est certainement pas du ressort de Restaut. On ne peut non plus être certain que le traité d’une dizaine de pages sur l’orthographe<sup>16</sup> qui la complète ait été composé par Restaut, ou s’il a été créé par un tiers à partir des explications similaires présentes dans les *Principes* : les imprimeurs Lottin (le père, la veuve puis le fils), qui semblent posséder le privilège d’imprimer l’*Abrégé*, n’incluent pas une telle section – chapitre similaire mais réduit, portant sur la ponctuation uniquement –, avant la quatrième édition de 1753 et ce n’est qu’en 1774 que nous leur trouvons une édition contenant ces fameux principes généraux de l’orthographe française, peut-être récupérés de la lignée des éditions illégales inaugurées par celle de Genève de 1738<sup>17</sup>, afin de compléter l’*Abrégé* et de le rendre plus complet.

Quoi qu’il en soit, le contenu grammatical de l’*Abrégé* demeure inchangé au cours de ses différentes réimpressions (1745a, 1752, 1753, 1764, 1774, 1778), si ce n’est que certaines d’entre elles comportent quelques définitions grammaticales de plus que l’original de 1732a. Dans les éditions de 1774 et 1778, le genre, le nombre et le cas, entre autres, ont droit à une explication particulière, absente des éditions antérieures et, bien sûr, de l’édition princeps. Pour ce qui est des ajouts, au-delà des sections sur l’orthographe et la ponctuation que nous avons commentées, ils se résument à une table des verbes irréguliers et défectueux en 1753 et 1764, année de la mort de Restaut. Dans cette dernière édition, le « libraire » donne son avis dans les préliminaires et

<sup>15</sup> Cette préface apparaît dans d’autres rééditions (1745a, 1752), mais elle sera également traduite presque mot pour mot par l’un des traducteurs de Restaut à l’étranger, Laurès de Mayran (1799), comme nous le verrons.

<sup>16</sup> Contrairement aux explications des *Principes*, que nous avons commentées plus haut, cette section orthographique ne recèle aucune indication sur l’orthographe « de principe » : Restaut (1738 : 110) considère que les explications morphologiques sur « les différentes terminaisons des noms, par rapport aux genres et aux nombres, et des verbes par rapport aux tems et aux personnes, et chaque partie du discours » sont suffisantes pour « en donner connoissance ». Quant à l’orthographe « d’usage », c’est de nouveau à « la lecture des Dictionnaires et des bons Livres » qu’il faut avoir recours. Le chapitre orthographique se résume donc aux « Figures qu’admet l’Ortographie, indépendamment des lettres » : « L’Apostrophe (’), le Tiret, ou Trait d’union (-), les deux Points sur une voyelle (¨), la Cedille (¸), la Parenthese (), les Guillemets ("), les Lettres capitales, les Accents, la Ponctuation, l’A linea » (1738 : 111).

<sup>17</sup> D’autres éditions suivant le même modèle seront publiées à Paris (1745a), à Lausanne (1752) et à Amsterdam (1778).

ajoute, à la fin de l'ouvrage, une curieuse série de cinq « lettres », dont il serait lui-même l'auteur<sup>18</sup>. Finalement, en 1778, dans l'*Abrégé* publié à Amsterdam, l'éditeur a décidé d'inclure des « Observations sur l'écriture » (134-138), des « Lettres choisies » (139-158), une « Idylle » (159-165) et des « Vers sur l'enfance » (165-166), ajouts « propres à amuser et à attacher les Enfants, en les instruisant » (1778 : VIII).

Les *Principes* et l'*Abrégé*, tels que nous venons de les décrire, s'adressaient à un public scolaire français, majoritairement. Voyons à présent comment ces ouvrages ont été récupérés et adaptés par les maîtres de langue et auteurs d'ouvrages de FLE dans différents territoires hors de France pour servir à l'enseignement/apprentissage de la langue française par les étrangers.

### 3. La transformation en manuel des ouvrages de Restaut

Lorsque nous parlons de « manuel » de langue étrangère, nous faisons référence à un ouvrage grammatical dont les chapitres de prononciation, de morphologie et éventuellement de syntaxe ont été complétés par une série de sections visant à mettre en pratique les explications phonétiques et grammaticales au moyen d'exercices de lecture, d'imitation, de répétition, de comparaison et de traduction. Traditionnellement, de telles sections apparaissaient sous la forme de vocabulaires thématiques, de dialogues (souvent familiers), de listes d'expressions idiomatiques, de modèles de lettres, de textes (littéraires ou non) à lire ou d'histoires courtes (souvent plaisantes) ou, plus rarement, d'exercices d'application, le tout généralement en version bilingue.

Parmi les sources que nous avons consultées, les ouvrages ayant adapté Restaut en manuel sont au nombre de six. La démarche suivie par chaque auteur est similaire, comme nous allons le voir.

Autant que nous sachions, les premières récupérations des ouvrages de Restaut datent de la moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle et ce sont d'abord les *Principes* qui sont traduits et adaptés. Plus précisément, la première grammaire pour étrangers ayant adapté les *Principes* de Restaut serait celle de Ludovic Goudar, publiée en 1744<sup>19</sup> à Milan et rééditée de nombreuses fois (Minerva, 2003). Mais la *Nuova Grammatica italiana e francese*, comme l'indique Caravolas (2000), ne reprend cependant que peu de contenu de l'originale et Goudar n'a pas considéré pertinent de conserver la structure en questions-réponses, chère à Restaut, pour expliquer la langue française par raisonnement. Ce serait pourtant le premier exemple d'adaptation de la grammaire générale de Restaut à une sorte de « manuel » de français langue étrangère.

<sup>18</sup> Chacune d'entre elles a été composée sans l'une des cinq voyelles « simples ». Ainsi, la première lettre ne possède aucun *a*, la seconde aucun *e*, etc. L'objectif poursuivi par l'auteur (1764 : vii) n'est pas clairement expliqué : « j'ai cru qu'elle [la jeunesse] recevrait avec plaisir ces cinq lettres ». Il semblerait que ce ne soit en réalité qu'un prétexte pour publier ses « ingénieuses » créations.

<sup>19</sup> Les éditions que nous avons consultées datent de 1764 et de 1773.

Les différences entre les deux grammaires sont grandes. Tout d'abord, Goudar est conscient que l'ouvrage de Restaut, traduit tel quel, pourrait décourager les débutants. Il avertit donc le lecteur du fait que, s'il a suivi Restaut pour les règles, il a pris soin de ne conserver que les plus importantes pour ne pas « ennuyer les commençants » (1773 : 4)<sup>20</sup>. Et le fait est que Goudar s'inspire du texte des *Principes* de 1741<sup>21</sup> mais supprime non seulement des définitions générales, comme celles touchant le genre, le nombre et le cas<sup>22</sup>, mais également un grand nombre d'informations morphologiques (surtout sur les verbes et la conjugaison) et d'observations syntaxiques : de 400 pages on passe à peu près à la moitié. La partie concernant l'orthographe est supprimée<sup>23</sup> ainsi que l' « Abrégé des règles de la versification française », pratique habituelle dans ce type d'adaptation. Par ailleurs, Goudar transforme la grammaire en un véritable manuel de l'époque de français pour étrangers. Non content de simplifier et d'élaguer les règles, il ajoute, après les explications morphologiques, un certain nombre de sections bilingues typiques de ce genre d'ouvrage : vocabulaire thématique (1764 : 225-303), 36 dialogues familiers (303-395), une liste d'homonymes (395-424) et des modèles de lettres (442-492).

Finalement, en ce qui concerne la prononciation, l'organisation chez Goudar est surprenante car ce chapitre est scindé en deux parties. Sa grammaire débute abruptement par une première section de six pages sur les « dittonghi », les « lettere irregolari » et une règle générale sur l'accentuation tonique, mais renvoie tout de suite à une deuxième section, placée, sans raison apparente, après la morphologie, le vocabulaire et les dialogues. C'est cette deuxième section qui, logiquement, aurait dû être placée au début de la grammaire, puisqu'il y explique, de façon tout à fait classique, la valeur des lettres dans l'ordre consacré : voyelles, consonnes et « diphtongues » (et « triphongues »), par ordre alphabétique. C'est peut-être la division existant chez Restaut qui a influencé Goudar. En effet, on se souvient que les explications de Restaut étaient divisées en deux parties : une première partie, placée en tête de l'ouvrage, dédiée à des définitions générales sur les voyelles, les diphtongues, les consonnes, leur fonctionnement et agrémentées d'exemples servant à avertir de la valeur des lettres à l'écrit ; une deuxième partie, placée à la fin, avant la section sur la versification française, concernant les « vices » que nous avons déjà commentés plus haut. Quoi qu'il en soit, Goudar

<sup>20</sup> Nous retrouvons des avertissements similaires dans un certain nombre de grammaires de français langue étrangère se réclamant de Restaut.

<sup>21</sup> Il n'y a qu'à consulter pour cela la page 437 des *Principes* de Restaut, à laquelle renvoie Goudar (1764 : 441) pour justifier son commentaire sur une question d'orthographe.

<sup>22</sup> Et pourtant, Goudar, de façon apparemment incohérente, en conserve d'autres comme la définition de l'article, qui justement s'appuie sur les concepts de cas, de genre et de nombre. Il tente ainsi de se détacher de son modèle, mais reste à mi-chemin pour certaines questions théoriques ou terminologiques.

<sup>23</sup> En réalité, Goudar inclut des « Osservazione intorno all'Ortografia », deux pages (441-442) qui font allusion à la controverse sur l'usage du *z* pour marquer le pluriel des mots en *é*.

ne reproduit pas les indications de Restaut : la *Nuova Grammatica italiana e francese* s'adressait à des italophones et malgré son organisation surprenante la prononciation française y est expliquée en conséquence, lettre par lettre et de façon contrastive<sup>24</sup>.

Quelques années après la publication de la grammaire de Goudar, en 1749, une adaptation similaire voit le jour à Francfort-sur-le Main. C'est une grammaire allemande anonyme, la *Nouvelle et parfaite Grammaire Française*, qui est proche de l'*Abrégé* pour certaines explications mais se rapproche également des *Principes* pour d'autres. Le nom de Restaut est mentionné sur la page de titre mais nous apprenons dans le prologue que l'ouvrage a en réalité été composé, non seulement à partir de ceux de Restaut, mais aussi des « meilleurs grammairiens français » : La Touche (1696), Richalet (1680), Regnier Desmarais (1705), Vaugelas (1647) et Buffier (1709).

Contrairement à la grammaire italienne publiée 5 ans plus tôt, celle-ci conserve l'organisation du matériau grammatical en questions-réponses – claire influence de Restaut – mais elle n'est pas non plus une fidèle reproduction de ses sources, loin de là. De la même manière que chez Goudar, les explications grammaticales sont parfois modifiées, tronquées ou réorganisées. Seules certaines sections sont maintenues et traduites<sup>25</sup>. Ainsi, la plus grande partie de l'ouvrage est constituée d'indications sur la syntaxe particulière française (Restaut, 1749 : 119-251), ce qui est peu usuel dans ce genre d'ouvrage, mais surtout de parties plus propres à un manuel de français pour étrangers de cette époque : des listes d'expressions idiomatiques bilingues (252-302) tirées de Mauvillon (1747), 16 « dialogues familiers » (303-344, 460-482), un « Récit de ce qu'on a vu en voyage, sur la France, l'Italie, L'Angleterre, la Hollande » (444-460), des « Histoires choisies, morales et plaisantes » (483-516), des exercices de traduction associés à certains chapitres de syntaxe (516-541) et des modèles de lettres (542-569), la majeure partie en version française et allemande. Il s'agit donc, tout comme chez Goudar, d'un manuel classique de « FLE » de l'époque dans lequel les observations sur l'orthographe et la versification française, certainement peu utiles aux yeux du compilateur, ont également été supprimées.

Cette grammaire sera ensuite traduite et adaptée<sup>26</sup> en russe par un certain Vassili Teplov et publiée en 1752 sous le nom de *Nouvelle grammaire française* : « C'était en quelque sorte la vulgate grammaticale pour l'enseignement du français en Russie au

<sup>24</sup> Voir, par exemple, les explication sur la « triphongue » *aou*, que Goudar (1764 : 438) compare au *u* toscan.

<sup>25</sup> C'est le cas, par exemple, des explications générales sur les lettres et les syllabes, présentes dans l'*Abrégé*, qui précèdent la section de prononciation proprement dite, non tirée, elle, de Restaut. Comme chez Goudar, les véritables explications phonétiques sont tout à fait classiques (lettre par lettre) et plus adaptées à un public d'apprenants étrangers.

<sup>26</sup> Selon Rjéoutski et Vlassov (2013), « l'édition de 1752 contient deux annexes : un recueil de proverbes français (331-381) et des vocabulaires thématiques appelés *Recueil de mots, François et Russiens* (382-454) et tirés de la grammaire de des Pepliers ».

XVIII<sup>e</sup> siècle, utilisée surtout comme livre de classe à l'école de l'Académie des sciences de Saint-Pétersbourg » (Rjéoutski et Vlassov, 2013). Elle jouira ensuite de plusieurs rééditions : 1762, 1777, 1787 et 1809 (Vlassov, 2015). En ce qui concerne les parties propres d'un manuel de langues étrangères de l'époque, selon Vlassov (2015), « l'édition de 1752 contient deux annexes : un recueil de proverbes français (331-381) et des vocabulaires thématiques appelés *Recueil de mots, François et Russiens* (382-454) et tirés de la grammaire de des Pepliers ».

La quatrième grammaire ayant tenté d'effectuer une transformation des *Principes* de Restaut en manuel est celle de Stanislas Nalecz Mosjczenski, la *Facile, étendue et fondamentale grammaire française, recueillie de M. Restaut et d'autres savants grammairiens, accommodée à l'étude de la jeunesse polonaise* (Dantzig, 1774), qui conserve également le modèle dialogué. En comparaison avec les deux transformations précédentes, elle reste cependant plus proche de son original.

Dans la Préface, Nalecz Mosjczenski fournit de nombreuses explications aux lecteurs quant à son utilisation de la grammaire française. Il commence par mentionner son travail de modification des contenus sans donner de précisions :

Je me suis donné bien de la peine à proposer les Principes et les règles les plus sûres, et à les expliquer clairement, ce qui facilite l'entendement de la Grammaire ; enfin, j'ai taché de mettre tout dans un bel arrangement. Pour venir à bout de tout ceci, je n'ai pas voulu m'écarter de la Grammaire de Monsieur Restaut, ni de son arrangement, si non que j'ai été contraint de transférer quelques articles, et de les placer ailleurs, ou d'en ajouter de nouveaux (Nalecz Mosjczenski, 1774 : IV-V).

Le « transfert » auquel fait référence l'auteur polonais tient sans doute au déplacement des sections sur l'orthographe (69-165) – qu'il maintient dans son intégralité, contrairement aux auteurs précédents – et sur la prononciation soutenue et familière (166-194) après le chapitre initial de prononciation proprement dit. Soit dit en passant, la partie finale de prononciation aurait pu être placée avant l'orthographe, après l'explication des voyelles et des consonnes ; cela aurait sans doute été plus cohérent. Mais il semblerait que Nalecz Mosjczenski ait eu du mal à se détacher totalement de sa source. Par ailleurs, il est curieux de constater qu'à aucun moment dans sa préface il ne mentionne les raisons pour lesquelles il a décidé de maintenir les explications sur l'orthographe, contenus peu fréquents dans ce genre d'ouvrage à l'époque, alors qu'il justifie le fait d'avoir conservé la versification – réduite, il est vrai –, contenu également rare voire inexistant dans les autres grammaires de français destinées aux Polonais : selon lui, « les Polonois aiment à lire les Poetes François » (Nalecz Mosjczenski, 1774 : XI) et c'était leur rendre service que d'inclure des explications sur la manière de les lire. C'est pourtant pour la « jeunesse polonoise » qu'il confectionne sa grammaire, plutôt des débutants donc, peu à même de se frotter, à priori, à la poésie.



L'auteur poursuit ses explications en ces termes :

Monsieur *Restaut*, qui m'a fourni la plus grande partie des regles, n'a proposé que les principes généraux et raisonnés de la Grammaire ; c'a été son but unique de poser les vrais et étendus fondements de la Langue : mais il ne nous a pas donné les regles particulières de chaque partie du Discours, lesquelles pourtant sont indispensablement nécessaires pour apprendre parfaitement cette langue si difficile (Nalecz Mosjczenski, 1773 : IX-X).

Pour remédier à cela, l'auteur inclut des explications particulières sur la syntaxe française mais complète également son ouvrage par un « Recueil de mots françois et polonois » (723-741) et trois dialogues (742-763), dans le goût des grammaires de langues adressées aux étrangers.

Les grammaires italienne, allemande, russe et polonaise sont quatre adaptations des *Principes* en manuels ; cependant, les deux autres que nous avons trouvées ont pris l'*Abrégé* comme modèle.

La première traduction de l'*Abrégé* est anglaise. Elle paraît à Londres en 1755 sous le nom *The Principles of the French Grammar abridged by Mr Restaut* et renferme, d'après le titre complet reproduit dans le *Monthly Review or Literary Journal* (1755 : 141-142), les ajouts suivants : « Exercises adapted to the rules of French construction, with observations on them ; as also a collection of French compliments, entertaining stories, and examples of letters on different subjects, in French and English ». La grammaire est attribuée à John Peter Le Camus, « teacher of the *French* language ».

Pour notre part, nous n'avons pu consulter que l'édition de 1772, qui conserve les « exercices » de la première<sup>27</sup>. Ceux-ci (130 pages environ) dépassent en extension le texte purement grammatical (une centaine de pages) et reposent sur la pratique de la traduction. Les phrases et textes anglais servant d'exemples cherchent à illustrer une difficulté précise (l'accord de l'adjectif en « cas », nombre et genre, la conjugaison des verbes, etc.) et l'auteur, pour faciliter cet exercice de thème grammatical, donne la traduction de certains mots et précise le genre des noms communs, le régime de certains verbes, etc. C'est à l'élève de construire la phrase française correctement, selon les règles de la morphosyntaxe. Les histoires courtes et les lettres sont aussi destinées à être traduites en français, sans viser cependant de difficulté particulière. Quant au texte de Restaut, Le Camus le traduit de façon presque littérale dans son intégralité ; la préface, celle de l'édition originale, est également traduite. Pas d'explications supplémentaires du traducteur/auteur, donc, au sujet de son choix de reproduire en anglais un texte grammatical destiné à des francophones.

<sup>27</sup> Nous avons également trouvé une réédition de 1793 dans laquelle ces suppléments ont été supprimés : il s'agit simplement du texte de Restaut traduit en anglais.



Le deuxième traducteur de l'*Abrégé* est Felix Martínez Saavedra. Ce maître de langues au Real Colegio de San Telmo de Séville publie en 1791 un *Compendio de la gramática francesa* pour ses élèves, qui, comme il l'explique dans la préface, étudient la langue française pendant une seule année, raison pour laquelle il décide de confectionner une courte grammaire et de ne pas utiliser celle de Chantreau (1781), très en vogue à l'époque, mais dont les contenus étaient trop étendus. C'est le premier adaptateur de Restaut à ne pas le nommer ni sur la page de titre ni dans les préliminaires. Il ne nomme d'ailleurs aucune de ses sources.

Contrairement aux refontes antérieures, Martínez Saavedra ne mentionne rien à propos des explications de type général qu'il fournit dans sa grammaire et, de fait, les adaptations grammaticales sont mineures et non justifiées : il ajoute une très brève partie de prononciation, tirée en partie de Chantreau, avant les définitions sur la grammaire et les lettres ; certaines explications morphologiques sont simplifiées, comme celles sur les temps (Martínez Saavedra, 1791 : 58) ou les adverbes (92), d'autres, comme la section sur les verbes irréguliers et les « defectivos » (74-92) sont ajoutées ; les observations syntaxiques sont également simplifiées, écourtées (111). Les listes d'adverbes, surtout, mais aussi de prépositions et d'interjections sont plus longues que chez Restaut, mais Martínez Saavedra ne propose aucun exemple pour illustrer leur usage. En définitive, ce qui le différencie vraiment de Restaut, ce sont les ajouts d'une liste (tirée de Billet, 1673) bilingue alphabétique espagnol-français de mots et d'expressions idiomatiques (115-126) et d'un vocabulaire thématique (133-175).

En Espagne, à la toute fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, en 1799, une autre traduction de l'*Abrégé*, de Jean-Thomas Laurès de Mayran, qui ne mentionne pas non plus Restaut, voit le jour. Cependant l'auteur n'adapte pratiquement pas le texte original<sup>28</sup> et on ne peut pas considérer que ce soit un véritable manuel. La préface, dans laquelle l'auteur explique les prétendues raisons pour lesquelles il présente des « principes généraux » aux lecteurs – des hispanophones –, n'est en fait qu'une traduction de celle qui était déjà apparue dans l'édition de Genève de 1738 (voir *supra*). Ce ne sont pas les mots de Laurès mais ceux d'un éditeur voulant vendre son ouvrage à un public francophone. Il est alors difficile de supposer que Laurès de Mayran ait véritablement décidé d'offrir une grammaire générale à ses élèves ; nous penchons plutôt pour l'hypothèse selon laquelle cet auteur a vu dans l'*Abrégé*, court ouvrage adressé aux enfants, une possibilité de publier sa propre grammaire facilement, en traduisant tout simplement l'original français<sup>29</sup>. La version française est maintenue mais ce caractère bilingue n'est pas non plus expliqué par l'auteur.

<sup>28</sup>Les changements se résument à un chapitre de prononciation propre et à une table des verbes irréguliers. Par ailleurs, certaines explications sur les types de verbes sont déplacées à la fin de l'ouvrage.

<sup>29</sup> Pour un avis différent sur cette question, voir Lépinette (1997 : 534-536).

Ainsi, tous les compilateurs de Restaut n'ont pas estimé nécessaire d'ajouter des dialogues, un vocabulaire ou des modèles de lettres aux explications grammaticales. Dans le cas de Laurès de Mayran, le manque de parties propres à un manuel de langue étrangère n'est compensé par aucun autre moyen. D'autres auteurs, en revanche, ont trouvé la manière de mettre à profit le texte de Restaut en multipliant les exemples.

#### 4. L'exemple comme moyen d'adaptation à un public étranger

Les autres ouvrages inspirés des écrits de Restaut, les *Principes* dans ce cas, restent plus proches de leur source en termes de contenu grammatical, souvent dans un souci de présenter une grammaire plus étendue et parfois parce que l'auteur vise aussi un public plus avancé. Des adaptations y sont tout de même effectuées dans le domaine des exemples, surtout, mais également dans les explications grammaticales elles-mêmes. C'est le cas de celles de Du Boccage (1750) et Laval (1753).

Du Boccage est l'auteur de *Le maitre françois ou le Restaut travesti*, autre grammaire italienne publiée en 1750 à Bologne. Cet auteur explique dans sa dédicace à Sulpizia Albergati ce qui l'a poussé à offrir au public une grammaire plus complète que celle qu'il avait publiée neuf années plus tôt, mais également pourquoi et comment il a dû adapter sa source :

Je croyois avoir épuisé la matiere dans mon premier ouvrage ; mais á peine commençai je á vous faire goûter les premiers élémens de nôtre langue, que je m'apperçûs combien j'étois éloigné de mon bût [...]. Ce fut alors, Mademoiselle, que pour seconder les admirables dispositions de vôtre esprit ; je formai le plan d'une nouvelle Grammaire et qu'á ce-t-éffet je consultai ce que nous avons d'Auteurs graves en pureté de langue. Le celebre Monsieur Restaut m'a servi de guide ; je l'ai presque suivi pas á pas pour ce qui est de preceptes : l'on sait que son ouvrage ne regarde précisément que les François et les Etrangers qui ont quelque teinture de nôtre langue ; mais, comme j'écris pour les Italiens qui veulent l'apprendre, j'ai dû pour me communiquer plus intelligiblement á ceux ci, m'éloigner de la méthode de ce respectable Grammerien : je me suis donc précisément appliqué á éclaircir par un ordre régulier, et méthodique les préceptes et les regles dont j'ai tâché de faciliter l'usage par les exemples, les phrases, les tours, et les expressions dont notre langue est susceptible (Du Boccage, 1750 : x).

Chez Du Boccage, nous ne trouvons pas de vocabulaire, pas de modèles de lettres, de dialogues ou de phraséologie : la grammaire se résume à un chapitre de prononciation, de création propre<sup>30</sup> et un autre de morphologie, dans lequel il suit Restaut<sup>31</sup> – sauf pour le format question-réponse – en le traduisant souvent littéralement, mais l'ouvrage atteint tout de même plus de six cents pages. Une telle extension peut paraître étonnante quand on sait que les sections sur l'orthographe et la versification, ainsi qu'un certain nombre d'observations syntaxiques ont été supprimées ; cependant, la raison en est simple et Du Boccage lui-même la fournit dans la dédicace : « j'ai tâché de faciliter l'usage par les exemples, les phrases, les tours, et les expressions dont notre langue est susceptible ». En effet, Du Boccage se démarque surtout de Restaut – et de ses autres compilateurs – par la profusion d'exemples destinés à mettre en pratique les règles, plus théoriques. Ainsi, de nombreuses listes bilingues parallèles plus ou moins longues jalonnent sa grammaire. Par exemple, les adverbes sont expliqués sur 60 pages (507-566) et l'auteur fournit toujours plus d'une phrase ou d'un syntagme, traduits en italien, pour illustrer chaque item :

Elle n'alla pas loin ; Il ne loge pas loin d'ici ; Il s'en est allé loin d'ici ; Elle n'étoit pas loin de là ; [...]  
Trop d'amour, Trop de desirs, Trop de violence, Trop de cruautés (Du Boccage, 1750 : 511 et 522).

Les exemples sont généralement des phrases simples et se voulant tirées de la vie quotidienne. Rien de tout cela chez Restaut, dont le chapitre sur les adverbes s'étend sur 9 pages uniquement (1749 : 352-363) et qui ne propose pratiquement aucun exemple pour en illustrer l'usage. Et même lorsqu'il en fournit, dans le chapitre des prépositions, par exemple, ce n'est pas de façon systématique comme Du Boccage, mais plutôt pour illustrer une difficulté particulière de la langue française, comme la différence entre l'adjectif « prêt » 'à' et la préposition « près » 'de' (Restaut, 1749 : 367).

Dans la grammaire de Pierre Laval (1753), la situation est similaire. Celle-ci est publiée pour un public russe et traduite en regard par Sergueï Voltchkov, selon Vlassov (2015), qui a étudié cet ouvrage. Vlassov considère que Laval, à l'instar de Du Boccage, se démarque de Restaut par sa « grande quantité d'exemples, [...] particulièrement dans

---

<sup>30</sup> Il décide cependant de conserver, contre toute attente, les réflexions philosophiques préalables de Restaut à propos de la « grammaire » en général et des « idées » et « jugements ». Ce ne sera pas le seul dans ce cas : Galmace (1754), en Espagne et Nalecz Mosjczenski (1774), en Pologne, loin de poursuivre les mêmes objectifs de formation grammaticale générale que Restaut dans ses *Principes*, les maintiennent également.

<sup>31</sup> L'ordre dans lequel les contenus grammaticaux sont présentés peut toutefois être modifié. La notion de « cas », par exemple, est expliquée directement après celles du « genre » et du « nombre » (57-67), alors que Restaut ne s'arrête sur cette question qu'après avoir fourni toutes les explications morphologiques sur les différentes parties du discours.

l'explication des parties du discours invariables (adverbes, prépositions et conjonctions) ». Comme Du Boccage, Laval (1753) annonce cette particularité de sa grammaire dans la préface : « J'explique la Grammaire avec toute la précision qu'il m'a été possible, et je donne des Exemples qui ne laissent rien à désirer sur l'usage de toutes ses parties ». C'est donc également sur l'abondance des exemples que repose l'adaptation des *Principes* chez cet auteur, puisque aucune section supplémentaire n'est ajoutée.

Par ailleurs, Laval suit Restaut d'assez près pour ce qui est des explications grammaticales<sup>32</sup>, mais il effectue une réorganisation importante. Dans la préface, il déclare qu'il a organisé l'ouvrage pour ses élèves en veillant à distribuer la matière en chapitres « en conduisant son élève comme de classe en classe ». Il effectue également quelques réajustements qui lui semblent pertinents : par exemple les explications sur les « vices » de prononciation, suivies de la section orthographique (dans une version très réduite), sont placées après le chapitre sur les lettres, au début de l'ouvrage. En outre, il justifie certains choix, comme celui de parler des degrés de comparaison « avant le Verbe » et non pas avant les articles (comme le faisait Restaut) car « çauroit été interrompre la connexion qu'il y a des Articles avec les Pronoms » (Laval, 1753 : 272) ; les explications sur le cas sont également déplacées, après celles sur le nom, pour exposer leur « déclinaison », alors que Restaut réservait ces explications après avoir exposé toutes les parties du discours.

Notons, au sujet des cas, que Restaut avait confectionné ses *Principes* comme une propédeutique à l'apprentissage du latin. Il n'est donc pas étonnant qu'il les maintienne dans sa grammaire. Mais pour ce qui est de l'apprentissage du français aux étrangers, c'est moins évident. Pourtant, aucun continuateur de Restaut n'a osé se passer de cette catégorie grammaticale persistante, de peur sans doute de s'attirer la critique de la concurrence.

## 5. La terminologie descriptive grammaticale

Au-delà du maintien de la catégorie des cas, Restaut a exercé une grande influence sur la manière dont la langue française a été décrite à l'étranger car la terminologie employée dans ses grammaires a été reprise par ses continuateurs. En effet, ce ne sont pas uniquement les définitions de « nom », « genre », « nombre », etc. que l'on voit apparaître dans les ouvrages commentés ici, mais également la terminologie descriptive elle-même, qui a pu parfois modifier celle qui s'employait habituellement dans chaque tradition grammaticale.

Parmi nos auteurs, il en est un pour qui la terminologie grammaticale revêt une importance toute particulière dans l'apprentissage des langues. Il s'agit de Nalecz Mosjczenski, le continuateur polonais de Restaut. Dans sa préface, il déclare :

---

<sup>32</sup> Comme la plupart des grammairiens s'étant inspirés de Restaut, Laval l'avoue dans la préface : « Mr. Restaut, tres habile Grammairien, m'a été d'un grand secours dans la composition de cet Ouvrage ».

En écrivant cette Grammaire dans la Langue Polonoise, je me sers des mêmes termes Polonois d'art, dont on se sert ordinairement dans toutes les Classes où l'on enseigne des Langues. J'en ai ajouté par nécessité, de nouveaux, mais ce n'est que fort peu : je joins souvent à ceux-ci les termes d'art François, ce qui est-très commode tant à ceux qui enseignent, qu'à ceux qui apprennent, lorsqu'ils savent les termes de Grammaire de toutes les deux Langues, de celle qu'on enseigne et apprend, et de celle dans laquelle la Grammaire est écrite. Je ne mets pas à la tête de la Grammaire la liste de ces termes ; avant de commencer à enseigner la Langue, le Maître doit faire les apprendre par coeur à celui ou à celle qu'il veut enseigner (Nalecz Mosjczenski, 1774 : V-VI).

Tout d'abord, on apprend ici que certaines dénominations grammaticales françaises apparaissent non seulement traduites en polonais, mais qu'un bon nombre de termes sont également incorporés tels quels dans la grammaire. Ceux-ci sont souvent placés entre parenthèses après leur équivalent polonais. C'est le cas, par exemple, de « voyelles » et « consonnes » (8), « voyelles simples », « voyelles composées », « voyelles nasales » (9), « parties du discours » (195), « comparatif d'excès » (258), etc. Parfois, les termes français apparaissent même en premier : à la question (en polonais) « Comment appelle-t-on un mot qui n'est composé que d'une syllabe ? » l'auteur donne d'abord la réponse en français (« monosyllabe ») et ensuite il fournit la traduction en polonais (5).

Ainsi, au sein du texte en polonais, une multitude de termes de description grammaticale sont intégrés tels quels par l'auteur, qui considère, par ailleurs, que leur apprentissage dans les deux langues est nécessaire si l'on veut appréhender l'étude du français dans de bonnes conditions. Cela peut paraître excessif et franchement difficile pour les élèves si cette terminologie n'est pas associée à des exemples concrets. Mais dans l'optique d'un apprentissage raisonné de la langue, cela reste légitime : savoir nommer chacune des parties du discours et les « accidents » auxquels elles sont soumises peut être d'un grand secours pour analyser syntaxiquement une phrase et trouver les équivalents grammaticaux dans l'autre langue afin de pouvoir la traduire. Ainsi, il est clair que la terminologie employée par Restaut a dû influencer la description de certaines catégories, classifications, du moins de la langue française dans les grammaires polonaises, si tant est que Nalecz Mosjczenski ait fait des émules, ce que nous ignorons.

Nous savons, en revanche, que certaines descriptions de Restaut ont joui d'une continuité dans les grammaires de français en Espagne par l'intermédiaire d'un auteur dont nous n'avons pas encore parlé du fait que chez lui l'influence de Restaut a touché principalement les descriptions phonétiques et pas tant la partie de morphologie.

Antoine Galmace est l'auteur d'une grammaire de français pour Espagnols publiée en 1748 dont il fournit une édition modifiée en 1754. Dans cette seconde édition, il s'inspire largement des *Principes* de Restaut (1749) pour ce qui est du chapitre sur la

prononciation et introduit des précisions terminologiques tout à fait inédites dans l'histoire de la description phonétique du français en Espagne.

Citons tout d'abord le cas de la dichotomie voyelle/consonne. Traditionnellement, on décrivait la voyelle comme un son continu, contrairement à la consonne, dont le son ne serait ou ne pourrait pas, selon les grammairiens, être permanent. Or, Restaut abandonne cette idée pour créer, implicitement, la nouvelle classe des consonnes continues : « Il faut pourtant en excepter les sons de l'*j* consonne, de l'*s*, du *ch*, de l'*f*, de l'*r*, de l'*v* consonne, & du *z*, que l'on peut continuer : mais on s'apercevra, si l'on y prend garde, que c'est nécessairement avec le son de l'*e* muet » (Restaut, 1749 : 21). Ces explications seront reprises par Galmace, qui influence également un certain nombre d'auteurs de grammaires de français en Espagne après lui, car la *Llave nueva*, ouvrage de ce grammairien, sera rééditée de nombreuses fois au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Un second exemple de rupture terminologique introduite en Espagne par Galmace à travers Restaut est celui des dénominations de diphtongues « propres » et « impropres », qui désignaient traditionnellement les combinaisons vocaliques graphiques réalisées respectivement en plusieurs sons (en une seule syllabe) ou un seul, que celui-ci abandonne au profit de celles de « diphtongues » (pour combinaisons vocaliques graphiques et sonores) face à « voyelles composées » (pour combinaisons vocaliques uniquement graphiques). De nouveau, ces dénominations, plus précises que les précédentes, seront entérinées par Galmace en Espagne et suivies par ses successeurs.

L'influence terminologique de Restaut dans les grammaires de français à l'étranger a également été pointée du doigt par Vlassov (2015) :

La partie russe de la grammaire de Laval est donc très intéressante du point de vue de l'histoire des idées linguistiques en Russie. Dans la traduction, les termes modernes empruntés aux langues occidentales côtoient une terminologie vieillie toujours en usage, mais aussi des néologismes qui seront oubliés par la suite. La terminologie linguistique est alors en voie de formation en Russie. La traduction d'ouvrages linguistiques et didactiques comme la grammaire de Laval est une étape importante dans l'évolution de cette terminologie.

## 6. Conclusions

Le succès de l'œuvre grammaticale de Pierre Restaut ne s'est pas cantonné à la France : elle a rayonné dans toute l'Europe durant le XVIII<sup>e</sup> siècle et même une partie du XIX<sup>e</sup>. Les refontes et traductions que nous avons commentées en sont la preuve. Seulement, les objectifs de formation grammaticale générale des originaux français en faisaient des ouvrages difficilement applicables directement à l'enseignement du français langue étrangère ; c'est pourquoi la plupart des auteurs s'inspirant de Restaut ont largement adapté et complété leur version pour surmonter cet écueil, que ce soit en

ajoutant les sections propres à un manuel de langue étrangère de l'époque ou en multipliant les exemples, et en prenant soin de fournir des explications contrastives, adaptées à chaque public. Par ailleurs, les adaptations comportent généralement un chapitre de prononciation classique, ne trouvant pas de correspondant identique chez Restaut, qui considérait les explications articulatoires inutiles pour un public francophone et s'attachait surtout à donner les règles de lecture ; quant aux chapitres orthographiques et de versification, ils sont rarement conservés, ce qui semble logique pour le dernier mais moins évident pour le premier. En effet, l'apprentissage de la langue écrite devait obligatoirement passer par l'apprentissage de l'orthographe ; on comprend donc mal pourquoi les auteurs de grammaires pour étrangers décident de supprimer ces informations.

D'un autre côté, quand le public était de langue maternelle française, on pouvait bien sûr utiliser la grammaire de Restaut tout comme on le faisait en France, sans avoir à l'adapter. En Belgique, par exemple, Caravolas (2000) nous rappelle que « l'enseignement méthodique de la langue maternelle (français, flamand ou allemand) dans les écoles secondaires belges est introduit pour la première fois en 1777 par le *Plan provisionnel d'études* », et, pour ce qui est de la langue française, on utilisera l'*Abrégé* de Restaut. C'est moins évident pour ce qui est des versions originales qui ont circulé en Russie, par exemple.

Par ailleurs, Restaut a non seulement exercé une influence européenne dans le domaine de l'enseignement du français comme modèle aussi bien pour ce qui est des règles – surtout morphologiques – que pour la structure des explications en questions-réponses, mais il a également marqué certains ouvrages de ses innovations terminologiques, ce qui avait également son importance pour l'enseignement du français et des langues étrangères en général.

Finalement, il est bon de rappeler une réalité plus commerciale : indépendamment de la manière dont Restaut a été récupéré, il est clair que présenter une grammaire de français comme ayant été composée sur le modèle de celle de Restaut, qui jouissait déjà d'un grand renom à la moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, c'était s'assurer d'emblée un public de lecteurs et donc d'acheteurs potentiels, ainsi que des élèves pour tous ceux qui non seulement produisaient des grammaires/manuels de langue, mais également enseignaient le français, c'est-à-dire la majorité de nos auteurs.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ARNAULD, Antoine & Claude LANCELOT, (1660) : *Grammaire générale et raisonnée*. Paris, Pierre le Petit.



- BARATIN, Marc (2000) : « Ars (grammatica) », in *Corpus de textes linguistiques fondamentaux*. Lyon, École normale supérieure de Lyon. URL : [http://ctlf.ens-lyon.fr/notices/notice\\_020.htm](http://ctlf.ens-lyon.fr/notices/notice_020.htm)
- BILLET, Pierre-Paul (1673) : *Grammatica Francesa*. Saragosse, s. éd.
- BUFFIER, Claude (1709) : *Grammaire Française sur un plan nouveau pour en rendre les principes plus clairs et la pratique plus aisée*. Paris, s. éd.
- CARAVOLAS, Jean-Antoine (2000) : « Chapitre V. L'Italie, l'Espagne et le Portugal », in *Histoire de la didactique des langues au siècle des Lumières : Précis et anthologie thématique*. Montréal, Presses de l'Université de Montréal. URL : <http://books.openedition.org/pum/17592>.
- CHANTREAU, Pierre-Nicolas (1781) : *Arte de hablar bien francés*. Madrid, Antonio de Sancha.
- CHERVEL, André (2006) : *Histoire de l'enseignement du français du XVII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*. Paris, Retz.
- CHIFLET, Laurent (1659) : *Essay d'une parfaite Grammaire de la Langue Française*. Anvers, J. van Meurs.
- DONATUS, Aelius (ca. 350) : *Ars minor*.
- DU BOCCAGE, J.-B. (1750) : *Le maitre françois ou le Restaut travesti*. Boulogne, Saffi.
- FOURNIER, Jean-Marie (1998) : « Principes généraux et raisonnés de la grammaire française », in *Corpus de textes linguistiques fondamentaux*. Lyon, École normale supérieure de Lyon. URL : [http://ctlf.ens-lyon.fr/notices/notice\\_316.htm](http://ctlf.ens-lyon.fr/notices/notice_316.htm).
- GALMACE, Antoine (1748) : *Llave nueva y universal para aprender con brevedad y perfeccion la lengua francesa*. Madrid, G. Ramírez.
- GALMACE, Antoine (1754) : *Llave nueva y universal para aprender con brevedad y perfeccion la lengua francesa*. Madrid, J. Ibarra.
- Gazette Littéraire de l'Europe* (1768) : mars, tome XXIV. Amsterdam, E. van Harrevelt.
- GOUDAR Ludovic (1764) [1744]: *Nuova Grammatica italiana e francese*. Nice, G. Floteront.
- GOUDAR Ludovic (1773) : *Nuova Grammatica italiana e francese*. Crémone, L. Manini.
- LA TOUCHE, Pierre de (1696) : *L'art de bien parler François*. Amsterdam, H. Desbordes.
- LAURÈS DE MAYRAN, Jean-Thomas (1799) : *Compendio nuevo de gramatica francesa*. Madrid, J. Herrera.
- LAVAL, Pierre (1753) : *L'Explication de la grammaire française*. Saint-Pétersbourg, Imprimerie de l'Académie des sciences.
- LE CAMUS, John Peter (1755) : *The Principles of the French Grammar abridged by Mr Restaut*. Londres, J. Nourse.
- LE CAMUS, John Peter (1772) : *The Principles of the French Grammar abridged by Mr Restaut*. Londres, J. Nourse.
- LE CAMUS, John Peter (1793) : *The Principles of the French Grammar abridged by Mr Restaut*. Londres, F. Wingrave.
- Le Courrier de Vaugelas*, (1879) : numéro du premier septembre. Paris, Martin.

- LEPINETTE, Brigitte (1997) : « Le “détournement” de la grammaire générale dans la grammaire pédagogique française éditée en Espagne au XVIII<sup>e</sup> siècle ». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 11, 523-538. URL : <https://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/view/THEL9797120523A/34012>
- MARTIN, Daniel (1619) : *Grammatica gallica*. Strasbourg, J. Caroli.
- MARTÍNEZ SAAVEDRA, Félix (1791) : *Compendio de la gramática francesa*. Séville, Vázquez et Hidalgo.
- MAUPAS, Charles (1607) : *Grammaire française*. Blois, P. Cottereau.
- MAUVILLON, Éléazar de (1747) : *Remarques sur les germanismes*. Amsterdam, P. Mortier.
- MINERVA, Nadia (2003) : « Manuali italiani e lessico francese. Primi materiali per un censimento (1655-1814) ». *Quaderni del CIRSIL*, 2. DOI : <https://amsacta.unibo.it/2229>
- NALEŹ MOSJCZENSKI, Stanislas (1774) : *Facile, étendue et fondamentale grammaire française, recueillie de M. Restaut et d'autres savants grammairiens, accommodée à l'étude de la jeunesse polonaise*. Dantzig, I. Hermann Floercke.
- Nouvelle et parfaite grammaire française* (1749). Francfort-sur-le Main, F. Warrentrapp.
- OLIVET, Pierre-Joseph Thoulier d' (1736) : *Traité de la prosodie Française*. Paris, Gandouin.
- LOUDIN, Antoine (1633) : *Grammaire française rapportée au langage du temps*. Paris, P. Billaine.
- REGNIER-DESMARIS, François-Séraphin (1705) : *Traité de la grammaire française*. Paris, Jean-Baptiste Coignard.
- RESTAUT, Pierre (1730) : *Principes généraux et raisonnés de la grammaire française, par Demandes et Réponses*. Paris, J. Desaint.
- RESTAUT, Pierre (1732a) : *Abrégé des principes de la grammaire française*. Paris, J. Desaint.
- RESTAUT, Pierre (1732b) : *Principes généraux et raisonnés de la grammaire française, par Demandes et Réponses*. Paris, Le Gras/Lottin/Desaint/Chaubert.
- RESTAUT, Pierre (1736) : *Principes généraux et raisonnés de la grammaire française, par Demandes et Réponses*. Paris, Le Gras/Prault/Lottin/Desaint.
- RESTAUT, Pierre (1738) : *Abrégé des principes de la Grammaire Française*. Genève, Barrillot et fils.
- RESTAUT, Pierre (1741) : *Principes généraux et raisonnés de la grammaire française, par Demandes et Réponses*. Paris, Le Gras/Prault/Lottin/Desaint.
- RESTAUT, Pierre (1745a) : *Abrégé des principes de la Grammaire Française*. Paris, s. éd.
- RESTAUT, Pierre (1745b) : *Principes généraux et raisonnés de la grammaire française, par Demandes et Réponses*. Paris, Ph. Lottin.
- RESTAUT, Pierre (1749) : *Principes généraux et raisonnés de la grammaire française, par Demandes et Réponses*. Paris, Ph. N. Lottin.
- RESTAUT, Pierre (1752) : *Abrégé des principes de la Grammaire Française*. Lausanne, M.-M. Bousquet.

- RESTAUT, Pierre (1753) : *Abrégé des principes de la Grammaire Française*. Paris, Ph. N. Lottin/J. H. Buttard.
- RESTAUT, Pierre (1764) : *Abrégé des principes de la Grammaire Française*. Paris, Ph. N. Lottin/J. H. Buttard.
- RESTAUT Pierre (1770) : *Principes généraux et raisonnés de la grammaire française, par Demandes et Réponses*. Amsterdam, E. Van Harrevelt.
- RESTAUT, Pierre (1771) : *Abrégé des principes de la Grammaire Française*. Saint-Pétersbourg, Imprimerie du Corps des cadets.
- RESTAUT Pierre (1773) : *Principes généraux et raisonnés de la grammaire française, par Demandes et Réponses*. Paris, Lottin le jeune.
- RESTAUT, Pierre (1774) : *Abrégé des principes de la Grammaire Française*. Paris, Lottin le jeune.
- RESTAUT, Pierre (1778) : *Abrégé des principes de la Grammaire Française*. Amsterdam, Paris, Lottin le jeune.
- RESTAUT, Pierre (1789a) : *Abrégé des principes de la Grammaire Française*. Londres, De La Grange.
- RESTAUT, Pierre (1789b) : *Abrégé des principes de la Grammaire Française*. Saint-Pétersbourg, Imprimerie du Corps des cadets.
- RESTAUT, Pierre (1799) : *Abrégé des principes de la Grammaire Française*. Saint-Pétersbourg, Imprimerie du Corps des cadets.
- RESTAUT Pierre (1781) : *Principes généraux et raisonnés de la grammaire française, par Demandes et Réponses*. Marseille, J. Mossy.
- RESTAUT, Pierre (1817) : *Principes généraux et raisonnés de la grammaire française, par Demandes et Réponses*. Lyon, Perisse frères.
- RESTAUT, Pierre (1824) : *Abrégé des principes de la grammaire française*. Alais, J. Martin.
- RICHELET, Claude (1680) : *Dictionnaire françois contenant les mots et les choses, plusieurs nouvelles remarques sur la langue française*. Genève, J. H. Widerhold.
- RJEOUTSKI, Vladislav & Sergueï VLASSOV (2013 : en ligne) : « L'enseignement de la grammaire française en Russie au XVIII<sup>e</sup> siècle : enseignants, méthodes et livres utilisés ». *Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde*, 51. DOI : <https://doi.org/10.4000/dhfles.3823>.
- ROLLIN, Charles (1818) [1726-1728] : *Traité des études*, Tome 1, in Ledoux et Tenré, *Œuvres complètes de Charles Rollin*. Paris, Didot le Jeune.
- SWIGGERS, Pierre (1985) : « Une étape importante dans l'histoire de la grammaire française : Les *Principes* de Restaut ». *Studia Neophilologica*, 57, 219-226.
- ТЕПЛОВ, Vassilij (1752) : *Новая французская грамматика сочиненная вопросами и ответами. Собрана изъ сочинений господина Ресто и другихъ грамматик, а на Россійской языкъ переведена Академіи Наукъ Переводчикомъ Васильемъ Тепловымъ*. [*Nouvelle grammaire française par demandes et réponses. Recueillie des ouvrages de Monsieur Restaut et d'autres grammaires et traduite*

*en russe par le traducteur de l'Académie des sciences Vassili Teplov*]. Saint-Pétersbourg, Imprimerie de l'Académie des sciences [Traduction de Rjéoutski et Vlassov (2013)].

VAUGELAS, Claude Favre de (1647) : *Remarques sur la langue françoise : utiles à ceux qui veulent bien parler et bien écrire*. Paris, P. le Petit.

Vlassov, Sergueï (2015) : « Enseigner le français en Russie au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle. Pierre de Laval, précepteur et auteur d'une grammaire pour les Russes ». *Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde*, 54. DOI : <https://doi.org/10.4000/dhfles.4145>

ZINK, Gaston (2006) : *Phonétique historique du français*. Paris, PUF.

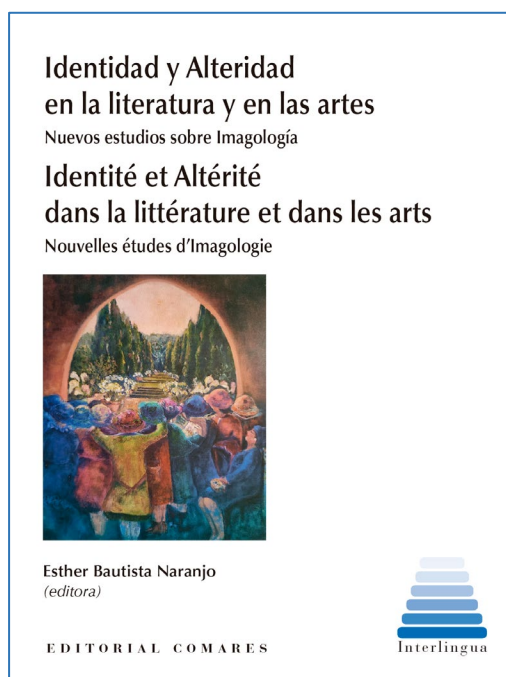
## Estudio de la identidad y la alteridad en la literatura y en las artes desde la perspectiva de la imagología\*

**Margarita ALFARO AMIEIRO**

*Universidad Autónoma de Madrid*

margarita.alfaro@uam.es

<https://orcid.org/000-0002-0958-3412>



Se trata de un volumen colectivo realizado en el marco de las actividades llevadas a cabo por el grupo de investigación «La Mirada del Otro en la Literatura Anglófona y Francófona» (MOLAF) de la Universidad de Castilla-La Mancha, vinculado al Departamento de Filología Moderna y dirigido por la Dra. Montserrat Morales Peco, Profesora Titular de Literatura Francesa en la mencionada universidad. En su conjunto es una aportación coordinada por Esther Bautista Naranjo, Profesora Titular y miembro de dicho Grupo de investigación, creado en 2016 y cuyo objetivo es el acercamiento a las cuestiones derivadas del estudio de la alteridad. Por otra parte, este volumen se

integra en la línea editorial de Comares; en particular, en la colección *Interlingua* que, a lo largo de los últimos años, ha compendiado y sacado a la luz aspectos literarios, culturales y lingüísticos, los cuales suponen una actualización y una revisión crítica de cuestiones abordadas desde una mirada plural y transversal con carácter multidisciplinar. Además, se trata de una colección que está indexada en la MLA International Bibliography desde 2005.

---

\*Reseña del libro editado por Esther Bautista Naranjo, *Identidad y Alteridad en la literatura y en las artes. Nuevos estudios sobre Imagología / Identité et Alterité dans la littérature et dans les arts. Nouvelles études d'Imagologie* (Granada, Editorial Comares, 2021, 201 pp. ISBN: 978-84-1369-311-8).

Asimismo, dicho estudio es llevado a cabo de manera singular a través de la identificación de imágenes literarias universales y, por ello, los presupuestos teóricos se enmarcan en la Imagología, disciplina que nace en el marco del comparatismo, si bien ha adquirido su propia independencia e identidad en las últimas décadas. Por consiguiente, el volumen que nos ocupa enriquece la perspectiva planteada en estudios previos, ya que se propone ampliar el abanico de las cuestiones metodológicas y las lecturas de autores de lenguas diferentes (francés, inglés, español, chino, japonés) y distintas artes (literatura, música, digital y visual). Se trata por tanto de una serie de trabajos en el campo de la literatura y la cultura universal que los participantes en el volumen realizan con acierto en un marco heterogéneo y plural. De este modo, aunque se aprecian diferencias y analogías en cuanto al enfoque, al seguir pautas compartidas es un estudio que permite establecer con facilidad conexiones entre las distintas literaturas (y artes) y observar cómo, en una misma época o en otras posteriores, se producen manifestaciones artísticas semejantes o singulares en función del marco cultural concreto.

En particular, esta publicación ofrece al lector un conjunto de once análisis, articulados en torno a dos grandes capítulos, realizados por especialistas de diferentes ámbitos filológicos y artísticos, desde la óptica de la literatura general y comparada, en los que se aborda la relevancia del estudio de las imágenes en la literatura y en las artes. Asimismo, el volumen contempla una «Introducción. (Re)pensar la Imagología en el siglo XXI. ¿Un camino de ida y vuelta?» (pp. 1-11) y un «Epílogo. Identidad y Alteridad en el viaje existencial. El “Síndrome del Centauro”» donde, por un lado, Esther Bautista hace una revisión del concepto de Imagología en el siglo XXI desde la vertiente del análisis del Yo y el Otro como señas de identidad en permanente cambio y con la originalidad de introducir temas como las redes sociales, los álbumes ilustrados, la música clásica y el estudio de autores y universos literarios diversos. Y, por otro lado, el epílogo de Francisco Javier del Prado aporta una reflexión novedosa acerca del espacio del viaje como un *comportamiento problemático* del ser que se acerca al otro y construye su ser e itinerario existencial desde la toma de conciencia. En este sentido, afirma del Prado:

Para tomar conciencia de la alteridad (o la otredad, como se dice, cosificando el concepto, en algunos medios) es preciso tener un sentido firme de la identidad: tener conciencia cierta de los que soy, en mí mismo, para poder afirmar los que soy o puedo ser-en-el-otro y tener una conciencia asentada, muy asegurada, de mi *ensí* para poder ver con claridad las ausencias y las fallas de ese *ensí*, que constituyen la existencia de *lo otro* (y del otro) (p. 187).

Por otra parte, el enfoque adoptado adquiere un valor añadido debido a la consideración específica de un campo de estudio que no deja de enriquecerse a la luz de las reflexiones publicadas recientemente. Los autores de los estudios y la editora saben

mostrar de manera sobresaliente una nueva dirección: la ambivalencia de la identidad y la alteridad en la construcción de imágenes que nutren un diálogo plural y abierto. Desde esta perspectiva observamos que esta forma de trabajar resulta muy novedosa ya que cubre un espacio que, si bien ya cuenta con estudios literarios y culturales temáticos previos (Pageaux, 1994; Postel, 2010, entre otros muchos), sin embargo requiere de un espíritu crítico en el cual se vea reflejada la diversidad de enfoques que jalonan las manifestaciones artísticas de escritores y artistas pertenecientes a diferentes épocas y literaturas nacionales, cuyas obras pueden ser analizadas desde una perspectiva temática.

La organización global del volumen contempla dos grandes capítulos de extensión desigual, en los que se abordan las cuestiones de identidad y alteridad, en la literatura, especialmente, y en las artes. Cada uno de ellos acoge los siguientes estudios:

Capítulo I. *Identidad y alteridad en la literatura* (8 estudios):

- «Alteridad y distopía: imágenes de la peste y la pandemia en *The Last Man*, de Mary Shelley», por Antonio Ballesteros González (pp. 27-38).
- «Le jeu et les enjeux de l'identité dans *Le Complexe de Di*, de Dai Sijie», por Esther Bautista Naranjo (pp. 39-54).
- «*L'Africain* de J.M.G. Le Clézio : la construction identitaire à partir de l'image, le souvenir et la photographie», por Helena Fernández de Toro (pp. 55-66).
- «Paysages naturels et urbains d'Espagne dans *Le Passé Défini II* de Jean Cocteau», por Montserrat Morales Peco (pp. 67-86).
- «La representación de los ingleses en la India en *Les Aventures (Merveilleuses mais Authentiques) du Corcoran*, relato infantil», por Silvia Núñez Vivar (pp. 87-100).
- «Images d'Espagne dans le roman français (1920-1935)», por Daniel-Henri Pageaux (pp. 101-116).
- «El alma híbrida de Sandra Cisneros: reflexiones acerca de la identidad femenina allá en la frontera», por María del Mar Ramón Torrijos (pp. 117-128).
- «Manon Lescaut y Fanny Legrand (Safo): construyendo la imagen de la cortesana en la literatura francesa de los siglos XVIII y XIX», por Lorena Romero González (pp. 129- 141).

Capítulo II. *Identidad y alteridad en las artes* (3 estudios):

- «La imagen de la cultura francesa y japonesa a través del Álbum *Cyrano* de TaïMarc Le Thanh y la ilustradora Rébecca Dautremer», por Laura González Rufo (pp. 145-156).
- «The Music of Loss, of Losing...»: Hacia una biografía poética de Beethoven», por Juan José Pastor Comín (pp. 157-170).
- «Porque pudo ser otrX: reciclajes literarios postdigitales», por Adrián Menéndez de la Cuesta y Amelia Sanz (pp. 171-186).

Observamos, por tanto, que los escritores y los artistas seleccionados cubren un ámbito muy variado, tanto desde la perspectiva cronológica como desde la mirada geográfica. Así pues, la diversidad cultural y literaria quedan reflejadas a través de figuras emblemáticas de autores como Shelley, Cocteau, Rébecca Dautremer, Le Thanh,



Beethoven, Le Clézio, Sandra Cisneros, Dai Sijie, o de personajes como Manon Lescaut y Safo; o bien a través de ejes temáticos vertebradores de campos literarios singulares, como las imágenes españolas en la literatura francesa entre 1920 y 1935, las humanidades digitales o la poética de Beethoven. En su conjunto, nos acercamos a una visión múltiple y transversal en el tiempo. Si bien la literatura comparada ha estado en la base de la crítica literaria tradicional, en la actualidad, la interpretación de las imágenes literarias que subyacen en las obras requiere de un nuevo enfoque para entender la contextualización y las relaciones interpersonales ante tendencias culturales poco estudiadas de manera exhaustiva hasta el momento.

Con carácter general, cada contribución aporta una bibliografía orientativa en la que el lector puede descubrir estudios de referencia, así como revistas especializadas, direcciones de páginas web y documentos de carácter audiovisual o electrónico de gran valía, ya que confirman la especial relevancia de las obras, según las circunstancias de índole literaria, social o ideológica. Cada capítulo contempla su propia organización de acuerdo con el tema que aborda, de tal modo que cada uno de ellos se ciñe al análisis de cuestiones singulares contextualizadas en su época y en su literatura de referencia. En su conjunto, la organización elegida hace posible que el lector lleve a cabo una lectura guiada, argumentada y detallada de cada uno de los artistas, escritores o temas propuestos. Los diferentes estudios ofrecen un panorama diverso en el que se pone de manifiesto la importancia de las imágenes del Yo y del Otro desde una óptica comparatista. De este modo, por el hecho de tener un mismo hilo conductor en cuanto al enfoque, es un volumen que permite establecer con facilidad conexiones entre cuestiones temáticas diferentes y observar las diferencias y analogías entre unos autores y otros, así como entre la vertiente literaria y artística.

En cuanto a los autores de los diferentes capítulos, todos ellos conforman una nómina de doce investigadores destacados que comparten las mismas preocupaciones y cuyas biografías científicas se reflejan al final de la obra. Destacan, por orden alfabético: Antonio Ballesteros, CU de Filología Inglesa en la UNED; Esther Bautista, TU en la UCLM, especializada en Crítica literaria y Literatura francesa de los siglos XVII y XVIII; Francisco Javier del Prado, escritor, crítico y teórico de la Literatura Francesa, General y Comparada, autor de numerosas contribuciones y director científico de referencia en los estudios de Filología Francesa en la Universidad Española; Helena Fernández de Toro, profesora asociada en la UCLM en el área de Filología Francesa; Adrián Menéndez de la Cuesta, doctorando en Estudios Literarios de la UCM, especializado en literatura postdigital y literatura LGTB+; Montserrat Morales, profesora TU de Filología Francesa en la UCLM, especializada en los siglos XIX y XX, así como en literatura comparada e imagología; Silvia Núñez, doctoranda en Literatura Comparada y Estudios Románicos por la UCLM y la Universidad de Wuppertal (Alemania); Daniel-Henri Pageaux, profesor emérito de la Sorbonne Nouvelle Paris III, hispanista y comparatista de reconocido prestigio cuyas aportaciones más recientes están centradas

en la literatura de viajes, la historia y la poética de la novela desde la imagología; María del Mar Ramón, TU de Filología Inglesa en la UCM, especializada en la narrativa angloamericana contemporánea, así como en estudios de género; Lorena Romero, especializada en las literaturas francesa e inglesa y profesora en la enseñanza secundaria; Juan José Pastor, TU del área de música en la UCLM, es IP del proyecto *Música, Literatura y Poder en la España Moderna: estudios interdisciplinares*, en el que aborda la obra musical desde un enfoque plural; Amelia Sanz, CU de Filología Francesa de la UCM, especializada en Humanidades Digitales desde el estudio de la lectura, la escritura y la investigación con herramientas metodológicas digitales.

Asimismo, sobresalen el rigor, la minuciosidad y la coherencia que se detectan en todos los trabajos, glosados de manera exhaustiva y con gran precisión por Esther Bautista que se ocupa de la edición. En su conjunto, es una obra colectiva de referencia para el acercamiento al estudio de las imágenes, en la encrucijada de la identidad-alteridad desde la perspectiva introducida por Pageaux hace más de tres décadas y enfatizada por la editora en los siguientes términos:

La adquisición de la identidad –bien individual o colectiva– proviene de una toma de conciencia que integra o desliga al sujeto con respecto a otro o a un grupo concreto. Este posicionamiento establecerá vínculos y diferencias que la Imagología denomina fobias, filias y manías en los que el «Yo» se define frente a la representación que del «Otro» se hace. Este proceso resulta ser recíproco, ya que el «Otro» también se ve influido por la imagen que ofrece ante los demás, así como la que los demás tienen de él (p. 3).

Finalmente, podemos señalar que tanto por la presentación de una pluralidad de artistas y escritores como por el planteamiento metodológico resulta ser un volumen innovador, original y de referencia para abordar el estudio de «lo idealizado, lo rechazado, lo asumido... conformando un conjunto de relaciones en la que no solo se pone en juego lo tangible o lo inmediato, sino también toda una serie de implicaciones culturales subyacentes» (p. 3).

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- PAGEAUX, Daniel-Henri (1994): «Images», in *La Littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, 1994, pp. 59-77.
- POSTEL, Philippe (2010): «La littérature comparée et les études chinoises», *Études chinoises*, hors-série, pp. 261-291.

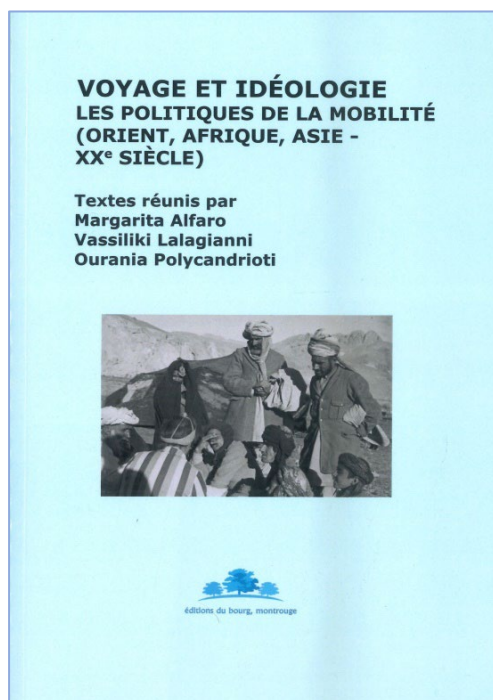
## El viaje francófono en la encrucijada ideológica del siglo XX\*

**María del Rosario ÁLVAREZ RUBIO**

*Universidad de Oviedo*

[rar@uniovi.es](mailto:rar@uniovi.es)

<https://orcid.org/0000-0002-7121-006X>



El volumen que aquí se presenta, cuyos estudios han sido reunidos por Margarita Alfaro, Vassiliki Lalagianni y Ourania Polycandrioti, ofrece al lector, entre la variedad complementaria de enfoques, una unidad fundamental en torno a la indagación sobre la percepción de la alteridad –y, asimismo, la autorreflexión del referente cultural en el extenso ámbito francófono–, a través de la experiencia del viaje y sus reelaboraciones literarias dentro de los diversos contextos geopolíticos del siglo XX. Como bien anuncia su título, las líneas maestras de reflexión en torno a la literatura de viajes y los presupuestos ideológicos y políticos dominantes en el curso del siglo pasado se proyectan sobre una cartografía desplegada sobre las regiones diseminadas por los grandes

continentes en los que el prestigio cultural francés o su autoridad colonial ejercieron su influencia o su poder. La fotografía inserta en su portada y tomada en Afganistán en 1939 durante el trayecto de dos viajeras suizas ahí estudiadas, Annemarie Schwarzenbach y la intrépida Ella Maillart, ejemplifica visual y simbólicamente el extrañamiento que suscita adentrarse en lo ajeno y extraño por los espacios periféricos de la mentalidad occidental, a la vez que apunta al proceso posterior de aprehensión. Sobre la

---

\* Reseña del volumen colectivo editado por Margarita Alfaro, Vassiliki Lalagianni, Ourania Polycandrioti, *Voyage et idéologie. Les politiques de la mobilité (Orient, Afrique, Asie - XX<sup>e</sup> siècle)* (Montrouge, Éditions du Bourg, collection «Voyages», 2022, 483 p. ISBN: 978-2-490650-23-1).

demarcación geográfica acotada por los compiladores (la cuenca mediterránea, el Medio y el Extremo Oriente, el continente africano o del otro lado del Atlántico, las Antillas y la Guayana Francesa) circulan las interrelaciones entre culturas distantes y la irradiada desde la República Francesa, que va acompasando sus discursos oficiales a las transformaciones ideológicas en liza. Los itinerarios trazados reflejan el valor intrínseco y definitorio de tales rutas, de tránsito milenario y con toda clase de mercancías físicas e inmateriales, en las que se adentran los extranjeros por deseos de aventura o huida, en busca de saber, por misiones oficiales u oficiosas; pero constituyen también recorridos mentales, siempre caminos de ida y vuelta, para dar testimonio de lo vivido, entendido o interpretado dentro de las vías contemporáneas de reformulación o de análisis de modalidades narrativas que se acogen a un género híbrido como es el de viajes. A su vez, gran parte de los textos estudiados surgen en períodos de conflicto o de rivalidad entre las potencias occidentales entre sí o con las nuevas emergentes. A ese contexto no son ajenas las condiciones de los sujetos de enunciación, la elaboración de su *ethos* ni los modelos discursivos adoptados, entre los que, además de moldes más veteranos, destaca la irrupción del reportaje periodístico como instrumento de acción.

El documentado capítulo que abre el volumen muestra uno de los ejes radiales de estudio en torno al viaje como motor de propaganda ideológica y de inspiración poética genuina: a partir de las giras, como conferenciante comunista, de Paul Éluard por Grecia en 1946 y 1949, Lucile Arnoux-Farnoux analiza finamente las circunstancias de mediación franco-griegas, sus redes literarias y traductoras, y la mitificación que de la Grecia moderna mantiene el poeta, quien, en perpetuo movimiento, queda finalmente marcado por la fragilidad humana que le enseñó el sufrimiento de Atenas. En diálogo indirecto con este trabajo, Maria Tsoutsoura realiza a su vez una reconstrucción minuciosa de la elaboración en el exilio de los textos franceses (1941-1944) del poeta Séféris, una de las piedras de toque para calibrar la recepción de la Grecia contemporánea por Éluard. En este caso, queda de manifiesto la concepción humanista e integradora de este diplomático e intelectual cosmopolita de envergadura internacional. La revisión retrospectiva de Malraux sobre sus viajes por Oriente y la construcción como autoficción de sus memorias y recuerdos en *Le Miroir des limbes* (1972) –y por lo que ahí se trata, principalmente su primera parte, las *Antimémoires* (1967)–, cuya calidad literaria reivindica Jean-Marc Moura, le sirven a este para profundizar, a partir de fuentes contrastadas, en el proceso de selección y reconstrucción de materiales del escritor y para penetrar en las motivaciones profundas de su representación ideológica y política como ministro de De Gaulle. Su propuesta, como señala Moura, conjuga dos antagonismos. Si sacraliza en un nuevo legendario histórico a los líderes de las potencias comunistas, pero también a De Gaulle como defensor de las naciones emancipadas en tanto nuevos protagonistas de la nueva Historia, no por eso Malraux deja de criticar severamente conceptos entonces en germen como la ideología tercermundista, tras la que denuncia las quimeras de un nihilismo peligroso.

La fascinación de la intelectualidad francesa por la China de Mao arrastra, sin embargo, tensiones soterradas. Si se mantiene vigente en la reelaboración literaria de Malraux, también provoca reacciones diversas entre otros pensadores más jóvenes. Así, las innovadoras vías de expresión por las que varios miembros y colaboradores del comité de redacción de la revista *Tel Quel* narran bastante más tarde su estancia de 1974 en la China de la Revolución Cultural suscitan un sagaz análisis de Muriel Détrie. Centrándose en los textos de Kristeva, Pleyne y sobre todo, Barthes, que reconoce como realizaciones de un proyecto concebido entonces, y que atribuye a ese malestar original respecto al maoísmo de esa época, Détrie demuestra su excepcionalidad en el muestrario de literatura de viajes que ofrece este volumen. La nueva escritura, compuesta de formas híbridas y fragmentarias, sin criba ni más orden que el cronológico referencial, reflejaría en un movimiento especular la uniformidad y la banalidad de la rutina oficial que se les ha permitido percibir. Sin llegar a borrar las trazas del discurso ideológico, revelarían su voluntad de negarse a pronunciarse sobre China a través de los mecanismos lingüísticos en juego, para dejar en suspenso la enunciación sobre una realidad que no les ha sido realmente mostrada.

El paso del reportaje a la ficción es ejemplificado detalladamente por Hélène Tatsopoulou en los casos paralelos de dos escritores viajeros, J. Kessel y P. Benoit, quienes, pese a sus distintas tendencias políticas, parten de sus incursiones por la Península Arábiga hasta el Cuerno de África, y en particular por el Yemen, para reelaborar documentadamente los materiales recopilados y la memoria vivida en novelas de aventuras que no rehúyen la reflexión y la propuesta política ante los problemas endémicos de tales espacios reales. En cambio, la fidelidad al modelo periodístico original y a su compromiso testimonial inmediato queda patente en el análisis pormenorizado de Alex Demeulenaere sobre el discurso de *Terre d'ébène* (1929) de Albert Londres, reportero de notable influencia sobre la opinión pública occidental de su tiempo. En contraste con su acompañante circunstancial, Paul Morand, el narrador se legitima como voz de la conciencia en uno de los primeros textos que señalan a los africanos como víctimas del sistema colonial.

El grado de afinidad o familiarización del reportero con las poblaciones visitadas aparece expuesto en el detallado análisis de Vassiliki Lalagianni y Sara Steinert-Borella al examinar la memoria del viaje por China durante siete meses –entre 1934 y 1935– que compartieron los periodistas Ella Maillart (*Oasis interdites*, 1937) y el británico Peter Fleming (*News from Tartary*, 1936). Mientras Fleming se reafirma en su «Britishness», Maillart expresa, como muestran certeramente las autoras, la fluencia de una nómada de rica vida itinerante narrada en numerosos libros de viajes. Con todo, a pesar de esta búsqueda y reconocimiento de libertad junto a pueblos con formas de vivir distantes de la civilización occidental, la percepción de las costumbres sociales de otras regiones por parte de esta trotamundos resulta más ambigua. Así lo señala Arzu Etensel Ildem a propósito del recorrido en Ford en 1939 junto a Annemarie

Schwarzenbach, por un Afganistán en trance frustrado de modernización. Veteranas ambas pero de sensibilidades distintas, se dejan seducir por cierto exotismo proyectando sus caracteres y circunstancias en la valoración de las tradiciones culturales y, pese a matices en Schwarzenbach ante los dramas semiocultos de la cotidianeidad femenina, se muestran bastante ambiguas en cuanto a la defensa de la emancipación y de la educación de la mujer afgana.

En esta última y rica veta –la perspectiva femenina sobre la otredad revelada en el viaje– se incardinan también varios de los trabajos recogidos que presentan un breve repertorio de mujeres de acción y reflexión, reporteras y/o etnógrafas. Observadoras atentas de los problemas socio-políticos, sus trayectorias vitales e intelectuales les granjean, a pesar de algunas críticas, el respeto mayoritario de sus contemporáneos. Son, pues, mentes rigurosas que, según constatan sus estudiosos, también apelan a la empatía del conocimiento cordial. Así, Alain Quella-Villeger analiza los reportajes de guerra de la escritora feminista Marcelle Tinayre en la Salónica de 1916, cruce ancestral de culturas. Iphigénie Botouropoulou estudia la huella que el viaje a la Grecia de 1934 deja en Magdeleine Paz, feminista comprometida, periodista cercana al ideario socialista de Léon Blum y prolífica autora. Su texto, nacido del viaje junto a su marido, guiados ambos por una correigionaria griega, es definido como un acto de afirmación política. Nicolas Bourguinat examina las valoraciones, siempre apuntaladas por anexos documentales probatorios, de otra periodista antifascista y afín al PC francés, Andrée Viollis. Esta vez el espacio asiático en el que Francia mantenía aún colonias genera disrupciones en el discurso de esta viajera, convencida de la misión civilizadora francesa pero también plenamente consciente de las decepciones de las colonias (*Indochine S.O.S.*, 1935). El constante compromiso social y humanitario de Germaine Tillion le concedió una autorizada credibilidad. De esta deportada superviviente de Ravensbrück que luchó en la Resistencia, lo que le valió la entrada en el Panthéon de París en 2015, traza minuciosamente Renée Champion sus principales líneas de pensamiento en torno a su genuino empeño por comprender el conflicto argelino y proponer vías de entendimiento pacífico. Su obra más reconocida, *L'Algérie en 1957*, es el testimonio lúcido de los desgarros del proceso descolonizador sobre los que la autora vuelve en sus reescrituras una y otra vez.

Por su parte, el caso paradigmático de Louise Weiss es objeto de minucioso examen por Loukia Efthymiou. Encargada de misiones políticas y culturales, Weiss ejemplifica las tensiones entre las convicciones de posguerra sobre el porvenir de la nación francesa y los nuevos reordenamientos geopolíticos en tiempos de la descolonización. Patriota humanista, feminista malthusiana, socióloga anticomunista y célebre reportera, Weiss manifiesta una voluntad civilizadora y pacifista a la vez que predice la globalización postcolonial. Cercana al gobierno De Gaulle, ella también desconfía como Malraux de los argumentos de los nuevos imperialismos y de la ideología naciente del tercer mundo. Esas complejas relaciones entre discursos oficiales y experiencias



observadas ya habían aparecido también, por ejemplo, décadas antes en los textos de Louis Bertrand, que analiza Irini Apostolou. Inevitablemente marcado por la ideología colonialista de entresiglos, el autor se esforzaba por traspasar la superficie del exotismo en boga y meditaba sobre las relaciones entre etnias y credos al punto de recomendar evitar cualquier refuerzo del fanatismo religioso para evitar los conflictos en las colonias francesas de población musulmana. De igual modo, la rebeldía artística europea contra el exotismo oriental queda patente en el detallado análisis de Christine Peltre sobre la estancia del pintor Nicolas de Staël en Marruecos, espacio que convierte en 1937 en su laboratorio de creación, renuente a la teatralidad de las escenas estereotipadas como en *Les Gueux de l'Atlas*, observando y registrando la vida cotidiana en su *Cahier du Maroc* y celebrando sus colores únicos.

Estos posicionamientos europeos, aunque transaccionistas, contrastan con la vindicación de las raíces africanas y amerindias de Léon-Gontran Damas, quien con el sentimiento de estar en tierra de nadie, como estudia detenidamente Kathleen Gyssels, defiende idealmente la *guyanité*. Yves Clavaron, por su parte, ahonda en el *travelogue* postcolonial comparando relecturas de un relato híbrido y coral procedente del Caribe anglófono contemporáneo (*The Atlantic Sound*, 2001), la efímera utopía del mito revolucionario de Nicaragua que sedujo un tiempo a Rushdie (*The Jaguar Smile*, 1987), y el reverso del espejo con el relato epistolar de Bernard Dadié (*Un Nègre à Paris*, 1959) que emprende el retorno de la mirada evaluadora hacia la metrópoli.

En ese itinerario de regreso, la mirada extrañada que observa la capital francesa procede también de rincones menos alejados. Así, Timour Muhidine explica la evolución del escritor turco Attilâ İlhan sobre su concepción de la identidad propia y de la otredad francesa, a partir de estancias espaciadas desde 1949 hasta finales de los años 60. La elección de los barrios de residencia como puestos de análisis y la transgenericidad de las obras estudiadas del autor, cuya faceta de antropólogo se reivindica, dan paso a un cambio de rumbo sustancial en su apreciación de la cultura anfitriona: el penetrante evaluador de los años 50 se va distanciando paulatinamente para contentarse en las décadas siguientes con estereotipos al tiempo que enaltece el nacionalismo propio. La reflexión sobre la experiencia migrante, esta vez contemporánea, desde el otro extremo europeo y con escalas intermedias de ida y vuelta, es el enfoque adoptado por Margarita Alfaro. Su estudio apela a los desafíos éticos planteados a las comunidades en contacto y su corresponsabilidad para lograr la integración en las sociedades de acogida, tomando como eje de reflexión el examen narratológico y simbólico de la novela *Partir* (2006) de Tahar Ben Jelloun. Los sueños y vidas perdidos en la diáspora, los avatares de la migración anónima que rigen la ilación estructural se cierran con un capítulo visionario («*Revenir*») encarnado en el árbol animado, humanizado y oracular, por cuya savia circulan los sueños de los personajes de la obra, y que es transportado en el barco de regreso a la tierra natal. Sin embargo, su revelación no cierra las puertas al viaje en pos de la belleza que anule el sufrimiento del mundo. Esta visión humanista



del viaje y de la vida en sociedad, invocando a Morin y a Montaigne, es la reclamada por la estudiosa a través de la propia creación literaria, vía en sí de conocimiento y de acción sobre la realidad.

Así pues, en el volumen comparecen documentos inéditos, textos poco conocidos u olvidados y obras más difundidas, pero todos releídos y reinterpretados en precisos y enriquecedores estudios, en numerosas ocasiones a la luz del comparatismo. La recopilación plantea además, en perspectiva y con efectos instructivos, las tensiones que subyacen en los discursos literarios y sociales de los viajeros estudiados, a través de las revisiones que estas personalidades en distintos ámbitos de creación y examen hacen de sus diagnósticos o dilemas como testigos reconocidos en su tiempo. En suma, el propósito declarado en la introducción por los compiladores ha sido logrado con creces suscitando nuevas inquisiciones que aconsejan muy vivamente esta lectura.

## Sade en prison : l'écriture ou la vie\*

**Juan Antonio CEBRIÁN FLORES**

*Universitat de València*

juceflo94@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0003-2576-6889>



Marc Hersant, professeur de littérature française à l'université Paris III-Sorbonne Nouvelle, spécialiste de Saint-Simon et Voltaire, consacre cette publication à l'analyse de l'écriture de Sade lors de son séjour en prison, dans les années 1770-1790. Le marquis est considéré comme un homme de lettres, philosophe et pornographe. Au XX<sup>e</sup> siècle, il est avant tout considéré comme un romancier. Par conséquent, il est bien reçu par la critique littéraire et ses œuvres sont rééditées. Jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle, ses œuvres ont été censurées à cause de leur haut contenu sexuel. De plus, Sade donnait une mauvaise image de la culture française. Par exemple, Jean-Jacques Pauvert a eu des problèmes

pour publier sa biographie. Plus tard, Sade a été un auteur relié au mouvement surréaliste, un mouvement littéraire qui a surgi après la Première Guerre mondiale. À cause de son libertinage de mœurs et d'esprit, Sade connut de nombreux démêlés avec la Justice. Le marquis de Sade critique la sévérité de la punition sans proportions avec ses fautes. Il pensait que le système d'incarcération était complètement injuste. Sade avoue que la prison, au lieu de lui faire du bien, l'enfonce dans le mal et le rend pire. Ce qui

---

\* Compte-rendu du livre de Marc Hersant : *Genèse de l'impur. L'écriture carcérale du Marquis de Sade (1777-1790)*, (Paris, Armand Colin, coll. « Le vent se lève », 2021, 544 p. ISBN : 2200632169).

intéresse Marc Hersant est la transformation du langage de Sade liée à l'expérience carcérale.

Dans la première partie, intitulée « Sade avant *Sade* », Marc Hersant se demande si, avant son incarcération, Sade était déjà un écrivain. L'analyse du langage de ses cahiers et des lettres à sa femme permet d'observer la métamorphose du langage du marquis, le produit final est la rédaction des *Cent Vingt Journées de Sodome*. L'expérience carcérale est déterminante, selon Marc Hersant, pour mieux comprendre l'œuvre de Sade : c'est pourquoi cette étude prend en compte des textes à la fois littéraires et non littéraires du marquis. L'auteur considère que chacun de ces textes est indispensable pour approcher avec justesse le véritable écrivain. L'œuvre de Sade n'est pas née en prison, puisqu'il avait écrit avant d'être enfermé : par conséquent, l'écriture carcérale constitue l'impressionnant déploiement d'un potentiel antérieur. Marc Hersant analyse la présence, dans les lettres de l'écrivain, des raisons de son emprisonnement ainsi que des conditions de détention. Il s'appuie sur les énumérations qui relient l'écriture poétique ou fictionnelle et l'écriture non littéraire du prisonnier ; sur la question du rapport à autrui ; sur celle du rapport à son destinataire. Du destinataire réel de ses lettres, l'on passe ensuite à un destinataire fantasmé des *Cent Vingt Journées de Sodome* : « le lecteur virtuel de l'œuvre de Sade n'est pas la cible d'un discours de persuasion : il se situe plutôt quelque part entre une position de victime et un déni d'existence pur et simple » (p. 24).

Les textes théâtraux (*Philosophe soi-disant, Le Mariage...*), les poèmes (« La Vérité ») et d'autres écrits n'ont pas, selon la critique littéraire traditionnelle, la qualité de ses œuvres majeures, mais sont nécessaires selon Marc Hersant pour observer l'évolution du langage sadien. Le *Voyage de Hollande* et le *Voyage en Italie* sont les deux premiers textes que cette étude mobilise, parce qu'on y trouve des éléments qui seront repris dans les grands romans du marquis. L'importance de la correspondance y est pleinement démontrée, puisqu'on y découvre de premiers textes, précurseurs, rédigés pendant l'emprisonnement majeur de 1777-1790. L'auteur de cet ouvrage établit une division théorique entre lettres littéraires et lettres réelles. Malgré cette distinction, toutefois, il montre qu'il est difficile de bien distinguer la frontière qui sépare ce qui est littéraire de ce qui ne l'est pas. Les lettres du marquis, certes réelles, semblent être des fragments d'un roman épistolaire ou d'un micro-roman : le langage de ces lettres amoureuses n'a rien d'original, puisque le marquis emploie une prose de la passion caractéristique de l'amant qui essaie de séduire la femme qu'il désire. Sade maîtrise la rhétorique du XVIII<sup>e</sup> siècle et écrit avec aisance, même si ce n'est pas toujours avec beaucoup d'originalité. Il a donc fallu du temps, et c'est ce que montre ce premier chapitre, pour que Sade devienne *Sade*.

Le deuxième chapitre, intitulé « Je suis un libertin, mais je ne suis pas un *criminel* ni un *meurtrier* [...] », décrit brièvement les affaires de Sade qui lui ont valu un séjour en prison, afin de réaliser ensuite une étude minutieuse de l'évolution de

l'écriture sadienne lors de son incarcération : « Les murs qui l'entourent empêchent brutalement son énergie prédatrice de se déployer. Sa volonté de puissance, comprimée et écrasée physiquement par ces barrières infranchissables, voit son champ d'exercice réduit à néant » (p. 78). Dans les premières lettres, Sade est capable de demander un prêtre pour se convertir (après s'être livré à des actes de profanation et de blasphème). L'écriture sadienne se charge d'une hypocrisie constante pour pouvoir sortir de l'enfer de la prison. Dans les lettres où il demande sa libération ou quelques permissions, l'écriture est davantage marquée par une rhétorique fleurie, qui cède très vite le pas aux récriminations très violentes. Après l'arrivée du marquis au donjon de Vincennes, Marc Hersant analyse les ambiguïtés de son discours et le caractère chaotique, sur le plan rhétorique, du mélange qu'il réalise entre les déclarations d'innocence et les discours de victimisation. L'auteur étudie aussi le discours du marquis sur les conditions matérielles de sa détention, sur ses conditions d'écriture et de lecture, et sur les conditions de circulation de certains de ses écrits. Les destinataires des lettres de Sade apparaissent alors comme « un conglomérat d'imaginaire et de stéréotypes qui n'ont qu'un ancrage très réduit dans le réel » (p. 94-95).

L'auteur s'attarde ensuite sur une analyse du discours tenu par Sade sur les faits qui l'ont conduit en prison. Pour le marquis, la principale raison de cet emprisonnement est une poursuite entreprise par sa belle-mère contre lui. C'est pour cette raison que le marquis la compare avec toutes les figures représentatives de la haine : notamment une sorcière, un animal, une harpie entre autres. Sade se présente comme un héros, un chevalier qui défend son honneur face aux ennemis que constituent, parmi d'autres, Mme de Montreuil et les magistrats. Sa défense sera construite sur la haine, élément clé pour structurer ses arguments. Cette haine est présente aussi dans les fictions narratives, c'est d'ailleurs ce qui constitue son principal lien avec la prose épistolaire consacrée à sa belle-mère. La haine de Sade est grandissante à cause de la solitude de sa prison. Dans son imaginaire, il est victime tout à la fois de ses propres égarements, des lois du XVIII<sup>e</sup> siècle, de la haine de Mme de Montreuil, de sa lettre de cachet, des geôliers et même de sa femme.

Dans le troisième chapitre, qui a pour titre « Journal d'un prisonnier », Marc Hersant nous éclaire sur les difficultés liées à l'existence carcérale de Sade. Entre le manque d'air, les conditions insalubres de ses cellules et ses problèmes de santé, Sade semble avoir vécu un douloureux martyre pendant les longs mois de son enfermement, « et ce martyre semble avoir connu une sorte de paroxysme au moment même où il imaginait par écrit, dans *Les Cent Vingt Journées de Sodome*, tout ce que l'on peut faire subir de pire au corps d'autrui » (p. 164).

La suite de l'ouvrage s'intéresse à ce que Marc Hersant nomme les « Vertiges de la liste et du catalogue » et l'« Enfer des signaux » (quatrième et cinquième chapitre), c'est-à-dire l'obsession de Sade pour les énumérations, et les paranoïas du prisonnier à cause de la création des signaux de ses destinataires. On y observe une manie de

l'énumération qui se retrouve dans ses fictions narratives. L'influence du discours par la liste, et le remplacement quasiment total du premier par la seconde est un élément clé dans l'œuvre la plus impure qu'un homme ait écrit (*Les Cent Vingt Journées de Sodome*). Parmi quelques textes dans lesquels Sade libère sa furie, on retient notamment ici le *Président mystifié* : Sade crée ce conte pour humilier l'un de ses principaux ennemis, à savoir les magistrats d'Aix-en-Provence. Ce récit a pour source la haine et la frustration du manque de liberté en prison. Hersant démontre que le récit en catalogue répond à une logique à la fois réitérative (obsessionnelle) et accumulative.

D'un autre côté, la rédaction de *Justine, Juliette* et les *Cent Vingt Journées de Sodome* lui permet de créer un monde fictif où les choses se passent comme il le souhaite, pour satisfaire ses fantasmagories. Marc Hersant réalise ainsi un parallèle entre trois auteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle : Saint-Simon et son obsession pour la décadence historique, Voltaire et son motif critique des scies, et Sade, qui expérimente l'enfermement et l'isolement. Il dégage chez ces trois auteurs une tendance profonde à la répétition et à la réutilisation des mêmes idées et des mêmes arguments dans plusieurs de leurs discours. Dans l'écriture épistolaire sadienne, la répétition est constante de la première à la dernière lettre ; toutefois, le marquis de Sade utilise d'autres types de variations, qui les rendent fascinantes et évitent de les faire passer pour ennuyeuses ou « illisibles » (Abramovici, 2013 : 18-19). L'un des aspects les plus inquiétants de l'écriture carcérale de Sade est, pour Hersant, la création des signaux d'autrui. Le signal est, pour Sade, la manifestation d'un usage pervers du langage quand il accuse autrui d'allusions : surtout, le marquis est obsédé par sa date de libération. Ces « signaux » provoquent chez Sade une forte violence verbale. Face à des « signaux-énigmes », il répond par des énigmes, ainsi qu'avec la création d'autres signaux. Ces éléments montrent que la communication épistolaire se trouve altérée par l'expérience carcérale.

Dans les trois derniers chapitres (« Du poison dans la communication », « La destruction du destinataire » et « L'héroïsme de la solitude »), Marc Hersant réalise une étude détaillée de l'humour sadien, des possibles destinataires et destinatrices de ses œuvres et du statut de héros que Sade revendique après sa solitude carcérale. Une indétermination persiste quant à savoir s'il s'adresse, dans un grand nombre de ses lettres, à un destinataire réel ou fictif. Pris de furie, Sade réinvente la figure de sa femme, principale destinatrice de ses courriers : elle est transformée en une sorcière qui est capable d'inventer des signaux afin de le rendre fou. Toutefois, il sait aussi lui témoigner, dans d'autres lettres, de la tendresse, par des petits noms que l'on trouve également dans *Les Cent Vingt Journées de Sodome* – car Sade s'adresse parfois, d'une manière très aimable, à son destinataire virtuel comme à un « cher lecteur ». Les lettres de Sade montrent une curieuse hétérogénéité stylistique et « une désintégration de la dimension rhétorique de la communication épistolaire » (p. 315). Dans les lettres à sa femme, Sade s'adresse aussi à d'autres destinataires en oubliant le destinataire principal. Marc Hersant signale trois cas de figures : d'une part, Sade use de l'apostrophe pour s'adresser à un

destinataire purement formel dont il mesure le caractère fictif ; d'autre part, quand Sade pense que le destinataire secondaire peut lire sa lettre, c'est le cas des geôliers ou de Mme de Montreuil, il le prend en compte ; enfin, Sade oublie parfois sa femme et s'adresse d'une manière haineuse à des destinataires, ce qui est le résultat de ses obsessions d'homme enfermé. Quelques textes sont même écrits pour lui-même, notamment le poème « La Vérité » et le conte *Les Infortunes de la vertu*. Ces textes sont créés pour satisfaire ses propres fantasmes. Dans *Les Cent Vingt Journées de Sodome*, la confusion de la parole va encore plus loin, puisque l'énonciateur parle par instants comme ses personnages scélérats.

S'appuyant sur une analyse approfondie d'une multitude de textes sadiens, Marc Hersant soutient que c'est en prison que Sade devient, au sens propre comme au sens figuré, un homme de lettres. L'écriture sadienne révèle les conséquences funestes de l'incarcération et de l'intolérable absence de liberté sur l'imaginaire et l'esprit de l'écrivain. En prison, la littérature devient pour Sade la seule thérapie efficace contre l'isolement, qui accentue et confirme son athéisme et son libertinage tout en transformant profondément son rapport à l'écriture.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ABRAMOVICI, Jean-Christophe (2013) : *Encre de sang. Sade écrivain*. Paris, Classiques Garnier.

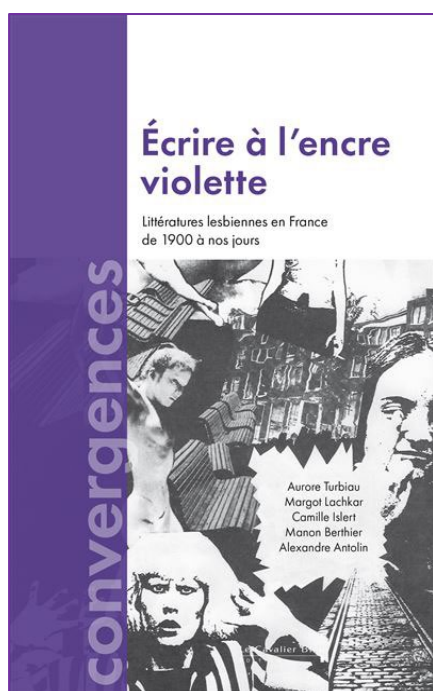
## De la historia de la literatura lesbiana en Francia\*

Esperanza HERNÁNDEZ TORRES

*Universidad de Sevilla*

maesheto@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5541-0515>



*Écrire à l'encre violette* (2022) se emplaza dentro de los estudios literarios sobre género y sexualidad. Esta temática ha crecido progresivamente en las últimas décadas, posicionándose como uno de los campos de trabajo más extendidos. Para alcanzar el desarrollo del que gozan en la actualidad estos estudios, han jugado un papel fundamental en el ámbito francófono autoras como Monique Wittig (*L'opoponax*, *Les guérillères*, *Le corps lesbien*), Suzette Robichon (revista *Vlasta*), Anne F. Garréta (*Sphinx*) o Mireille Best (*Les mots de hasard*), quienes, a través de sus novelas y ensayos, han manifestado la necesidad no solo de abordar la literatura de temática lésbica, sino de transmitir sus ideas y vivencias a través de sus trabajos.

Nutrida por esta generación de autoras, nace la monografía *Écrire à l'encre violette* con el objetivo de transmitir y difundir cómo ha sido la

historia y el desarrollo de la literatura lesbiana en Francia. A la vez, busca cubrir las necesidades de quienes quieren adentrarse en la literatura lesbiana y su teoría. Si bien el eje en torno al que se fijan los objetivos de este monográfico es la literatura lesbiana, esta necesita ser conceptualizada. Se proponen cuatro enfoques diferentes bajo los que se puede definir la literatura lesbiana: temático, biográfico, perceptivo y analítico. En este monográfico no se considera ninguno de estos enfoques como el único posible para la definición de la literatura lesbiana. Con ello se intenta dar mayor relevancia a la

---

\* Reseña de la obra colectiva dirigida por Aurore Turbiau, *Écrire à l'encre violette* (París, Le Cavalier Bleu, coll. «Convergences», 2022, 296 p. ISBN: 9791031805160).



adecuación del término en función del texto y del contexto en el que se estudie. Este problema de conceptualización se halla íntimamente ligado a los que se dan a la hora de estudiar o hacer crítica lesbiana, una problemática en la que se encuentran sumidos aún los estudios de género. Y es que, como expresa Meri Torras (2000: 123), el que dichos estudios se puedan acometer desde diferentes prismas, hace que lo lesbiano pueda entenderse de numerosas y diversas maneras en función del contexto. A pesar de que *Écrire à l'encre violette* no dé tampoco una respuesta concreta a qué es o qué no es la literatura lesbiana, este volumen participa de forma activa en ese debate.

Los capítulos que conforman *Écrire à l'encre violette* están enmarcados por un prefacio que firma Suzette Robinchon, y un epílogo de Catherine Gonnard y Élisabeth Lebovici. En ambas partes se insiste en la necesidad de crear una obra en la que se estudie la literatura lésbica, pues la literatura ha sido una de las formas más relevantes en la comprensión de sí mismas para las lesbianas. En el postfacio, Gonnard y Lebovici manifiestan la capacidad formativa que tiene este monográfico, considerando que puede ser un primer acercamiento a numerosas autoras lésbicas para muchos de los lectores.

Los dos primeros capítulos de la obra están a cargo de Camille Islert, marcados ambos por un intento de reformular la concepción general que se tiene de las épocas que abarcan. En el primer capítulo: «Écrire sus le silence, renverser le discours : 1900-1915, émergence d'une littérature lesbienne», centra sus esfuerzos en romper con el mito popular de libertad durante la *Belle Époque*. La idea de una libertad total y generalizada queda opacada por una realidad en la que la lesbiana era notablemente marginada. Esta situación, junto a la presencia de temática lésbica en la literatura de autores heterosexuales, lleva a que las autoras lesbianas creen una literatura de corte contestatario y en la que se busque la autodefinición. En el segundo capítulo, «Un âge d'or ? : 1915-1940, ambivalences de l'entre-deux», uno de los aspectos que más destaca Islert es la presencia para las autoras lesbianas de los años 20 de una serie de referentes literarios lésbicos, al contrario de lo que les ocurrió a las de principios de siglo. Estos referentes fueron las autoras de la *Belle Époque*, muchas de las cuales seguían produciendo aún, como fue el caso de Colette, Anna de Noailles, Natalie Barney o Lucie Delarue-Mardus.

La tercera parte de este monográfico corresponde a la contribución de Alexandre Antolin, «Prendre la parole en société patriarcale : 1943-1969, fictionnalisation et censure des vécus lesbiens». El foco, en este caso, lo pone el autor en la percepción de la imagen de la mujer, la cual continúa con un paulatino crecimiento en sus libertades personales. Situación muy distinta es el caso particular de las lesbianas, quienes durante las décadas de los 40 y 50 verán su imagen completamente expurgada de cualquier tipo de visibilidad pública. En el ámbito editorial, Antolin destaca que hubo una presencia mayor de mujeres, en comparación con la que se daba antes. A pesar de ciertas muestras de apertura, la mujer sigue necesitando de un apoyo masculino para

poder financiar su trabajo o para poder llegar a publicar sus trabajos, como pone de manifiesto el mecenazgo de Simone de Beauvoir a Violette Leduc con el apoyo de Sartre. Una de las mayores características de la literatura lésbica que se produce en este periodo es la caracterización que se hace de los personajes lésbicos. En ella, la lesbiana siempre aparece de forma marginal y trágica. Ambos aspectos están marcados por la realidad en la que se encuentra, pero a la vez juegan un papel delimitante para ella. La primera obra en la que esta tendencia se vio alterada fue en 1964 con *L'opoponax* de Monique Wittig, novela que da a sus protagonistas lesbianas un final no trágico, cambiando así la caracterización que tenía esta literatura desde los inicios del siglo XX.

De los siguientes dos capítulos se ocupa Aurore Turbiau. En el primero, «Faire œuvre, faire politique : 1969-1985, revendiquer le lesbianisme en littérature», se repasan las décadas de los 70 y 80, en las que las autoras intentan definir la literatura lésbica, una cultura marginal que se encuentra fragmentada, para poder unificarla y hacer más tarde una reivindicación desde el plano social y político. Ambos capítulos, de carácter más ensayístico, ahondan en la manera en la que esta literatura se orientó hacia la reflexión y la teorización. Y aquí aparece la figura de Monique Wittig, no solo por su aportación teórica sobre el lesbianismo, sino también por su activismo social, participando en movimientos como el «Mouvement de libération de la femme<sup>1</sup>». Las teorías de Wittig sobre la concepción y conceptualización de la mujer y la lesbiana están presentes y se toman como referentes por parte de este colectivo, a pesar de encontrarse también con la oposición de otra parte del activismo feminista. En el siguiente capítulo, «Envies d'histoires. 1986-2000, raconter et transmettre la culture lesbienne» Turbiau destaca cómo la inclinación política y de compromiso basculará en la década de los 90 hacia una implicación de corte cultural, en el que se buscará expandir y mostrar de forma más abierta la figura de la lesbiana. Se trata de una época en la que se encuentran y mezclan diferentes visiones de lo que es o de lo que puede significar la literatura lésbica; desde las obras comprometidas y reivindicativas hasta posturas como la de Monferrand, para quien no toda la literatura lésbica debe cumplir con un compromiso político. Un ejemplo de esta implicación cultural y literaria es la publicación en 1998 de *Once upon a poulette*, primera novela que se etiqueta como género literario bajo el nombre de «género lésbico». Este hecho lleva a que se rompa también el «ghetto» en el que se veía recluida la literatura de esta temática.

Tras el recorrido histórico-social del siglo XX, Manon Berthier, en su capítulo «Mauvais genres : 1924 ?-2022, écrire le lesbianisme dans les littératures de l'imaginaire» profundiza en el papel de los personajes y las autoras lesbianas en la literatura fantástica. Berthier indaga en cómo este tipo de literatura es uno de los espacios más propicios para el desarrollo de todas aquellas temáticas que rompen con las marcadas

---

<sup>1</sup> Movimiento social surgido en mayo de 1968 a favor de la libertad de decisión de la mujer sobre su cuerpo y contra la sociedad patriarcal.

características sociales heteropatriarcales. Gracias a la libertad que permiten los géneros fantásticos, se abre la posibilidad de reconstruir o rehabilitar figuras femeninas, en muchas ocasiones ligadas a las lesbianas y que habían sido completamente marginadas.

El último capítulo lo firma Margot Lachkar «Portrait d'une littérature en feu : XXI<sup>e</sup> siècle, écritures bouillonnantes et impatiences politiques» que se sumerge en todos aquellos aspectos en los que se ha implicado la literatura lésbica en lo que va de siglo. Por una parte, están las cuestiones sociopolíticas, como son el matrimonio y la adopción homoparental. En efecto, estas autoras incorporan una fuerte carga política, implicándose activamente en todos los cambios a los que se enfrenta la sociedad. Por otra parte, Lachkar pone de manifiesto cómo entra en juego una parte que había quedado completamente al margen, y es que hasta el siglo XXI no había existido en la literatura lésbica francesa apenas muestra alguna de interseccionalidad. Lachkar que, a pesar del proceso de evolución, tanto social como literaria, en lo relativo a las lesbianas, esta literatura se encuentra aún marginada en la sociedad.

El presente monográfico se ha elaborado con dos objetivos. El primero, ser una fuente de información para quienes quieren acercarse o profundizar sobre la literatura lesbiana en Francia, poniendo énfasis en su historia. El segundo objetivo es mostrar cómo esta literatura se posiciona en relación con la historia literaria general y cómo se han ido redefiniendo esas relaciones con la literatura y la sociedad a lo largo del tiempo. Ambos objetivos se ven cumplidos ampliamente: la aportación de cada uno de los autores ofrece una visión plena y completa, prestando mayor atención a los aspectos más determinantes de cada periodo. En lo que concierne a la faceta divulgativa, no cabe sino destacar la labor de los autores en aportar continuas referencias bibliográficas de las que el lector se puede servir para seguir leyendo y conociendo esta literatura.

*Écrire à l'encre violette* supone, pues, un punto de encuentro para todas aquellas personas interesadas en la literatura lésbica francesa. Es cierto –como se indica en la introducción de esta obra– que el estudio no es interseccional, al ser mujeres blancas prácticamente todas las autoras mencionadas. Por otra parte, ninguna de las contribuciones se ha centrado en profundizar sobre otros géneros literarios como el teatro, la literatura juvenil o el cómic, ámbitos que pueden resultar de sumo interés en los estudios de género. Con todo, *Écrire à l'encre violette* cumple sobradamente con la función de visibilizar esta literatura y su historia, y se convierte así en una referencia inmejorable para quien quiera adentrarse en la literatura lésbica.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

TORRAS, Meri (2000): «Feminismo y crítica lesbiana: ¿una identidad diferente?», in Marta Segarra y Àngels Carabí [eds.], *Feminismo y crítica literaria*. Barcelona, Icaria, 121-141.

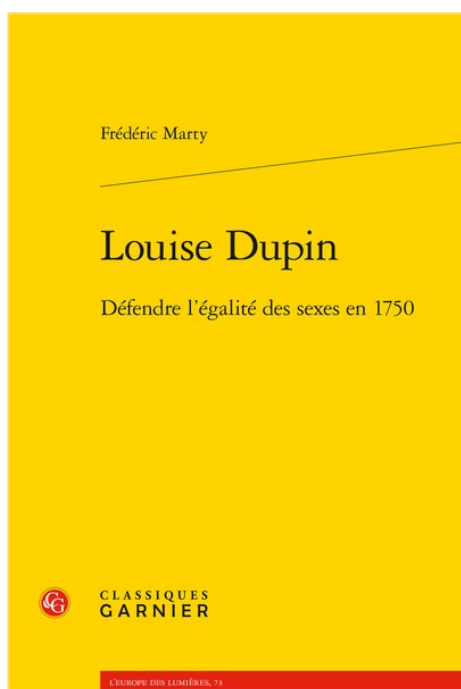
## L'oubli injuste de Louise Dupin et de son *Ouvrage sur les femmes*\*

Adriana LASTIČOVÁ

Universidad Complutense de Madrid

adrilast@ucm.es

<https://orcid.org/0000-0001-6247-6248>



L'histoire a été ingrate avec Louise Dupin (1706-1799), c'est ainsi que l'ouvrage de Frédéric Marty *Louise Dupin. Défendre l'égalité des sexes en 1750*, paru chez Classiques Garnier en 2021, commence et nous sommes tout à fait d'accord avec l'auteur. Parmi les illustres femmes qui ont tenu un salon littéraire au XVIII<sup>e</sup> siècle, Louise Dupin est probablement la moins connue de toutes, pourtant il s'agit non seulement d'une salonnière<sup>1</sup>, mais aussi d'une auteure dont les écrits, surtout ceux en défense des femmes, souffrent aisément la comparaison avec ceux d'Olympe de Gouges ou de Marie de Gournay. Il est même piquant de noter « qu'elle fut en plus courtisée par trois des plus grands philosophes parmi ses contemporains : Montesquieu, Voltaire et Rousseau » (p. 13) et elle a engagé le der-

nier comme secrétaire. Si ces faits peuvent être plus ou moins connus pour les spécialistes, ce sont sa pensée et ses œuvres, et plus particulièrement son *Ouvrage sur les femmes* qui restent encore aujourd'hui méconnues, pour plusieurs raisons : d'abord, elles sont restées à l'état de brouillon ou des manuscrits pendant un siècle et demi avant

---

\* Compte rendu de l'ouvrage de Frédéric Marty, *Louise Dupin. Défendre l'égalité des sexes en 1750*. (Paris, Classiques Garnier, 2021, 338 p. ISBN: 978-2-406-10925-9) et de l'ouvrage de Louise Dupin, *Des Femmes. Discours préliminaire*. Préface de Frédéric Marty (Paris, Éditions Payot & Rivages, 2022, 144 p. ISBN : 978-2-228-93116-8).

<sup>1</sup> On employait à l'époque le terme de « maîtresse de maison » (Lilti, 2005).

de sortir des mains de ses héritiers (suite à la mort de la comtesse de Montgermont en 1951) et ensuite elles sont restés soixante ans inédits en raison de leur dispersion géographique en Europe et aux États-Unis. À la fin des années 1970, le Musée Jean-Jacques Rousseau de Montmorency a commencé une active politique d'acquisition de ces manuscrits dispersés (p. 25), sous l'impulsion de son conservateur Robert Thiéry et de Jean-Pierre Le Bouler, auteur du premier article sur l'*Ouvrage des femmes*. En 2014, Jean Buon a publié une biographie de Louise Dupin, connue aussi comme la châtelaine de Chenonceau, pourtant il n'y évoque que peu d'aspects de sa pensée, c'est le professeur Frédéric Marty qui a entrepris le travail de nous la faire découvrir : en 2021 il a publié le livre qui fait objet de ces lignes et dont l'initiative de réhabiliter « cette véritable philosophe des Lumières » et de nous faire parvenir son projet, inabouti, fondé sur l'idée d'une égalité entre les sexes, en termes très modernes comme nous allons voir plus loin, est à saluer.

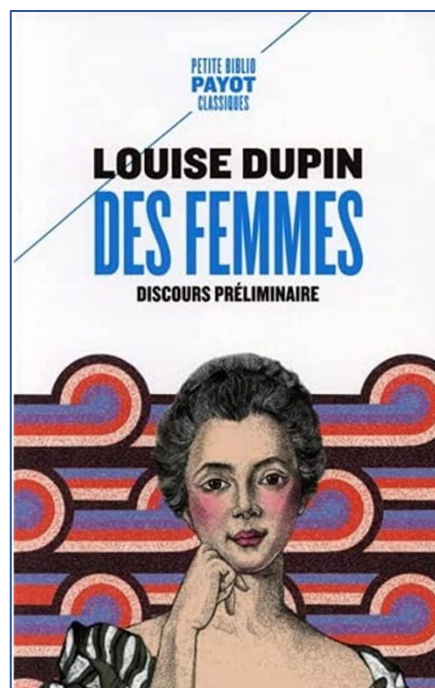
Concernant la structure, une introduction, trois parties dont chacune est subdivisée en plusieurs chapitres et une conclusion composent l'ouvrage. L'introduction nous fournit un point de départ obligé : la présentation de Louise Dupin à base de quelques extraits des *Confessions* où Rousseau évoque sa rencontre avec « une des plus belles femmes de Paris » (pp. 14-16), suivie par le portrait de la châtelaine de Chenonceau qui se déduit de l'*Histoire de ma vie* de George Sand de 1854 (pp. 16-19) ou de la description de son tableau par Gustave Flaubert ou des *Souvenirs* du baron de Frénilly parus en 1908 (pp. 19-25). Cette partie permet à son auteur de définir aussi les enjeux de son ouvrage (pp. 27-31). La première partie, sous le titre « Le salon de Louise Dupin et le secrétaire Rousseau », évoque longuement le « réseau relationnel » de Madame Dupin, notamment à travers ses relations mondaines et sa correspondance avec les gens de lettres comme Voltaire, l'abbé Saint-Pierre ou Mme de Tencin (pp. 37-82), puis Marty étudie la place que prend le secrétaire Jean-Jacques Rousseau dans ce réseau et sa correspondance avec la famille Dupin (pp. 83-108).

La seconde partie est dédiée à l'*Ouvrage sur les femmes*, une œuvre sur laquelle Louise Dupin avait travaillé pendant des années et dans laquelle elle avait développé des idées très modernes : proposant l'égalité entre les sexes, l'égalité entre les époux, l'égalité dans l'éducation des filles et des garçons et l'égalité professionnelle et l'accès des femmes à la politique et aussi le mariage des prêtres et le divorce. Le premier chapitre de ce bloc évoque brièvement la question de la datation, celle de différents scripteurs (parmi lesquels Jean-Jacques Rousseau), la comparaison entre les deux versions existantes du *Discours préliminaire* (une, plus courte, à Austin, et l'autre à Montmorency) et une description de 47 articles de l'ouvrage lui-même (pp. 113-143). Le second chapitre rapporte l'ouvrage à ses sources : Marty y établit des liens intertextuels entre l'œuvre de Madame Dupin avec celles de Poulain de la Barre, Marie de Gournay, Mme de Lambert ou même Rousseau (pp. 145-204) pour conclure que « l'*Ouvrage sur les femmes* est rigoureusement fondé sur le principe “cartésien” de la critique des préjugés

et que plusieurs courants du “féminisme” se fondent dans la réflexion de l’auteure » (p. 204). Mais ce livre n’est pas le seul dans lequel la dame de Chenonceau a eu à cœur de défendre les femmes. L’ardeur pour la cause est très marquante aussi dans la *Critique de l’Esprit des lois*, œuvre du couple Dupin, à laquelle Marty consacre la dernière partie de son ouvrage, intitulée « La réfutation de l’*Esprit des lois* ». Tout au long de trois chapitres qui constituent ce bloc (pp. 209-299), Frédéric Marty montre que Louise Dupin fut aussi une penseuse politique et pointe très bien que les Dupin ont réalisé « la première critique laïque » de l’œuvre de Montesquieu en soulignant avec justesse ses faiblesses et ses erreurs. Ils ont en plus pris le parti des femmes, considérant le livre du baron très défavorable au sexe féminin. Même si finalement, l’histoire a donné davantage raison à Montesquieu du point de vue de l’évolution des institutions politiques, elle a aussi donné raison à Louise Dupin quant à l’évolution de la condition de la femme, conclut le professeur Marty (p. 299).

Dans la Conclusion l’auteur synthétise encore une fois la pensée de Louise Dupin et ébauche ses thèses concernant la question pourquoi l’*Ouvrage des femmes* est resté à l’état de brouillon. Il semble que Madame Dupin n’est pas allée au bout de son projet pour ne pas courir le risque d’une nouvelle publication problématique après l’échec de son ouvrage de réfutation de l’*Esprit des lois* (p. 301) et le professeur Marty s’adhère ainsi à la théorie de Claude Dulong (Duby & Perrot, 2002) selon laquelle il fallait aux femmes « pour pouvoir publier, n’avoir personne à ménager, pas de situation sociale à sauvegarder » (p. 301). Les dernières pages du livre replacent l’œuvre de Louise Dupin dans une perspective contemporaine en la situant dans le débat intellectuel de notre temps sur le féminisme.

Le livre est très détaillé et d’une lecture assez aisée, les analyses de l’auteur sont minutieuses. Le seul défaut : la deuxième partie, celle que nous avons apprécié le plus, est la plus courte du livre en comparaison avec les autres, néanmoins il faut signaler que Frédéric Marty a tenu la parole (p. 31) et il a établie, annoté et préfacé d’abord l’édition du *Discours préliminaire* (ayant pour base la version conservée à Montmorency), paru en août 2022 sous le titre *Des femmes*. De ce texte de Louise Dupin (et de cette édition qui fait l’objet de ce compte-rendu aussi) on voudrait particulièrement signaler son idée que c’est l’éducation, pratiquement inexistante, qui cause la majeure différence entre les sexes : « l’éducation met entre les hommes et les femmes plus de différence que n’en a mis la nature » (p. 69) ou





encore « ne serait-il plus conforme à la raison et à l'utilité commune d'élever dans les mêmes idées, dans les mêmes sentiments et dans les mêmes connaissances des gens qui doivent passer leurs jours ensemble » (p. 104) et grâce à ces idées Madame Dupin rejoint, à notre avis, une autre prédécesseure, elle aussi restée dans l'oubli pendant deux siècles, Gabrielle Suchon<sup>2</sup>. D'ailleurs, il nous paraît que ce n'est pas une mauvaise idée de publier le *Discours préliminaire* à part, car il contient des idées de son auteure qui ne se trouvent pas dans les articles de l'*Ouvrage sur les femmes*. Le professeur Marty a aussi préparé la première édition de l'ouvrage tout entier, paru en septembre de 2022 sous le titre *Des femmes. Observations du préjugé commun sur la différence des sexes*, donc voilà enfin la pensée de Louise Dupin sur l'égalité des sexes à disposition de tous les chercheurs qui s'intéressent au protoféminisme français avant 1789.

En définitive, l'ouvrage de Frédéric Marty et les deux éditions de Louise Dupin qu'il a préparées s'avèrent d'une grande utilité : d'un côté il a fait ressortir de l'oubli cette philosophe singulière qui peut être considérée, de plein droit, comme une auteure majeure en matière de défense de l'égalité des sexes et une écrivaine d'importance de son époque, et de l'autre côté il a mis à notre disposition ses textes et un ouvrage analytique très utile, doté d'une bibliographie, étalée sur plusieurs pages, et de deux annexes, qui peuvent servir de base à d'autres chercheurs. Il faudrait donc remercier l'initiative grâce à laquelle la pensée « équilibrée, érudite et pugnace » (p. 301) de Louise Dupin sort « d'un long purgatoire de deux siècles et demi ».

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BUON, Jean (2014) : *Madame Dupin. Une féministe à Chenonceau au siècle des Lumières*. Joué-lès-Tours, La Simarre.
- DUBY, Georges & Michelle PERROT [dir.] (2002) : *Histoire des femmes en Occident*. Paris, Perrin.
- DUPIN, Louise (2022) : *Des femmes. Observation du préjugé commun sur la différence des sexes*. Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du XVIII<sup>e</sup> siècle ».
- LE BOULER, Jean-Pierre (1986) : « Un chapitre inédit de l'Ouvrage sur les femmes de Mme Dupin ». *Studies on Voltaire*. 241, 253-259.
- LILTI, Antoine (2005) : *Le Monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris, Fayard.
- SUCHON, Gabrielle (2020) : *Tratado sobre la debilidad, la ligereza y la inconstancia que sin fundamento se atribuye a las mujeres*. Edición de María Luisa Guerrero. Madrid, Guillermo Escolar Editor.

---

<sup>2</sup> Signalons que grâce à une récente traduction et édition de la main de la professeure María Luisa Guerrero nous pouvons connaître la pensée de cette philosophe aussi en espagnol (Suchon, 2020).



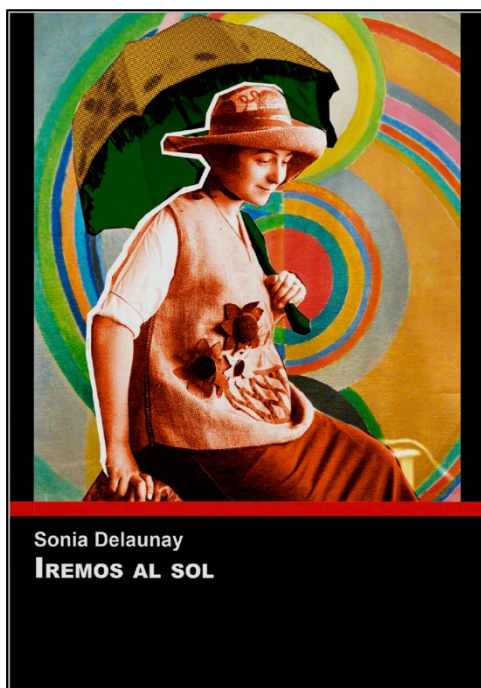
## Los colores órficos de Sonia Delaunay\*

**Erica NAGACEVSCHI JOSAN**

*Universidad de Málaga*

ericanagacevschi@uma.es

<https://orcid.org/0000-0003-4596-1289>



Para decir algo notable en el arte, cada cual debe hacerlo a su manera, con una voz única, singular e irrepetible. Sin embargo, para una o un artista resulta muy difícil evitar ser encasillados en una de las corrientes artísticas de su tiempo. También puede ocurrir que no encajen en ninguna de las tendencias, que creen una nueva dirección, como el *orfismo* de los Delaunay, Sonia y Robert. Es un gran mérito, sin duda, conseguir que se haya reconocido el carácter seminal de la obra de Sonia Delaunay en concreto, como iniciadora de un camino de la abstracción, además de ser mujer, empresaria, esposa y madre a principios de siglo XX, inspirar a grandes modistos y dar nombre al asteroide 6938, llamado Sonia Terk por una de sus firmas.

Sonia Delaunay (Hradyz'k, Ucrania, 1885-París 1979), calificada como maestra del color y la forma, fue ilustradora, propietaria de una boutique de moda, diseñadora, artista de vanguardia, escenógrafa y dejó su sello personal en obras pictóricas, artesanía y vestidos-poema. Artista de renombre internacional, aparece en todas las enciclopedias dedicadas al arte del siglo XX, fue nombrada oficial de la Legión de Honor y también fue la primera mujer en tener una

---

\* Reseña del libro de Sonia Delaunay, *Iremos al sol*. Traducción de Carmen Cortés Zaborras y Alexandra Bouteaux (Castellón, Instituto Universitario de Estudios Feministas y de Género «Purificación Escrivano» de la Universitat Jaume I, col-lección Sendes, 2021, 204 páginas. ISBN: 978-84-245-18951-4).

exposición individual en el Louvre. Hay artículos sobre ella en casi veinte idiomas y cada año se publica un nuevo libro sobre su obra.

El libro que aquí reseñamos es una traducción de calidad del francés al español, realizada por Carmen Cortés Zaborras y Alexandra Bouteaux, de la autobiografía de Sonia Delaunay *Nous irons jusqu'au soleil*, publicada en su primera edición en 1978 por la editorial francesa Robert Laffont. La cubierta presenta una foto de la joven en Madrid (1920) transformada por el artista visual Joan Callergues.

El volumen recoge también un trabajo de investigación que se sirve de diversas fuentes sobre la vida y la creación de la artista francesa de origen ucraniano, así como de estudios sobre el arte del siglo XX, con un examen detallado del contexto social, político, de las tendencias artísticas y de sus figuras representativas. En este sentido, las notas a pie de página redactadas por Carmen Cortés Zaborras son una guía muy útil para que el lector se oriente en la evolución del arte de Sonia Delaunay y establezca las relaciones entre los elementos de las distintas corrientes y el desarrollo del estilo particular de la artista. Se incluye asimismo una extensa cronología que se halla en el original (pp. 193-199), así como una bibliografía final que da fe del intenso trabajo de investigación al que aludíamos (pp. 201-204).

La «Introducción a las memorias de Sonia Delaunay» realizada por Maite Méndez Baiges y Carmen Cortés Zaborras (pp. 9-24) describe con riqueza de detalles el contexto artístico parisino del siglo XX como telón de fondo para la «poética de Delaunay» (p. 12) y el origen de su movimiento «hacia al sol». En el apartado titulado «Apuntes sobre la obra de Sonia Delaunay» (pp. 13-22), se nos habla de las exposiciones realizadas por la artista, los premios y el reconocimiento recibido a pesar de que durante décadas trató de permanecer a la sombra de su marido. Se explica el concepto de *simultaneísmo*, «concebido por Chevreul y desarrollado por Robert y Sonia Delaunay» (p. 14); se dan detalles de su estancia y sus éxitos en Madrid. Nos parece interesante el enfoque personal de las autoras de la Introducción sobre las particularidades creativas de la artista, que se presenta como verdadera pionera de la vanguardia parisina, llevando libremente sus composiciones dinámicas, vibrantes y ricas en colores de los lienzos a los vestidos, las paredes, las telas, los tapices, los bolsos o los coches, y moviéndose con seguridad y facilidad de la pintura a la moda, al teatro y al diseño. La última parte de la Introducción la constituye «*Iremos al sol*: el texto de las memorias y su traducción» (pp. 22-24), apartado que, como bien indica el título, trata de las particularidades discursivas y pragmatolingüísticas del texto autobiográfico.

El libro está estructurado en catorce capítulos que siguen un orden cronológico, aunque con lagunas temporales, y van acompañados de un posfacio. La lectura se hace con facilidad, ya que la sensación de que las palabras están impregnadas de vivos colores no se esfuma ni siquiera cuando llegan al relato los momentos dolorosos de la vida de la autora.

Podría parecer que una artista y un personaje de la talla de Sonia Delaunay (Sarah Stern, según el libro de registro del rabinato de Odessa en la entrada número 117) no debiera presentar puntos oscuros y confusos en su biografía. Sin embargo, casi todos los biógrafos de la artista admiten que hay, al menos, uno. En efecto, mientras que está claro el periodo de su estancia en San Petersburgo desde los cinco hasta los diecinueve años, al igual que el periodo parisino o toda su vida adulta, falta información precisa sobre su nacimiento hasta los cinco años. La confusión proviene de unas líneas del primer capítulo, «Colores de mi infancia» (pp. 29-34), en las que menciona que su padre trabajaba en una fábrica metalúrgica en Gradizhsk (p. 29). Esta ciudad consta también en la cronología como su lugar de nacimiento. Sin embargo, en su testamento ante notario, se recoge como lugar de nacimiento Odessa, lo que queda reflejado también en nota aclaratoria a pie de página; la razón de sustituir Odessa por Gradizhsk (hoy Hradyz'k) sigue siendo difícil de explicar. A pesar de que el primer capítulo es escaso en detalles, se puede percibir la adoración de la futura artista por su padre, cuyo carácter dejó una marca indeleble en su hija: su resistencia ante la adversidad, fortaleza, honestidad y ecuanimidad impresionaron tanto a Sarah que se esforzó por ser como él toda su vida. En cambio, llaman la atención los sentimientos de Sonia hacia su madre, por ser totalmente opuestos. La autora relata asimismo su estancia en San Petersburgo en la casa de su tío Henri Terk (cuyo apellido toma como seudónimo), sus viajes por Europa y sus estudios de pintura en Alemania, donde descubre que su alma ansiaba colores: «Me atrae el color puro» (p. 34).

La decisión de viajar a París, encrucijada cultural del arte contemporáneo, maduró inmediatamente en la mente de la joven artista, tal como relata en el segundo capítulo «Cinco jóvenes rusas en París» (pp. 35-36). Aunque estudiaba con grandes maestros en la Académie La Palette, muy pronto se sintió insatisfecha con la forma en que se impartían las enseñanzas: «A partir de entonces, trabajo sola» (p. 35). Su amor por las bellas artes, probablemente junto a la insistencia de sus familiares, llevó a la joven Sonia Terk, de tan solo veintitrés años, a casarse en 1908 con el coleccionista, galerista y crítico de arte alemán Wilhelm Uhde. Sin embargo, tal como expone el tercer capítulo, «Robert, pájaros y plantas» (pp. 37-42), un año más tarde, en París, Sarah Uhde dejó a su marido y unió su vida a un talentoso pintor francés, Robert Delaunay (1885-1941), una de las relaciones más fructíferas de la historia de la pintura del siglo XX.

El capítulo cuatro, «¿Queréis jugar a vivir?» (pp. 43-51), describe un ambiente de fantasía creativa desenfrenada en el que la joven familia de artistas de vanguardia organizó su vida: se alimentaban, respiraban y vivían exclusivamente con y para el arte. El primer producto de la llamada técnica simultánea de Delaunay, nacida de simples impulsos cotidianos, fue una colcha de retazos que Sonia hizo para su hijo en 1911: las piezas de colores vivos y contrastados que la artista juntó resultaban vibrantes. Los críticos han señalado que esta colcha, que ahora se encuentra en el Museo de Arte

Moderno de París, fue la que inició el modo creativo denominado *simultanéisme*, que convirtió en un estilo propio. No obstante, existe otro nombre para el estilo de los Delaunay: el *orfismo*, acuñado en 1912 por su amigo Guillaume Apollinaire<sup>1</sup>, que acogieron en casa tras el caso del robo de la Mona Lisa del Louvre, tal y como relata el capítulo cinco, «Las luces de la ciudad» (pp. 53-69). Por otro lado, Sonia cuenta que tuvo la oportunidad de ilustrar un asombroso poema cubista, *La prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France* (1913) de Blaise Cendrars, cuya influencia fue notable en otras búsquedas estilísticas, como la del artista germano-suizo Paul Klee (1879-1940). En el sexto capítulo, titulado «El señor “puñetazo”» (pp. 71-75), Sonia se refiere a la fuerza creativa de su marido, además de explicar el origen de este sobrenombre (p. 72), al tiempo que reflexiona sobre la vanidad de los artistas y el efecto nocivo de esta sobre sus obras.

Los viajes de los Delaunay a España y Portugal resultaron decisivos en el estudio de la luz, «que incidía en los objetos, que era una luz completamente descriptiva» (p. 75). Una cosa es exponer la propia comprensión de las posibilidades dinámicas y estéticas del color, el sistema de contrastes óptimos, como hizo Robert Delaunay en su tratado-ensayo *Sur la couleur* (1912), que se convirtió instantáneamente en un manifiesto del orfismo; o bien pintar la serie *Fenêtres* en el invierno de 1912-1913, que llevó a Apollinaire a escribir uno de sus poemas más impactantes, impreso en el catálogo de la exposición de Robert en la revista berlinesa *Der Sturm* (enero de 1913). Otra bien distinta es desarrollar y profundizar el orfismo en la Península Ibérica. No es casualidad que, tal y como se relata en el séptimo capítulo «Un largo verano» (pp. 77-85), durante seis largos años, de 1914 a 1920, el matrimonio Delaunay viviera en España y Portugal. En España, Sonia se encuentra con el famoso empresario ruso Sergei Diáguilev (1872-1929). A propuesta de este revolucionario del ballet, creó los trajes y Robert los decorados de la obra *Cleopatra* (1918), escenificada en Madrid con música de Anton Arensky y coreografiada por Michel Fokine para la seductora Ida Rubinstein. En Portugal, los colores, los bailes, los sonidos e incluso el idioma fascinaron a Sonia, quien llegó a afirmar que el tiempo pasado allí fue el más feliz de su vida.

El capítulo ocho, «La banda Delaunay» (pp. 87-95), corresponde al regreso en 1921 a París de la pareja, que se instala en un amplio piso en el número 19 del Boulevard Malesherbes. Según su costumbre, Sonia es una fuente inagotable de ideas. En 1924, ella y el talentoso modisto Jacques Heim (1899-1967) presentaron la «Boutique Simultanée». En este periodo, la amistad que une a Sonia y Tristan Tzara los lleva a la creación de los famosos «vestidos-poemas», un ejemplo sorprendente de la conexión entre el vestido y la idea poética, en la que el vestido era la hoja-lienzo en que se inscribe

---

<sup>1</sup> Apollinaire aplicó en una conferencia el término *orfismo* (culto a Orfeo) al estilo pictórico de los Delaunay sin aclarar lo que ello implicaba, lo que no impidió que la etiqueta se impusiera en unos años donde los *-ismos* proliferaban.

el poema. Su trabajo era increíblemente popular: la invitaban a decorar interiores, le encargaban bocetos de telas y vestidos de noche, que Sonia pintaba a mano con su característico estilo «simultáneo». Pero, tal como revela el capítulo nueve, «Casa Delaunay» (pp. 97-102), la Gran Depresión a partir de 1929 sacudió su vida y la llevó a dejar los negocios.

«Años de libertad» (pp. 103-109) es el título del décimo capítulo de la autobiografía, en el que Sonia afirma que: «desde el año 30 al 40 viví lo que llamo “años de libertad”». Esta cubre también las páginas del capítulo once, «La explosión de mayo» (pp. 111-118), en el que se revela el trabajo de diseño del Pavillon des Chemins de Fer y el Palais de l'Air para la Exposición Internacional que se celebró en París en 1937, bajo el lema «Arts et Techniques dans la Vie moderne». Sonia recibió una medalla de oro por la creación de un mural de 235 metros cuadrados. El final del capítulo está marcado por la pérdida de su marido el 24 de octubre de 1941, un día que recoge hasta el mínimo detalle en su diario, tal como hará en adelante: «tuve la fuerza de continuar anotando cada noche lo esencial de mi vida, a partir de entonces solitaria» (p. 118).

Los tres últimos capítulos, «Soledad y fidelidad» (pp. 119-129), «La vida, la vida que empieza una y otra vez» (pp. 131-165) y «El sol de medianoche» (pp. 167-183), presentan el diario propiamente dicho de Sonia Delaunay: «Nunca le he confiado a nadie lo que me digo a mí misma» (p. 167). A pesar de una profunda depresión, de la escasez de dinero, de la incomprensión por parte de su hijo, de la frágil salud a la que se sumaban las pocas ganas de vivir, consiguió encontrar fuerzas para perpetuar la memoria de su marido y para que se reconociesen sus propios méritos como artista, pues comenzó a pintar de nuevo. Los *gouaches* de esta época siguen vibrando con las combinaciones de colores vivos y ritmos gráficos, con los que demostró que es posible mantenerse fiel a su estilo a lo largo de la vida y encontrar siempre algo nuevo.

El posfacio (pp. 185-192) a la autobiografía está escrito por Jacques Damase, editor, escritor y crítico de arte que Sonia Delaunay conoció en 1964. Una amistad sorprendentemente tierna entre una artista casi octogenaria y «el editor más joven del mundo» alegró su soledad. Damase la ayudó a organizar su exposición más representativa en el Museo de Arte Moderno, en colaboración con Patrick Reynaud publicó sus memorias *Nous irons jusqu'au soleil* y escribió él mismo varias monografías sobre su obra. Gracias en gran parte a él, Sonia obtuvo por fin el reconocimiento y el respeto que merecía.

Finalmente, cabe elogiar esta traducción porque, gracias a ella, el público hispanohablante puede acceder a la obra de Sonia Delaunay, que cambió, con aparente facilidad, de país y de idioma, de nacionalidad y de cultura, mientras conservaba no solo su personalidad, sino también su capacidad de percibir el mundo. En definitiva, podemos afirmar que el objetivo principal del libro ha sido alcanzado, dado que tanto el público especializado en el tema como cualquier lector interesado descubrirá que Sonia Delaunay, junto a su marido y amigos, dio un vuelco al arte de principios del

siglo XX, sin olvidar nunca la tierra que le dio la vida y la capacidad de ver todos los colores del mundo: «Me encantan los colores vivos. Son los colores de mi infancia, los colores de Ucrania». La artista dio a su autobiografía un título simbólico: *Iremos al sol*. La luz y el sol de una patria lejana le permitieron afirmar que el sol de su arte salía incluso a medianoche.

## Perspectives romanesques sur les liens entre l'humain et la nature\*

**Dominique NINANNE**

*Universidad de Oviedo*

dominiq@uniovi.es

<https://orcid.org/0000-0002-4812-4470>



Le dossier qu'a coordonné Catherine Grall, responsable de l'axe transversal « Littératures et cultures du vivant », au sein de l'axe de spécialité « Roman & Romanesque » du laboratoire Centre d'Études des relations et Contacts Linguistiques et Littéraires (Université de Picardie – Jules Verne), nous invite à redécouvrir les liens entre l'humain et la nature, d'abord à travers onze analyses de textes issus d'un corpus essentiellement français, mais aussi francophone, anglo-saxon, germanique, hispanique et tchèque, allant des Lumières à l'extrême contemporain, ensuite à travers deux entretiens. Le sommaire fait apparaître trois orientations principales : les trois premiers articles offrent une perspective plutôt théorique, les quatre articles suivants sont des études monographiques consacrées aux écritures de l'humain *dans* la nature et les

quatre derniers se penchent sur des productions concernant l'homme *en relation avec* la nature. La distinction *devant / dans / avec* la nature apparaît cependant souvent comme dissoute dans la plupart des articles.

D'emblée, une posture thématique non spécialisée et hétérogène est assumée puisque la directrice adjointe de la revue qui signe l'avant-propos du numéro, Aurélie

---

\* Compte-rendu du dossier dirigé par Catherine Grall, *L'humain devant et dans la nature* (*Romanesques. Revue du Cercll / Roman & Romanesque*, 14, Paris, Classiques Garnier, 2022, 334 p., ISBN : 978-2-406-13320-9).



Adler, définit sans prétention le collectif comme une poursuite de « la réflexion très contemporaine sur “l’humain devant et dans la nature” » (p. 11). Le croisement d’époques et de corpus, auquel s’ajoute la multitude des angles d’approche (philosophique, sémiotique, épistémocritique, géopoétique, écopoétique, écocritique, zoopoétique, etc.) adoptés par les chercheurs, qui proviennent d’ailleurs d’horizons divers, au-delà du Cercll, fait la richesse de cet ensemble, souligne avec justesse Aurélie Adler. Ce parti pris de pluralité fait écho à d’autres publications récentes sur les écritures de la nature<sup>1</sup>.

Notons que comme il est de coutume dans cette revue, le dossier est précédé de deux articles d’« Approches du romanesque ». Carlo Arcuri (Cercll) analyse l’essai *Le Narrateur* de Walter Benjamin, le met en résonance avec *La Théorie du roman* de Georges Lukács et des mécanismes de la psychanalyse. Christophe Reffait (Cercll), quant à lui, interroge le rapport entre Jules Verne et l’(anti-)romanesque policier à travers une étude détaillée de *Beau Danube jaune*, remanié par Michel Verne.

### 1. Retours sur le grand partage et prolongements contemporains

Un des mérites du dossier est certainement le souci de plusieurs contributeurs de faire dialoguer des pensées d’époques différentes et de montrer en quoi les critiques de notre modernité désenchantée et les propositions contemporaines des écritures de la nature, qui visent à resensibiliser l’humain par rapport à cette dernière, renouent avec les conceptions vitaliste et holiste de la nature des XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup> siècles et du début du XIX<sup>e</sup>, surgies à l’encontre de la fracture naturaliste. L’article de Jean-Luc Guichet (Cercll), placé en tête de dossier, met en évidence les notions d’immanence et de transcendance qui informent l’ambivalence de l’idée de nature au XVIII<sup>e</sup> siècle et en fait le prisme d’une relecture, éclairante, de Diderot et Rousseau. La nature que ceux-ci contemplent et expérimentent se réenchante ; pour le premier, autonomisée du divin, elle est « séjour essentiel du moi moderne » (p.72), alors que pour le deuxième, qui ressent puissamment un accord avec elle, elle est d’une certaine façon divine dans la mesure où elle est miroir de la nature originaire de l’homme, elle-même reflet d’une transcendance. La question de la transcendance apparaît aussi au terme de la réflexion d’Amélie Goutaudier (Cercll) qui aborde le sentiment océanique à travers l’expérience du désert chez Antoine de Saint-Exupéry : dans la matérialité du désert qu’il éprouve, l’homme se sent appartenir au cosmos et à l’intuition du divin.

L’homme issu des Lumières prend son indépendance, par rapport à la nature ou au divin, et la dénaturation, montre Yvon Le Scanff (Université Sorbonne Nouvelle), devient sa seconde nature. Yvon Le Scanff explique comment Rousseau et Senancour conçoivent chacun cette dénaturation comme perfectibilité finissant par altérer la nature et l’intérêt de son développement tient en la subtile articulation qu’il

<sup>1</sup> Comme par exemple, Aude Jeannerod, Pierre Schoentjes et Olivier Sécardin (dir.), « Littératures francophones & écologie : regards croisés » (*Relief*, 1/16, 2022).

remarque entre les deux penseurs. Si pour Rousseau, « la conscience de la dénaturation peut racheter la dénaturation » (p.134), aux yeux de Senancour, qui est à la recherche d'un « rapport de convenance entre nature et culture » (p. 134), la clé n'est pas dans le retour rousseauiste à l'innocence, mais dans « une rétrogradation existentielle » (p.135) Critique vis-à-vis de la modernité, la rétrogradation que se donne pour tâche Senancour est « une forme de révolution du point de vue. Il s'agit de penser la nature comme entité désirante [...] et non plus comme une force de production » (p. 138), ce que Le Scanff met en relation avec l'appel à la décroissance de notre époque.

L'étude de Laurence Dahan-Gaida (Université de Franche-Comté), qui se place dans une optique épistémocritique, établit aussi des passerelles entre la *Naturphilosophie* et des écritures de l'anthropocène. C'est ainsi que la vision holiste d'Alexander von Humboldt, et en particulier son appréhension du paysage (« il a élaboré une poésie descriptive qui double la description esthétique d'une science moderne de la terre », p. 90), est rapprochée de la poésie de l'Autrichien Peter Waterhouse, qui saisit l'espace dégradé, dénaturé, dans un « devenir-fleur », car « le poète doit apprendre à percevoir ce qui continue à vivre et à se transformer derrière l'apparente destruction des choses » (p.92). Tout aussi intéressant est le lien qu'elle fait entre l'homme dénaturé et le posthumain des fictions contemporaines, lesquelles soulèvent une continuité entre l'humain et la technique et « nous invitent, non pas à abandonner le concept de nature, mais à le redéfinir au-delà des dualités instaurées par “le grand partage” » (p. 98).

Katia Hayek (Université Masaryk), pour sa part, se penche sur deux romans du XXI<sup>e</sup> siècle, l'un tchèque, *Hastrman* de Milos Urbain, l'autre français, *Les Furtifs* d'Alain Damasio. Le réenchantement de la nature ainsi que la relation entre humains et non-humains développés dans leurs textes s'inscrivent dans des modalités d'écriture (notamment la figure monstrueuse, qui refuse la coupure entre l'homme et la nature et porte en elle l'harmonie du monde) dont Katia Hayek démontre les affinités avec le roman romantique de la postérité gothique et la *Naturphilosophie*.

## 2. Du romanesque pour raconter la sensibilité au vivant

Le défi lancé au romanesque, soutient Catherine Grall, est sa capacité à approcher le vivant dans sa singularité. Elle dégage tout d'abord les griefs que Jean-Christophe Cavallin<sup>2</sup> a formulés à l'égard du roman réaliste, centré sur les rapports entre humains, dans l'expression de la nature, et « l'importance du vécu, de l'expérience, qu'il s'agit de savoir transmettre par le biais d'un imaginaire non mensonger » (p. 105) que l'essayiste appelle de ses vœux. Dans la seconde partie de son article, elle esquisse un panorama, extrêmement varié et accordant une large place aux littératures non-européennes, de textes romanesques contemporains en prise avec un imaginaire mettant en relation nature et humains. L'œuvre d'Antoine Volodine, que Catherine Grall évoque dans son article par le biais de la présence des listes de végétaux qui rompent la structure

<sup>2</sup> Jean-Christophe Cavallin, *Valet noir : vers une écologie du récit* (Paris, Corti, coll. « Biophilia », 2021).

romanesque tout en faisant se déployer une nature survivante, se révèle pleinement comme défi au romanesque dans le bel entretien de la fin du volume. Volodine, interrogé par Catherine Grall, revient sur les sources du post-exotisme et certaines dimensions de son œuvre qui sont en résonance avec une problématique environnementale, telles que les araignées humanistes, l'hybridation humaine/animale et l'importance des personnages féminins – *guerilleras*, chamans et vieilles immortelles. Notons au passage que les animaux sont peu représentés dans ce volume, si ce n'est essentiellement dans cet entretien et l'article de Juliette Sauvage (Cercll) portant sur la question des nuisibles dans des romans français de la Grande Guerre, qui ébranlent l'exception humaine en représentant les rats dans leur conscience réflexive.

Le réalisme magique dont Catherine Grall souligne le bouleversement qu'il a supposé pour le genre romanesque dans l'expression du vivant est au cœur de l'étude de Sara Buekens (University of Idaho/Baef) qui s'intéresse à l'écopolar africain actuel, en particulier à *Oil on Water* du Nigérien Helon Habila et *Petroleum* de la Gabonaise Bessora. Elle met en lumière les transgressions qu'opère le réalisme magique par rapport au roman policier traditionnel et la pertinence du récit magico-réaliste pour faire percevoir au lecteur la *slow violence* de la pollution et le « plonger [...] dans un monde où les connaissances scientifiques ne suffisent plus pour comprendre les soucis écologiques » (p. 235).

Jean-Christophe Cavallin, rappelle Catherine Grall, accorde une place de choix aux mythes et aux contes dont l'imaginaire est à même de faire éprouver la nature dans ce qu'elle a de mystérieux et, partant, de permettre à l'homme de vivre avec la menace qu'elle recèle. L'étude de Gaëtan Cognard (Université de Bourgogne – Franche-Comté) fait écho à cette revalorisation du mythe dans sa violence. Il se plonge ainsi dans la représentation de la figure des *travellers*, dont les sorcières, dans des productions picturales et littéraires (Walter Scott) de Grande-Bretagne et d'Irlande.

Gyöngyi Pal (Kaposvár University) montre comment la difficulté de représenter la matérialité du monde peut être exposée à travers la photographie. Le creux, à la fois l'absence de personnages et leur présence dans des objets, des traces de gestes, qu'elle relève dans les photos de *Nuisibles*, *Sanzaki*, *Tumulus* et *Archéologie des feux* de Jean-Loup Trassard, permettent en fait au lecteur d'investir son imagination. Même plus, ces photos d'outils et de paysages ruraux voués à la disparition agissent sur l'effet de lecture, alimentant « le sens sensible de l'écriture » (p. 173).

### 3. L'éthique et l'esthétique de la littérature de l'écologie à l'examen

L'article d'Isabelle Hautbout (Cercll) et l'entretien de Pierre Schoentjes (Université de Gand) proposent une réflexion critique stimulante sur les instances institutionnelles que sont le Prix du Roman de l'Écologie et les recherches universitaires d'éco-poétique. Pierre Schoentjes, dont l'essai *Ce qui a lieu*<sup>3</sup> a marqué les bases de

<sup>3</sup> Pierre Schoentjes, *Ce qui a lieu. Essai d'éco-poétique* (Marseille, Éditions Wildproject, 2015).

l'écopoétique, est d'ailleurs membre du jury de ce prix qui récompense annuellement un roman, écrit en langue française, d'écologie, c'est-à-dire, un roman qui « nous donne à voir la condition humaine et son enchevêtrement avec le monde qui l'entoure sous un jour nouveau, avec d'autres horizons » (Manifeste du Prix du Roman de l'Écologie<sup>4</sup>). Isabelle Hautbout examine les rouages de ce récent prix littéraire et pointe le refus de l'engagement de son positionnement. Outre la réflexion écologique des six romans sélectionnés pour l'édition 2022, ce qui est particulièrement pertinent dans son article est l'analyse des mécanismes romanesques dans lesquels s'inscrit la pensée écologique de ces textes – la prédilection pour des récits ancrés dans le présent, la question du lieu, entre l'ici et l'ailleurs, le personnel romanesque humain faisant une large place au collectif et aux animaux. À la question de savoir s'il s'agit « des nouveaux récits dont on a besoin », force est de constater avec Isabelle Hautbout que cette sélection « offre des représentations conscientes de notre situation plus que des fictions pour la changer » (p. 215).

Pierre Schoentjes, invité par Catherine Grall à évaluer le champ littéraire écopoétique récent, remarque entre autres le prodigieux foisonnement de textes allant dans ce sens, la conscience écologique qui les habite, la voie militante et dénonciatrice de la pollution que nombre d'entre eux prennent, l'enjeu descriptif de la nature qui permet une sensibilisation du rapport de l'humain à celle-ci, le retour de la ruralité dans les productions françaises. La question de l'autonomisation du littéraire de toute obligation d'engagement est au cœur aussi de son propos. L'enjeu du littéraire, en effet, se trouve au niveau de la forme et la puissance de la littérature n'est jamais directe : « elle réside en ce qu'elle peut faire levier sur l'imaginaire et donner forme à un autre rapport avec la nature, qui nous rend plus conscients de nos responsabilités au-delà de l'humain » (p. 298).

En définitive, ce riche collectif permettra sans aucun doute de nourrir les travaux des chercheurs sur les liens entre l'humain et la nature, et cela bien au-delà du romanesque.

---

<sup>4</sup> <https://prixduromandecologie.fr/manifeste/>