

MULTILINGUALES

N° 4 - 2nd Semestre 2014

TABLE DES MATIÈRES

Stylistique d'un texte de V. Hugo en didactique du FLE.....	02
AYITEY Ayih	
Le monologue racinien ou l'impossible dialogue	30
STEPHAN HAYEK Christelle	
Stratégies argumentatives du genre cyber-épistolaire :	50
Rhétorique de l'arnaque et (en)jeux de faces	
HATOLONG BOHO Z. & NKOUDA SOPGUI R. V.	
Quelques caractéristiques morphologiques et sémantiques	76
du conditionnel en français	
HAILLET Patrick	
Étude sémiotique du discours poétique :.....	92
<i>Les Voix de l'aube</i> de Babacar Sall	
VAHI Yagué	
Étude stylistique du sociolecte des normaliens de Maroua.....	113
MAÏRAMA Rosalie	
Le style libertin de François-Antoine Chevrier	134
MESSINA Luisa	
Sémiotique de la joie dans <i>The River between</i>	151
de Ngugi Wa Thiong'o	
SENE Abib	
Étude stylistique de la référenciation	169
dans <i>Le Chant du monde</i> de Jean Giono	
EL YAAKOUBI Youssef	

AYITEY Ayih
Université du Ghana
Département de français
Ghana

**STYLISTIQUE D'UN TEXTE DE VICTOR HUGO
EN DIDACTIQUE DU FLE**

Résumé

Le présent article est une esquisse d'analyse stylistique d'un extrait des *Misérables* de Victor Hugo à des fins didactiques, en Français Langue Étrangère (FLE). Notre objectif est de démontrer que le principe méthodologique, qui consiste à lier l'étude de la langue à l'étude de la littérature, favorise l'acquisition de compétences aussi bien orales qu'écrites. A cet effet, nous avons choisi l'enseignement/apprentissage implicite de la catégorie grammaticale des adjectifs et la syntaxe littéraire à travers un texte littéraire descriptif de Victor Hugo (le portrait de Jean Valjean à son arrivée à Digne). Notre méthode est une combinaison de différentes méthodologies : la méthodologie active, l'approche communicative et la perspective actionnelle.

Mots-clés : Littérature française – stylistique – didactique – méthodologies d'enseignement – Victor Hugo – *Les Misérables*.

**STYLISTICS OF A TEXT OF VICTOR HUGO IN TEACHING FRENCH
AS A FOREIGN LANGUAGE (F.F.L)**

Abstract

The present paper is a stylistic analysis of an extract of Victor Hugo's *Les Misérables* for educational purposes in teaching French as a foreign language (F.F.L). Our goal is to demonstrate that the methodological principle of linking the study of language with the study of literature, promotes the acquisition of both oral and written skills. For this purpose, we opted for the teaching/learning of adjectives as a grammatical category, a descriptive literary text (le portrait de Jean Valjean à son arrivée à Digne), and a method based on various methodologies : active methodology, communicative approach and task-based approach.

Keywords : F.F.L. – stylistic landmark – didactics – Victor Hugo – *Les Misérables*.

STYLISTIQUE D'UN TEXTE DE VICTOR HUGO EN DIDACTIQUE DU FLE

Dans cet article, nous proposons de construire une « unité didactique »¹ à partir d'un extrait des *Misérables* de Victor Hugo prisé par les pédagogues, à savoir l'arrivée de Jean Valjean à Digne (Annexe n°1). Notre méthode, dont la finalité est la double initiation à la langue et au texte littéraire des apprenants d'un niveau avancé² en français langue étrangère, est organisée en six étapes, celle des préliminaires méthodologiques non incluse.

La première est une initiation audio-orale aux structures auxquelles l'apprenant sera confronté dans le texte littéraire. Celles-ci sont scindées, graduées et présentées sous forme de quatre dialogues, articulés autour d'un même thème, lisible dans le titre global, « à propos d'un voyageur », et numérotés de 1 à 4 (Annexe n°2).

Après cette étape préparatoire, s'en suit une seconde dont l'objectif est la compréhension globale du texte, à travers une série de questions-réponses entre les apprenants et l'enseignant (Annexe n°3).

La troisième étape consiste en une focalisation sur le thème dominant, à savoir le portrait du voyageur, appréhendé à travers le lexique de la description (Annexe n°4).

¹ Les didacticiens, comme Christian Puren et Janine Courtilon, conçoivent l'« unité didactique » comme unité cohérente d'enseignement déterminée par des objectifs et structurée selon un parcours jusqu'à l'obtention des résultats.

² Nous avons déterminé le niveau avancé en fonction de la capacité de l'apprenant à distinguer, même de manière sommaire, les différents registres de la langue française, la langue usuelle de la communication et la langue littéraire.

La quatrième étape vise la compétence grammaticale sur le mode inductif : la catégorie de l'adjectif est implicitement appréhendée selon sa position par rapport au substantif auquel il se rapporte : épithète, attribut, apposé (Annexe n°5).

A la cinquième étape, l'apprenant est initié au style littéraire, en comparant la syntaxe des dialogues à celle du texte, et en réemployant, dans une production personnelle, les ressources de la description en situation de simulation (Annexe n°6).

La sixième étape élargit, à partir du texte, le cercle de l'enseignement-apprentissage au contexte référentiel et à la culture du pays de langue.

Ainsi, à partir de dialogues fabriqués³ en fonction des éléments ciblés dans un texte littéraire choisi au préalable, nous entrons progressivement dans le texte pour, finalement, en sortir et atteindre la sphère culturelle du référent.

I - PRÉLIMINAIRES METHODOLOGIQUES

Il est vrai que les textes littéraires n'ont eu une place notable dans l'apprentissage de la langue que dans la première méthodologie, la méthodologie traditionnelle, dite méthodologie de grammaire-traduction. Celle-ci, en effet, reposait essentiellement, pour ne pas dire exclusivement, sur la traduction des textes littéraires en langues étrangères, par le biais d'un exercice privilégié, le « thème ». Cependant, ces textes n'étaient pas étudiés du point de vue de leur spécificité littéraire, mais comme des morceaux choisis pour servir de modèles formels de la langue soutenue, à mémoriser et à imiter.

³ Ces dialogues peuvent être considérés aussi comme des modifications du texte prônées par la méthodologie active pour familiariser, au préalable, l'apprenant aux éléments qui l'aideront à comprendre le texte.

Mais, vers la fin du 19^{ième} siècle, la tendance s'est orientée vers la langue de communication au détriment de la langue littéraire. Ainsi, la méthode directe, qui s'est imposée dans l'enseignement des langues étrangères au début du 20^{ième} siècle, va donner la priorité à la langue orale, comme moyen de communication. Celle-ci précède l'écrit conçu comme de l'« oral scripturé » (Bailly, 1997 :53), parce qu'il servait à fixer ce qui a été appréhendé à l'oral.

Des années 20 aux années 60, la méthodologie active, moins intransigeante que la précédente, va réintroduire le texte littéraire. Cependant, dans les années 60, les méthodologies audio-orale (MAO) et structuro-globale et audio-visuelle (SGAV) vont de nouveau redonner la priorité à la langue orale et aux documents non authentiques (textes fabriqués ou transformés à des fins didactiques).

Il faut attendre les années soixante-dix et l'approche communicative pour la réintroduction des textes littéraires en tant que documents authentiques mais appréhendés d'un autre point de vue que celui de la méthodologie traditionnelle. En effet, selon J.-P. Cuq et I. Gruca (2005 : 158) :

Avec l'approche communicative, la littérature est d'une certaine manière réhabilitée par l'introduction des textes littéraires parmi les supports d'apprentissage. (...) Elle permet (...) d'appréhender le texte littéraire dans ses spécificités langagières, typologiques, génériques et thématiques.

Ainsi, dans cette approche, la langue du texte littéraire est considérée dans sa littéarité, au niveau sémantique, syntaxique, morphosyntaxique, avec une ouverture sur le contexte au niveau culturel, comme le souligne G. Mounin (1976 : 53) :

La littérature reste considérée comme la seule et toujours la meilleure ethnologie de la culture d'un pays donné, au sens propre du mot ethnographie : presque toutes les images et les idées les plus tenaces et les plus concrètes que nous avons sur les Anglais, les Russes ou les Grecs [...] sont venues [...] des [...] œuvres littéraires.

Mais, d'après de nombreux didacticiens dont C. Puren (2006), on ne peut parler, dans la perspective de l'approche communicative, d'une présence pleine et entière du texte littéraire parce qu'il est au centre d'une situation de communication artificielle, fictive, puisque simulée en classe en analogie avec des situations de communication réelles en société.

L'accentuation de la tendance de l'apprentissage d'une langue pragmatique, dictée par le contexte socioéconomique de ces dernières décennies, explique en grande partie que la méthodologie actionnelle prônée par le Cadre Européen Commun de Référence pour les Langues (CECR), dans les années quatre-vingt-dix et réajustée au début des années 2000, ait renoué avec la méthodologie active. D'après Christian Puren (2006) :

(...) La "perspective actionnelle" ébauchée dans le Cadre Européen commun de Référence pour les langues (CECR) de 2001 amorce une sortie de l'approche communicative et annonce une nouvelle conception d'ensemble de l'enseignement-apprentissage des langues qui permettent de « revisiter » historiquement la méthode active et de repenser la didactique du texte littéraire en classe de langue⁴.

Ainsi, l'approche actionnelle se rapproche de la méthodologie active tout en se distinguant de l'approche communicative.

⁴ « Explication de textes et perspective actionnelle : la littérature entre le dire scolaire et le faire social », mis en ligne par l'auteur le 8 octobre 2006. Consultable sur le site : <http://portail-du-fle.info/glossaire/purentexteactionnel2006.pdf>

Certains, comme C. Puren (2006), vont jusqu'à parler de rupture entre les deux approches :

La perspective actionnelle et la méthode active (...) ont en commun de se fonder sur l'agir en général de l'apprenant - et sur l'agir collectif -, et non, comme l'approche communicative, sur une seule forme très particulière d'activité, celle de la communication langagière interindividuelle. (...) Dans l'approche communicative, on fait communiquer entre eux les élèves en classe pour qu'ils apprennent à communiquer en société.

Ainsi, l'approche actionnelle récuse ce type de simulation qui repose sur un « faire-semblant », en tant que fin en soi⁵, incompatible avec sa conception de l'apprenant : un acteur social qui utilise la langue pour accomplir des tâches langagières et autres, insérées dans un projet global, dans un contexte social donné, dans un but déterminé⁶. Dans ce cadre, l'apprentissage conçoit l' « agir scolaire » dans sa dimension d'usage social (Conseil de l'Europe, 1976, 2001).

Force est de constater, cependant, que les méthodologies ne s'opposent jamais radicalement parce que chacune d'elle, succédant à l'autre ou concomitante par rapport à l'autre, se définit

⁵ « Toute l'approche communicative, en effet, souligne C. Puren, s'était efforcée de neutraliser cette distinction entre l'agir d'apprentissage (ou agir scolaire) et l'agir d'usage (ou social), son activité de référence, la simulation, consistant pour l'élève à parler en tant qu'apprenant comme s'il était un usager, à y réaliser en classe des actes de parole comme s'il agissait ainsi en société » : « Explication de texte et perspective actionnelle », op.cit.

⁶ Au chapitre 2, le *Cadre Européen Commun de Recherche* (1976, 2001) justifie son choix de la perspective actionnelle en ces termes : « La perspective privilégiée ici est, très généralement aussi, de type actionnel en ce qu'elle considère avant tout l'usager et l'apprenant d'une langue comme des acteurs sociaux ayant à accomplir des tâches (qui ne sont pas seulement langagières) dans des circonstances et un environnement donné à l'intérieur d'un domaine d'action particulier » (p.15).

par rapport à elle ou vient la corriger, sans vraiment la supplanter sur le terrain. C'est ce qui expliquerait la tendance actuelle vers l'éclectisme au niveau pragmatique⁷.

En ce qui nous concerne, la méthode que nous proposons pour l'élaboration de notre proposition d'unité didactique croise plusieurs méthodologies :

- la méthode directe pour, notamment, l'approche par le lexique, l'enseignement implicite de la grammaire et les exercices de questions-réponses sous le contrôle de l'enseignant,
- la méthode active pour le choix de la situation pédagogique proche de la réalité, le recours à la simulation dicté par le souci de la motivation de l'apprenant,
- les méthodologies audio-orale et audio-visuelle pour le recours aux dialogues fabriqués par l'enseignant (texte oral « scripturé ») en remplacement du texte écrit (même s'ils ne font que précéder le texte écrit dont ils sont inspirés),
- l'approche communicative pour l'échange interactif entre élèves, en classe, par le biais de « dialogues de base », le recours à la fois à la simulation et aux documents authentiques (et donc aux textes littéraires), l'importance accordée au sens et à la compréhension sur la forme,
- l'approche actionnelle pour la conception de l'unité didactique sous forme de projet constitué de tâches orales et écrites.

Pour élaborer notre unité didactique, nous avons tenu compte du niveau (avancé) des apprenants et des objectifs pédagogiques à atteindre : faire acquérir le lexique du portrait, initier implicitement à la catégorie grammaticale de l'adjectif, sensibiliser au style

⁷ Dans *La Didactique des langues étrangères à la croisée des méthodes. Essai sur l'éclectisme* (1994), C. Puren fait le point sur la « méthode éclectique ».

littéraire par comparaison avec le style de la langue usuelle, ouvrir l'enseignement sur des réalités extratextuelles (culturelles, historiques, sociologiques, etc.) du pays de la langue.

Le choix du texte littéraire adéquat a été fait en fonction de ces paramètres. Nous avons retenu un extrait des *Misérables* de Victor Hugo parce que ce roman, un classique de stature internationale, est une vaste fresque historique, sociale et humaine, dont les thèmes principaux (la misère, l'injustice, etc.) sont encore d'actualité et suscitent la compassion et l'empathie pour les personnages principaux, dont Jean Valjean, à même de motiver l'apprenant.

Le passage, qui décrit l'entrée à Digne d'un voyageur inconnu des habitants et qui n'est autre que Jean Valjean, est à ce point exemplaire qu'il a retenu l'attention de bon nombre de pédagogues.

II - ÉTAPE PRÉLIMINAIRE : DIALOGUES AUDIOVISUELS DE BASE

Dans le cadre de notre article, l'approche proposée permet de lier l'étude de la langue et l'étude (stylistique) de la littérature en vue de favoriser l'acquisition de compétences orales, écrites et culturelles.

Il s'agit donc d'examiner les éléments du discours par lesquels l'apprenant accède à la littérarité du texte tout en poursuivant son apprentissage de la langue. Convaincu que c'est en prenant conscience des grandes articulations du texte que l'apprenant peut progresser dans sa connaissance de la littérature, comme dans sa connaissance de la langue, nous avons porté une attention minutieuse à la manière d'aborder ce texte littéraire en FLE.

Au stade préliminaire de notre unité didactique, nous proposons que l'enseignant construise quatre dialogues, sous le titre « *A propos d'un voyageur* », à partir du texte littéraire auquel ils empruntent les idées maîtresses et dans une certaine mesure le vocabulaire et certaines tournures syntaxiques simplifiées. Fidèles à

son contenu, ces dialogues sont construits dans un style simple qui prépare les apprenants à pouvoir cerner le sens du texte littéraire. Cette phase préparatoire est conçue selon les principes de la maïeutique.

A cet effet, une version audio des dialogues écrits est réalisée grâce au logiciel TextALoud. L'enseignant fait écouter les dialogues, en classe, à tous les apprenants. Ensuite, les apprenants interagissent entre eux pour répéter ces dialogues dans le but d'en comprendre le sens. A cette phase de compréhension, doivent succéder les phases d'analyse et d'interprétation et de commentaire de ces dialogues, dans l'esprit de l'approche actionnelle. Ainsi, permettre aux apprenants de donner leur opinion contribue à leur conférer le statut d'« acteur social » qui les motiverait plus que celui de « simulateur » qu'ils ont dans l'approche communicative.

Le premier dialogue (annexe n°1) introduit les grandes articulations du texte proposé. Il s'agit d'un voyageur que les apprenants vont découvrir progressivement. En tenant compte de cette progression, le premier dialogue, court, sollicite des réponses à trois questions préliminaires au sujet du voyageur : qui ? Quand ? Où ?

Le second dialogue (annexe n°1) est plus long que le premier parce que l'intention est de progresser dans la connaissance de ce voyageur au sujet duquel le premier dialogue ne nous donne aucune information. Dans celui-ci, les apprenants vont commencer à le connaître parce qu'ils vont y trouver des éléments descriptifs et narratifs, inspirés de l'extrait hugolien, en particulier, son allure et ses faits et gestes.

Ce dialogue prépare les apprenants plus directement que le précédent à la compréhension du texte littéraire, en justifiant l'état

de « fatigue » du voyageur par des arguments contenus dans le texte.

Le troisième dialogue (annexe n°1) donne plus de détails sur la description du voyageur amorcée au niveau du second. Les descriptions, à travers un vocabulaire spécifique, portent sur la façon dont il est habillé pour expliquer sa condition sociale et annoncer le thème de la misère sociale traité dans un autre point de l'unité didactique.

Le quatrième et dernier dialogue (annexe n°1) se situe dans le prolongement du troisième pour aborder quelques aspects du portrait physique du voyageur. Ce dialogue précise le point de vue ou la focalisation de la description du voyageur par son auteur.

Après avoir écouté, lu, analysé et commenté les dialogues, les apprenants sont sollicités pour les jouer sous forme de saynètes, comme préconisé dans la méthode active. Cette activité de dramatisation est destinée à contribuer à la motivation de l'apprenant, tout en consolidant sa compréhension des dialogues dans leur progression.

Ces dialogues sont conçus en tenant compte du niveau des apprenants, dont les besoins ont été déterminés en amont, et ensuite conceptualisés en activités, en prévision de la compétence linguistique à exploiter à travers le texte. En outre, destinés à faciliter la compréhension du texte littéraire, ils ont disposé les apprenants à sa « lecture de repérage » qui consiste, selon Christine Tagliante (2001 : 126), à « *rechercher des informations précises et ponctuelles* »⁸.

⁸ Selon C. Tagliante, ce type de lecture fait partie de « la compétence de lecture » d'un texte en langue étrangère qui en compte quatre autres : « la lecture écrémage » (aller à l'essentiel), « la lecture survol » (comprendre les idées maîtresses), « la lecture approfondissement » (analyse détaillée, mémorisation) et « la lecture de loisir et de détente » (2001 :126-127).

Il ne s'agit pas d'un simple enjeu de communication qui vise à sensibiliser par anticipation les apprenants à un certain lexique, mais d'une démarche pédagogique qui révèle une connaissance du niveau des apprenants. L'importance du texte littéraire en classe de FLE passe par ce détour inconditionnel dont l'objectif principal est de pouvoir l'introduire comme support quelles que soient les difficultés que présente ce type de texte au niveau de son style.

Après ces préliminaires, les apprenants peuvent procéder (avec l'aide de l'enseignant) à la recherche des repères stylistiques.

III. LA COMPRÉHENSION DU TEXTE

Pour la compréhension du texte, le rôle de l'enseignant est de guider les apprenants. Il les aide à saisir le sens véhiculé par le support. Après la lecture du texte proposé, il doit procéder par une sorte de « maïeutique », procédé pédagogique qui consiste à « accoucher les esprits », suscite la réflexion intellectuelle par une série de questions-réponses. Cette méthode s'inscrit à la fois dans l'esprit de la méthodologie active, qui recommande les exercices conversationnels sous la direction de l'enseignant, et dans celui de l'approche communicative, qui permet la réflexion autour du texte littéraire dans une interaction qui rend la classe vivante. A ce sujet, J.-P. Cuq et I. Gruca (2005 : 415) affirment que

Cette démarche a l'avantage d'activer les connaissances diffuses que possède le lecteur dans sa culture d'origine, de favoriser une véritable interaction entre le texte et son lecteur et de susciter le plaisir du texte, qui selon Barthes, provient de la reconnaissance d'éléments connus et de la perception de ceux qui sont en effraction par rapport aux attentes du code général et littéraire.

Ainsi, l'enseignant va aborder, avec les apprenants l'exploitation du texte littéraire, à travers une série de questions auxquelles ils devront répondre. Certes, la démarche ne permet pas, à ce stade,

une exploration du style de l'auteur, mais une familiarisation avec les caractéristiques générales d'un texte descriptif⁹. Ainsi, l'explication du texte hugolien va s'élaborer autour des foyers de connaissances construits par l'enseignant de façon progressive, dans une dynamique de « questions et réponses », avec des réponses puisées directement du texte.

Cette progression (annexe n°3) commence par ce qui a trait à l'arrivée du voyageur à Digne : quand est-il arrivé ? Comment est-il arrivé ? D'où venait-il ? Était-il connu des habitants ?...

Elle s'étend, ensuite, aux faits et gestes de ce voyageur inconnu : A-t-il fait des haltes en arrivant à Digne ? Où s'est-il arrêté ? Pourquoi s'est-il arrêté ?...

Elle aborde, enfin, son allure physique : quel est son aspect ? Quelle est sa corpulence ?...

À ce niveau, se forme déjà dans la conscience des apprenants, la représentation mentale de la situation narrative. Même si les circonstances de ce voyage et l'identité du voyageur ne sont pas précisées, l'essentiel du texte est appréhendé, à savoir le portrait du personnage entrant dans la ville et les différents lieux qu'il traverse et le moment où il le fait.

En outre, le lexique de la description du voyageur, qui dénote son statut social, est repéré par les apprenants. Cet aspect du texte est également important parce qu'il justifie l'une des fonctions pédagogiques de la littérature, selon Régis Malet (2010 : 56) : « *la finalité de l'étude de la littérature est de construire la culture humaniste tout en développant la langue comme outil pour encourager la réflexion provoquée par la lecture* ».

⁹ Nous nous référons à la typologie de Jean-Michel Adam qui distingue cinq types de textes : narratif, descriptif, explicatif, argumentatif et dialogal (1992 : 30).

Ainsi, la démarche conduit, progressivement, à l'exploration du thème dominant du corpus.

IV. LA FOCALISATION SUR LE THÈME DOMINANT

L'investigation thématique permet d'aborder enfin le style de l'auteur. À cette étape, un travail de regroupement des lexèmes par champ lexico-sémantique permet de cerner le thème dominant du texte. Cette recherche lexicale est un moyen de dégager le vocabulaire du portrait, qui peut être ainsi mémorisé. Ainsi, par une série de questions-réponses, la classe parvient à identifier et à classer les mots et expressions qui renseignent sur le portrait physique, la tenue vestimentaire et la condition sociale du voyageur (voir annexe n°4).

Ce relevé, effectué en suivant la progression linéaire du texte, montre une focalisation exclusive sur l'aspect physique du voyageur en tant que révélateur de sa condition sociale, comme indiqué dans le tableau en annexe.

L'enseignant peut alors faire le lien entre l'indigence du voyageur et le thème dominant de tout le roman tel qu'affiché par son titre : *Les Misérables*.

L'apprenant se rend compte qu'à partir d'un thème (dominant) repéré dans un extrait, grâce au lexique, il lui est possible d'avoir une idée du sujet de l'œuvre tout entière qu'il peut alors vouloir lire avec plaisir. Susciter le plaisir de lire une œuvre littéraire chez les apprenants est, en effet, l'un des objectifs de l'enseignant de FLE.

Il est donc évident qu'en étudiant un texte littéraire en classe de FLE, la compréhension est une étape importante vers l'appropriation de la langue et l'ouverture vers la littérature et la culture.

V - L'APPROPRIATION IMPLICITE DE LA GRAMMAIRE : LES ADJECTIFS

Selon Georges Molinié (1980 : 20),

Le moyen le plus sûr pour tenter de caractériser un style - opération délicate - consiste à envisager systématiquement les divers constituants linguistiques de ce style, quels que soient la nomenclature et le regroupement adoptés. C'est ce qu'on va proposer ici, en essayant de sélectionner, parmi les traits typiques d'une fonction stylistique donnée, ceux qui paraissent davantage relever d'une manière particulière.

Parmi les traits typiques à relever dans ce texte de Victor Hugo, celui de la classe des adjectifs qualificatifs paraît statistiquement prédominant. A ce sujet, Molinié (1986 : 57) affirme que « *la place de l'adjectif qualificatif par rapport au nom est un important facteur stylistique* ».

Après le repérage de ce trait stylistique important, les apprenants formeront des groupes pour mener un travail d'investigation sur le sujet.

Cette recherche permet aux apprenants de relever, de classer les adjectifs qualificatifs selon leur fonction et de les présenter sous forme de tableau (annexe n°5).

Il est évident qu'un tel exercice concerne des apprenants qui ont déjà une notion concernant la catégorie grammaticale envisagée.

Précisons que les participes passés sont également relevés et classés avec les adjectifs qualificatifs. Les catégories d'adjectifs qualificatifs, épithète, attribut et la mise en apposition, sont illustrées à travers des modèles présentés en tête du tableau (voir annexe n°4) pour que la grammaire reste implicite. L'abondant usage que fait Hugo des adjectifs qualificatifs, confirme les affirmations de Georges Molinié (1986 : 43) : « *Si on revient aux*

voies classiques pour envisager le cas du nom, on devrait pouvoir dire que le caractérisant spécifique du nom est l'adjectif ».

Le style de Victor Hugo, dans cet extrait, le montre clairement à travers cet emploi massif des qualificatifs et leur diversité : adjectifs qualificatifs, participes passés, adjectifs verbaux. Cet aspect grammatical est un signe de la richesse du texte hugolien qui offre de nombreux exemples d'épithètes et d'attributs qui permettent d'aborder des points annexes, comme la notion de participe (présent et passé) et celle des verbes d'état. Cependant, cet extrait n'offre pas d'exemple d'adjectif apposé dont il faudra souligner l'absence car, l'enseignant, à ce niveau, met l'accent sur certaines difficultés de l'emploi des adjectifs épithètes pour que les apprenants, en s'appropriant les nombreux adjectifs qualificatifs utilisés dans le texte, sachent en faire bon usage.

Ainsi, lorsque, par exemple, Victor Hugo écrit « la barbe longue », « les rares habitants », « de moyenne taille », « une vieille blouse grise », l'apprenant, qui constate que la place de l'adjectif n'est pas fixe par rapport au nom, est amené à se poser des questions sur les incidences de ces différentes positions (antéposé, postposé, apposé) sur son sens.

Le sujet a déjà attiré l'attention des grammairiens :

Un énorme repas signifie-t-il la même chose qu'un repas énorme ? (...) Bien avant Vaugelas, ce problème a intrigué les grammairiens : comment se fait-il que l'adjectif tantôt précède son substantif et tantôt lui succède ? Voilà une particularité que la langue française a développée à la perfection : par l'emplacement de l'adjectif épithète on peut jouer sur des nuances sémantiques et stylistiques parfois très subtiles. Qui plus est, tantôt le même adjectif accepte les deux positions sans notable distinction de sens, tantôt l'antéposition et la

postposition correspondent à deux valeurs nettement différentes. (Nølke, 1996 : 38)

Il s'agit donc, pour l'enseignant, de prendre en considération cette préoccupation « des nuances sémantiques et stylistiques » de l'adjectif épithète en fonction de la place qu'il occupe par rapport au nom auquel il se rapporte, pour relever, notamment, des cas déterminés par convention d'usage :

- d'adjectifs antéposés, comme « homme pauvre » / « pauvre homme » (dialogue n°3), « de moyenne taille » (texte) en association avec les expressions lexicalisées « de petite taille » et « de grande taille », « les rares habitants qui... »,
- d'adjectifs postposés, comme dans « une casquette (...) rabattue » (texte), « la tête tondu et la barbe longue » (texte),
- d'adjectifs situés de part et d'autre du nom : « grosse toile jaune »/« vieille blouse grise »/« énorme bâton noueux » (texte).

Les facteurs, qui justifient la place de l'adjectif qualificatif épithète en français, dont certains relèvent d'une nécessité stylistique interne au texte, devront être identifiés et expliqués. Michel Arrivé, dans *La Grammaire d'aujourd'hui : guide alphabétique de linguistique française* (1986 : 37-38), évoque, par exemple, la taille de l'adjectif, la structure du syntagme nominal, la structure du syntagme adjectival, ainsi que des facteurs sémantiques.

Mais, dans une classe de FLE où l'on vise une acquisition rapide des compétences linguistiques, il est difficile de rentrer dans des détails trop pointus concernant des règles sur d'interminables et imprécises exceptions grammaticales, d'autant que les règles auxquelles on devrait se fier pour le faire n'existent pas, comme le souligne Henning Nølke (1996 : 38) :

Peut-on espérer qu'une quelconque théorie linguistique puisse

jamais rendre compte de telles subtilités ? Quelles sont les règles ? Car des règles, il y en a forcément. En effet, si consulter l'oreille est pertinent, comme le disait Vaugelas, cette consultation n'en est pas moins régie par des règles. Sinon, comment expliquer que toute oreille francophone donne à peu près la même réponse pour le même énoncé ? Mais l'oreille non francophone ? Elle a besoin de connaître ces règles. Or malgré de multiples essais judicieux, personne ne semble avoir réussi à découvrir, voire à expliquer, tous les mécanismes qui sous-tendent ce jeu complexe et subtil qui pose tant de problèmes aux non-francophones.

La citation n'a pas été tronquée volontairement, parce qu'elle met l'accent sur l'une des grandes difficultés à laquelle se heurtent les apprenants et les enseignants de FLE : de nombreux usages de la langue, comme dans le cas de l'adjectif épithète, sont régis par des conventions qui ne sont ni explicitées ni formalisées. Cette absence de règles grammaticales précises, dans certaines situations, met l'apprenant de FLE en difficulté dans sa compétence à utiliser correctement, dans d'autres circonstances que celles de la classe, les notions acquises.

Cependant, étudier les adjectifs qualificatifs, dans un texte littéraire, choisi précisément à cet effet, permet de compenser un tant soit peu cette défaillance, surtout lorsqu'il est retenu à bon escient. Ainsi, pour les adjectifs qualificatifs, le texte descriptif, comme ici, est particulièrement indiqué.

Ce choix est stratégique surtout lorsque, comme c'est le cas ici, l'initiation à la grammaire est implicite. Cette conception inductive de la grammaire, principe d'enseignement recommandé par plusieurs méthodologies (active, communicative, etc.), est ainsi définie dans *Dictionnaire didactique des langues* (R. Galisson et D. Coste, 1976 : 254) :

La grammaire implicite vise à donner aux élèves la maîtrise d'un fonctionnement grammatical, mais ne recommande l'explicitation d'aucune règle et élimine le métalangage, ne s'appuyant que sur une manipulation plus ou moins systématique d'énoncés et de formes.

A ce stade, nous parvenons à la phase d'analyse du style de l'auteur, qui nécessite d'entrer de plain-pied dans le texte, suivie de celle du réemploi des structures apprises, donc de l'écriture.

VI- ANALYSE DU STYLE ET ÉCRITURE CRÉATRICE

L'analyse du style littéraire peut se faire sur plusieurs plans. Ici, nous allons nous intéresser uniquement à la syntaxe. En comparant les phrases littéraires du texte d'Hugo avec les phrases simples des dialogues étudiés en amont (annexe n°6), et qui ont permis de faciliter la compréhension du texte, nous pensons sensibiliser l'apprenant au style littéraire. Selon Maurice-Jean Lefebvre (1969 : 230) :

(...)Les enseignements de la stylistique et ceux de la thématique en montrant comment ils se complètent et comment leur réunion peut mettre en évidence l'essentiel qui est, non pas simplement de détecter, pour l'analyse, les structures signifiantes...mais de montrer ce que ces structures ont d'original, de proprement littéraire. [...] de se poser la question de savoir pourquoi un tel fonctionnement est la source de notre fascination.

À partir donc des structures des deux discours, l'enseignant doit mettre au jour la littérarité de la syntaxe hugolienne, tout en tentant d'explicitier en quoi elle est la « source de notre fascination ». Les apprenants découvrent, du point de vue stylistique, la construction phrastique du texte, une construction qui révèle la cohérence des énoncés.

A cette phase d'initiation au style littéraire, succède la phase de réemploi par le biais de productions écrites dans le but d'évaluer ce qui a été fixé oralement.

Le passage à l'écrit se fait de manière pratique. Le professeur prévoit pour la séance, le déguisement d'un homme pauvre, donc en « haillons », comme dans le texte. L'idée est de suggérer sa condition sociale misérable par son allure. Pour cela, un apprenant se porte volontaire pour porter l'accoutrement prévu. Ce déguisement met la classe devant une situation quasi « réelle », dans laquelle le « misérable » n'est plus imaginé mentalement mais présent dans la réalité de la classe. Les apprenants peuvent interagir avec ce voyageur en lui posant des questions avant de le décrire par écrit.

Cette situation simulée motive l'apprenant et active les connaissances et les structures auxquelles l'apprenant a été initié au cours des étapes précédentes. Le passage à l'écrit est conçu comme le moyen de fixer ce que l'apprenant sait déjà employer oralement. Donc pour la compétence écrite, un exercice de composition libre sur ce voyageur déguisé est demandé.

Jusque-là nous avons exploité les compétences fondamentales que l'on retrouve dans les méthodologies active, communicative et actionnelle : comprendre (qui implique les compétences lire et écouter), parler et écrire.

Mais, cette étape ne marque pas la fin de notre séquence pédagogique parce qu'il nous faut introduire la dimension culturelle dans l'apprentissage du FLE.

VII - DE LA LANGUE À LA CULTURE

En nous référant à l'approche actionnelle, et surtout au CECR dans lequel elle s'inscrit, nous prenons en considération son principe de ne pas se contenter de faire de l'apprenant, un usager compétent

dans la langue étrangère, mais de tenir compte de sa position d'« acteur social ».

Dans cet ordre d'idée, le texte du CECR précise que l'apprentissage en langue étrangère vise deux grands types de compétences : les « compétences générales individuelles » (les savoirs, les habiletés et savoir-faire, les savoir-être, les savoirs apprendre), et la « compétence à communiquer langagièrement ». Cette dernière est composée de la « compétence linguistique », de la « compétence sociolinguistique » et de la « compétence pragmatique ». Il est donc indéniable que le texte littéraire en favorisant le perfectionnement linguistique de l'apprenant lui permet également d'acquérir des connaissances culturelles, à travers la compétence à communiquer.

Aussi incombe-t-il à l'enseignant de faire un choix pertinent du texte littéraire pouvant lui permettre d'opérer une ouverture sur la société et la culture. De ce point de vue, le texte hugolien l'est à plus d'un titre, comme le montre le montage de cette unité didactique. Pour l'exploitation de cette dernière étape, une phrase du texte, telle que « *il faisait son entrée dans Digne par la même rue qui sept mois auparavant avait vu passer l'empereur Napoléon allant de Cannes à Paris* », offre de grandes possibilités d'exploitation. Par exemple, les patronymes, les toponymes, comme ceux contenus dans cet extrait, et les anthroponymes, sont des marqueurs historiques et culturels qui doivent être exploités en tant que tels, dans le cadre de la compétence à communiquer, et en particulier, la compétence pragmatique.

S'il faut admettre avec Zarate G. (1993 :37) que « *comprendre une réalité étrangère, c'est expliciter les classements propres à chaque groupe et identifier les principes distinctifs d'un groupe par rapport à un autre* », alors *Paris, Cannes, Digne et Napoléon* sont des traits distinctifs de la société française ; ils doivent donc, à ce

titre, être explicités au niveau culturel, social et historique et géopolitique.

D'autres indicateurs culturels, dont l'œuvre de Victor Hugo regorge, seront également convoqués.

Quoiqu'assez complexe, tant au niveau de sa compréhension qu'au niveau de son analyse et de son interprétation, le texte littéraire en classe de FLE, a l'intérêt d'initier à la compétence linguistique, et aux connaissances culturelles, considérées comme indispensables à la prise de « conscience interculturelle » retenue par le CECR au niveau du « savoir » des « compétences générales » de l'apprenant. D'où l'importance stratégique du texte littéraire dans l'enseignement de la langue étrangère. Nous pensons l'avoir démontré dans l'esquisse de cette proposition d'unité didactique. L'originalité de la démarche proposée réside dans la mise en place d'une méthode qui s'inspire de différentes méthodologies d'enseignement du FLE pour une plus grande efficacité.

BIBLIOGRAPHIE

ARRIVE M., GADET F., GALMICHE M., *La Grammaire d'aujourd'hui : guide alphabétique de linguistique française*, Paris, Flammarion, 1986.

BAILLY Danielle, *Didactique de l'anglais, tome 1. Objectifs et contenus de l'enseignement*, Paris, Nathan Pédagogie, 1997.

CONSEIL DE L'EUROPE, *Un Cadre Européen Commun de Référence pour les Langues : apprendre, enseigner, évaluer*, Paris, Didier, 2001.

CUQ J.-P. & GRUCA I., *Cours de didactique du français langue étrangère et seconde*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2005.

GALISSON R., COSTE D., *Dictionnaire didactique des langues*, Paris, Hachette, 1976.

- LEFEBVRE M.-J., « Critique imaginaire et langage littéraire » in *Revue des langues vivantes*, t. XXXV, 1969.
- MALET R., *École, Médiations et réformes curriculaires : Perspectives internationales*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2010.
- MOLINIE G., *Éléments de stylistique française*, Presses Universitaires de France, 1986.
- MOLINIE G., « Étude stylistique d'une page de Malraux : L'Espoir (I°, II-3) », in *L'information grammaticale*, n° 4, janvier 1980, p. 20-24.
- MOUNIN G., *Linguistique et traduction*, Paris, Mardaga, 1976.
- NØLKE H., « Où placer l'adjectif épithète ? Focalisation et modularité », in *Langue française*, n°111, 1996, pp. 38-58.
- PUREN C., *La Didactique à la croisée des méthodes : essai sur l'éclectisme*, Paris, Hatier/Didier, 1994.
- TAGLIANTE C., *La classe de langue*, Paris, CLE International, 2001.
- ZARATE G., *Représentations de l'étranger et didactique des langues*, Paris, Didier, 1993.

Annexe n°1

Dans les premiers jours du mois d'octobre 1815, une heure environ avant le coucher du soleil, un homme qui voyageait à pied entra dans la petite ville de Digne. Les rares habitants qui se trouvaient en ce moment à leurs fenêtres ou sur le seuil de leurs maisons regardaient ce voyageur avec une sorte d'inquiétude. Il était difficile de rencontrer un passant d'un aspect plus misérable. C'était un homme de moyenne taille, trapu et robuste, dans la force de l'âge. Il pouvait avoir quarante-six ou quarante-huit ans. Une casquette à visière de cuir rabattue cachait en partie son visage brûlé par le soleil et le hâle et ruisselant de sueur. Sa chemise de grosse toile jaune, rattachée au col par une petite ancre d'argent, laissait voir sa poitrine velue; il avait une cravate tordue en corde, un pantalon de couil bleu usé et râpé, blanc à un genou, troué à l'autre, une vieille blouse grise en haillons, rapiécée à l'un des coudes d'un morceau de drap vert cousu avec de la ficelle, sur le dos un sac de soldat fort plein, bien bouclé et tout neuf, à la main un énorme bâton noueux, les pieds sans bas dans des souliers ferrés, la tête tondue et la barbe longue.

La sueur, la chaleur, le voyage à pied, la poussière, ajoutaient je ne sais quoi de sordide à cet ensemble délabré. Les cheveux étaient ras, et pourtant hérissés ; car ils commençaient à pousser un peu, et semblaient n'avoir pas été coupés depuis quelque temps.

Personne ne le connaissait. Ce n'était évidemment qu'un passant. D'où venait-il ? Du midi. Des bords de la mer peut-être. Car il faisait son entrée dans Digne par la même rue qui sept mois auparavant avait vu passer l'empereur Napoléon allant de Cannes à Paris. Cet homme avait dû marcher tout le jour. Il paraissait très fatigué. Des femmes de l'ancien bourg qui est au bas de la ville l'avaient vu s'arrêter sous les arbres du boulevard Gassendi et boire à la fontaine qui est à l'extrémité de la promenade. Il fallait qu'il eût bien soif, car des enfants qui le suivaient le virent encore s'arrêter et boire, deux cents pas plus loin, à la fontaine de la place du Marché. (Victor Hugo, Les Misérables, Livre II, chap. 1)

Annexe n°2

Dialogue N°1	
A- Hier, j'ai vu un voyageur dans cette rue.	B - Quand l'as-tu vu ?
A-Je l'ai vu avant le coucher du soleil. Il avait un sac de soldat.	B- D'où venait-il ?
A-Du midi, je pense. Des bords de la mer peut-être.	B- Tu le connaissais ?
A-Non, je ne l'ai jamais vu auparavant.	
Dialogue N°2	
	B- De quoi avait-il l'air ?

A-Il avait l'air d'un homme visiblement fatigué.	B- Comment le sais-tu ?
A-Il suait de partout et avait de la poussière sur ses habits.	B- La poussière...donc il a voyagé à pied ?
A- Oui, car il avait soif.	B- Avait-il une gourde ?
A-Non, je ne pense pas, car il a bu à la fontaine qui est à l'extrémité de la promenade et à la fontaine de la place du marché.	B- Il venait de loin, probablement.
A- Bien-sûr. Cet homme devait venir de loin.	
Dialogue N°3	
-	B- Comment était-il habillé ?
A- Il avait un aspect misérable.	B- Est-ce parce que ses habits étaient poussiéreux que tu as pensé qu'il était pauvre?
A- Non. Il avait un pantalon usé et troué.	B- N'y avait-il que son pantalon qui était usé et troué?
A- Non, sa blouse aussi était vieille et rapiécée. Tout son aspect était celui d'un homme pauvre.	B- Ah! Pauvre homme! Être habillé de la sorte et voyager à pied, quelle misère!
Dialogue N°4	
-	B-Où étais-tu quand le voyageur est passé?
A-J'étais à ma fenêtre et je l'ai aperçu de loin.	B-Tu as pu distinguer son habillement de loin?
A-Non, j'étais descendu au seuil de ma maison quand il s'était approché.	B- Donc, tu as pu le voir de près ?
A-Bien sûr, c'était un homme qui pouvait avoir quarante-six ou quarante-huit ans.	B-Quelle était sa corpulence ?
A-Il était de taille moyenne, trapu et robuste.	

Annexe n°3

Questions	Réponses
De qui parle l'auteur ?	L'auteur parle d'un voyageur.
Quel est le moyen de locomotion du personnage ? Comment le sait-on ?	« ... un homme qui voyageait à pied entrant dans la petite ville de Digne »
Le voyageur connaissait-il les habitants de la ville ?	Non, le voyageur ne connaissait pas les habitants de la ville et personne ne l'a

	reconnu.
En quel mois et en quelle année était-il entré dans la ville de Digne?	Il était entré dans la ville de Digne « <i>dans les premiers jours du mois d'octobre 1815, une heure environ avant le coucher du soleil</i> ».
Par quelle rue était-il entré dans la ville ?	Il était entré dans la ville « <i>par la même rue qui sept mois auparavant avait vu passer l'empereur Napoléon allant de Cannes à Paris</i> ».
En entrant dans la ville, le voyageur avait-il fait des haltes ?	Oui, le voyageur avait fait deux haltes.
A quels endroits le voyageur s'était-il arrêté et pourquoi ?	Il s'était arrêté « <i>sous les arbres du boulevard Gassendi</i> » et « <i>cent pas plus loin (...) à la place du marché</i> », pour boire à la fontaine.
Qu'avait-il dégusté au restaurant de la ville?	Le voyageur n'était entré dans aucun restaurant de la ville.
Quelle était la profession du voyageur ?	L'auteur ne précise pas la profession du voyageur.
Pourquoi voyageait-il ?	L'auteur n'a pas évoqué le but de son voyage.
À quel moment de la journée était-il entré dans la ville ?	Il était entré dans la ville « <i>une heure environ avant le coucher du soleil</i> ».
Comment s'appelle cette ville ?	Cette ville s'appelle Digne.
Comment la ville est-elle décrite ?	C'est une « <i>petite ville</i> », ensoleillée, avec un ancien bourg, des maisons avec des fenêtres donnant sur les rues, un boulevard (Gassendi), des fontaines et un marché avec une place.
Quel passage montre que ce voyageur venait de loin ?	Ce passage montre que ce voyageur venait de loin : « <i>cet homme avait dû marcher tout le jour. Il paraissait très fatigué</i> ».
Était-ce un jeune homme ou un vieillard ?	Il était « <i>dans la force de l'âge</i> » : « <i>il pouvait avoir quarante-six ou quarante-huit ans</i> ».
Le voyageur était-il grand ou petit ?	il était de « <i>moyenne taille, trapu et robuste</i> ».
Le voyageur était-il riche ou pauvre ?	Le voyageur était pauvre, car son « <i>aspect (était) misérable</i> », « <i>sordide</i> », et il voyageait à pied.
Le voyageur était-il d'allure	Il n'était pas d'allure avenante parce que

avenante ?	les « <i>habitants (...)</i> regardaient ce voyageur avec une sorte d'inquiétude ».
------------	---

Annexe n°4

Description physique	Tenue vestimentaire	Condition sociale
« de moyenne taille » / « trapu et robuste » / « dans la force de l'âge » / « Il pouvait avoir quarante-six ou quarante-huit ans » / « son visage brûlé par le soleil et le hâle et ruisselant de sueur » / « sa poitrine velue » / « les pieds sans bas » / « la tête tondue et la barbe longue » / « Les cheveux étaient ras, et pourtant hérissés »	« Sa chemise de grosse toile jaune » « une cravate tordue en corde » « un pantalon de coutil bleu » → « une vieille blouse grise » →	« voyage à pied » « passant d'un aspect (...) misérable » / « Il paraissait très fatigué » / « ensemble délabré », « sordide » / « usé et râpé, blanc à un genou, troué à l'autre » / « en haillons, rapiécée à l'un des coudes d'un morceau de drap vert cousu avec de la ficelle »

Annexe n°5

Epithète : « un <i>grand</i> lion est dans la fosse »	Attribut: « le lion est <i>malade</i> depuis deux jours »
les premiers jours	
la petite ville	Il était difficile
Les rares habitants	Les cheveux étaient ras, et pourtant hérissés (...) et semblaient n'avoir pas été coupés
un homme de moyenne taille, trapu, robuste	Il paraissait très fatigué
un aspect (plus) misérable	
Une casquette à visière de cuir rabattue	
visage brûlé (...) ruisselant de sueur	
Sa chemise de toile jaune rattachée au col	
sa poitrine velue	
un pantalon bleu usé et râpé, blanc, troué	
une vieille blouse grise rapiécée à l'un des coudes	
morceau de drap vert cousu	
sac de soldat fort plein, bien bouclé et tout neuf	
un énorme bâton noueux	
des souliers ferrés	
la tête tondue	
la barbe longue	
ajoutaient je ne sais quoi de sordide à cet ensemble délabré	

quelque temps	
l'ancien bourg	

- **Adjectif apposé** : « *malade*, le lion n'a pas quitté la fosse » : cette position n'est pas représentée dans le texte.

Annexe n°6

Dialogues	Texte	Observations
« J'ai vu un voyageur dans cette rue », « avant le coucher du soleil ».	<i>Dans les premiers jours du mois d'octobre 1815, une heure environ avant le coucher du soleil, un homme qui voyageait à pied entrait dans la petite ville de Digne.</i>	Le narrateur se préoccupe de camper le cadre spatio-temporel de la façon la plus précise et la plus vraisemblable, en donnant des détails temporels : l'année, le mois et le moment. Ce dont le dialogue se soucie peu parce qu'il a un autre centre d'intérêt : le voyageur.
« J'étais à ma fenêtre et je l'ai aperçu de loin ». « J'étais descendu au seuil de ma maison quand il s'était approché ».	<i>Les rares habitants qui se trouvaient en ce moment à leurs fenêtres ou sur le seuil de leurs maisons regardaient ce voyageur avec une sorte d'inquiétude.</i>	Le narrateur va adopter le point de vue des habitants pour dramatiser la description de l'inconnu par le sentiment qu'il leur inspire et qui introduit le suspens dans la narration de son arrivée à Digne. Dans le dialogue, le locuteur A ne fait que préciser sa position pour justifier le détail de sa description du voyageur.
« Il avait un aspect misérable ».	<i>Il était difficile de rencontrer un passant d'un aspect plus misérable.</i>	Le narrateur dramatisé également l'aspect du voyageur en l'intensifiant, tandis que le dialogue décrit pour informer.

<p>« Sa chemise était rattachée au col par une ancre d'argent ». « Il portait une chemise de grosse toile jaune ». « Il portait un pantalon bleu usé ». « Sa blouse aussi était vieille et rapiécée ».</p>	<p><i>Sa chemise de grosse toile jaune, rattachée au col par une petite ancre d'argent, laissait voir sa poitrine velue ; il avait une cravate tordue en corde, un pantalon de couil bleu usé et râpé, blanc à un genou, troué à l'autre, une vieille blouse grise en haillons, rapiécée à l'un des coudes d'un morceau de drap vert cousu avec de la ficelle, sur le dos un sac de soldat fort plein, bien bouclé et tout neuf, à la main un énorme bâton noueux, les pieds sans bas dans des souliers ferrés, la tête tondue et la barbe longue.</i></p>	<p>La précision de la description du personnage fait écho à celle de l'espace-temps, au niveau vestimentaire (matières, couleurs et état des vêtements) et au niveau physique. La concision des détails facilite la représentation quasi picturale du voyageur qui ne laisse pas indifférents les habitants de Digne et le lecteur. Par comparaison, nous pouvons relever l'indigence de la description du voyageur dans le dialogue qui se contente de son aspect général.</p>
---	--	--

STEPHAN HAYEK Christelle
Université Saint Esprit de Kaslik - USEK
Liban

LE MONOLOGUE RACINIEN OU L'IMPOSSIBLE DIALOGUE

Résumé

Dans la majorité des pièces raciniennes, nous retrouvons des scènes dans lesquelles un personnage, seul sur scène, parle ou se parle. Il serait intéressant de voir dans quelle mesure on peut parler seul, sachant que la parole sert, par définition, à communiquer. Ne pouvant sans doute se résoudre à parler pour rien, le personnage se prend à imaginer des destinataires possibles – réels ou imaginaires – mais invariablement absents. Le schéma de la communication est alors dévié de ses caractéristiques initiales et nous assistons à un véritable jeu des pronoms personnels qui s'efforcent de désigner les divers pôles de la communication, se démêlant entre un « je » Ôcaméléon et un « tu » volatile.

Mots-clefs : monologue – dialogue – stylistique – Jean Racine.

RACINIEN MONOLOGUE OR THE IMPOSSIBLE DIALOGUE

Abstract

In the majority of Racine's plays, we find monologues, scenes where a character stands alone and talks to himself. It would be interesting to see to what extent we can talk alone, knowing that by definition, talking is meant for communicating. The character, probably unable to accept the fact of talking alone, imagines real or imaginary addresses. The communication scheme is thus deviated from its initial characteristics and we notice a real play of personal pronouns designating various communication poles, swinging between a chameleon « I » and a volatile « you ».

Keywords : monologue – Jean Racine –stylistics – dialogue.

LE MONOLOGUE RACINIEN OU L'IMPOSSIBLE DIALOGUE

Dans la majorité des pièces raciniennes, nous retrouvons la forme – pourtant, déjà « démodée » à l'époque – du monologue. Obéissant à des règles plus ou moins strictes d'écriture et de dramaturgie, le monologue est, au théâtre, une scène où un personnage, seul sur scène, parle à lui-même.

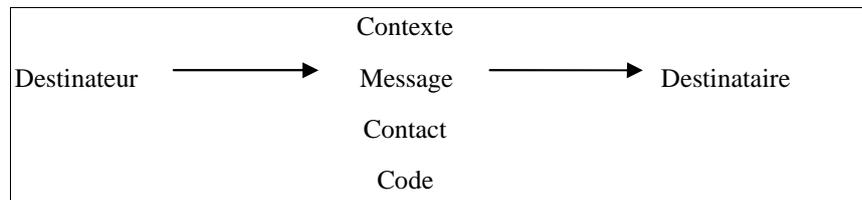
Il est sans doute intéressant de voir dans quelle mesure on peut parler seul, sachant que la parole sert, par définition, à communiquer et que la communication suppose un locuteur et un destinataire.

I - LA COMMUNICATION THÉÂTRALE

Comme Piaget l'écrit si bien, « *[le] parleur solitaire s'en prend parfois à des interlocuteurs fictifs* » (1997 :13), et Larthomas de corriger « *[peut-être] faudrait-il remplacer parfois par toujours. Parler, c'est donc parler à autrui* » (1980 : 255). En effet, du moment qu'elle est proférée, la parole suppose – attend – qu'on l'écoute. Ne pouvant sans doute se résoudre à parler pour personne, le personnage se figure des destinataires possibles – réels ou imaginaires – mais invariablement absents, qui tendraient pourtant l'oreille.

Le schéma de communication s'en trouve alors dévié de ses caractéristiques initiales et remodelé selon les besoins de cette forme de communication spécifique que l'on retrouve au théâtre. C'est ainsi que nous assistons à un véritable jeu des pronoms personnels qui s'efforcent de désigner les divers pôles de la communication, démêlant un « je » caméléon d'un « tu » volatil.

Toute situation de communication se fonde, théoriquement, et dans un premier temps, dans le moule proposé par Roman Jakobson en 1960, à savoir le schéma suivant (Jakobson, 1960 : 214) :



Dans le cas du théâtre, le schéma est plus complexe, et ses différents pôles se dédoublent et se diversifient. C'est ainsi que

la représentation théâtrale est un ensemble (ou un système) de signes de nature diverse, relevant sinon totalement, du moins partiellement, d'un procès de communication, puisqu'elle comporte une série complexe d'émetteurs (en liaison étroite les uns avec les autres), une série de messages (en liaison étroite et complexe les uns avec les autres, selon des codes extrêmement précis), un récepteur multiple, mais situé en même lieu. (UBERSFELD, I, 1996 : 20)

Il convient donc d'abord de cerner les deux actants de la communication théâtrale, à savoir la « série d'émetteurs » et le « récepteur multiple ».

Dans son *Dictionnaire du théâtre* (1987), Patrice Pavis présente la problématique de la « communication théâtrale » caractérisée par plusieurs axes possibles : personnage / spectateur, personnage / personnage, comédien / spectateur, comédien / comédien, spectateur / spectateur (pp. 87-90).

Les trois derniers axes (spectateur, comédien / comédien, spectateur / spectateur) ne nous intéressent pas parce qu'ils se situent hors du texte théâtral à proprement parler.

Par ailleurs, selon Ubersfeld, dans ce type de communication, il y aurait deux émetteurs : l'émetteur 1, qui est l'auteur, et l'émetteur 2, qui est l'ensemble des praticiens ou des acteurs (Ubersfeld, II, 1996 : 1).

Mais, il faudrait sans doute ajouter à ces deux émetteurs successifs, un troisième, qui serait le personnage dont le rôle est joué par le praticien. Pourtant, son statut en tant qu'émetteur pourrait être contesté vu qu'il est défini comme « une unité lexicalisée », un ensemble formé d'un « *sémème* » et d'un « *lexème* » (Ubersfeld, II, 1996 : 150), et qu'il « *n'a d'autre existence que celle de la fiction, [puisque] c'est un "être de papier"* ». En d'autres termes, « *[Il] ne prend forme que par sa présence sur scène, par les paroles qu'il prononce ou que l'on prononce sur lui* » (David, 1995 : 142).

L'émetteur n'est donc autre que l'acteur, car « *le seul individu concret qui figure sur la scène, c'est le comédien* » (Ubersfeld, II, 1996 : 150).

Pourtant, quand nous lisons une pièce de théâtre – et certaines pièces, comme *Lorenzaccio* d'Alfred de Musset (1834), étaient à l'origine destinées à être lues – c'est le personnage qui prend en charge le message qu'il transmet. Le comédien est absent.

Nous pouvons ainsi avancer que la communication, dans le cadre d'une pièce de théâtre, se situe à trois niveaux :

- 1- l'auteur, le « je-scripteur [qui] parle un discours éclaté en plusieurs voix » et qui s'adresse « *à vous spectateurs* » et/ou lecteurs (Ubersfeld, III, 1996 : 53) ;
- 2- l'acteur qui prend en charge la transmission du discours de l'énonciateur premier pour le faire parvenir au spectateur ;
- 3- le personnage qui communique avec un autre personnage, dans le cadre de la fiction.

II - LE MONOLOGUE THÉÂTRAL

Nous considérerons ici, le troisième niveau de la communication¹⁰, à savoir la situation du personnage de théâtre qui se retrouve, le temps de son monologue, seul sur scène, sans destinataire physique, à son niveau de la communication. D'ailleurs « *les lois du discours concernent les seuls personnages.* » (Maingueneau, 1990 :145).

Dans ce cas-là, on pourrait éventuellement considérer le spectateur comme le véritable récepteur du message puisqu'il le perçoit et le comprend. Mais à la différence de la tragédie grecque où « *le message tragique n'est transparent [...] que pour le spectateur [...] [qui] est appelé à déchiffrer fable et partition à travers la représentation [...] [puisque] lui seul peut [les] interpréter* » (Girard, Ouellet, Rigault, 1986 : 168), chez Racine, par contre, « *le personnage assume à la fois son rôle, celui du chœur et celui du spectateur* » (Bakhtine, 1984 : 336), à savoir la fonction du récepteur et du décodeur du message. C'est ainsi que « *le "public" est moins un partenaire qu'un voyeur* » (Bakhtine, 1984 : 336). Le spectateur ne « participe » donc pas à la communication théâtrale.

Dans un monologue, le locuteur est toujours le personnage présent sur scène, mais ce qui est remarquable, c'est que ce monologuiste parle seul. Or, par définition, le verbe « parler » suppose un destinataire, une oreille attentive et conseillère et selon Bakhtine (1984 : 336) :

L'énoncé a toujours un destinataire (aux caractéristiques variables, qui peut être plus ou moins proche, concret, perçu avec une conscience plus ou moins grande) dont l'auteur de

¹⁰ La même analyse pourrait s'appliquer au deuxième niveau, si celui-ci est considéré également comme celui de la communication entre les acteurs eux-mêmes (sous les traits de leurs rôles respectifs).

la production verbale attend et présume une compréhension responsive.

Donc, « *Racine, pour conférer au monologue un maximum d'intensité dramatique, lui donne [...] la forme d'un dialogue fictif* » (Hubert, 2003 : 94). De plus, le rôle du destinataire est assuré, par définition, du fait qu'un monologue est « *théâtre, [par] un allocutaire présent et muet, le spectateur* » (Ubersfeld, III, 1996 : 21).

Donc même si le personnage est seul sur la scène, l'autre, qui écoute, est toujours là, sous une forme ou une autre, puisqu'en cas d'absence d'un des pôles du schéma, la situation de communication est faussée.

Le seul élément manquant de la situation de communication qu'est le monologue, par le fait même de la parole dite, est le destinataire qui est donc recréé, par le pouvoir de l'imagination du locuteur. À défaut d'une oreille attentive, le destinataire se voit prendre les identités les plus diverses : « *Ainsi, le personnage, pour rompre sa solitude, interpellera un objet [...] ou un dieu sous la forme d'une prière ou d'imprécations* » (Girard, Ouellet, Rigault, 1986 : 39).

Souvent, le personnage, dans sa solitude, se dédouble, devenant en même temps l'émetteur et le récepteur. Or, il ne peut remplir ce double rôle qu'en alternant les pronoms personnels qui le désignent.

En effet, le « je », par définition, désigne l'émetteur, celui qui produit le message, et « *chaque je a sa référence propre ; [...] [il] est l'individu qui énonce la présente instance de discours contenant l'instance linguistique je* » (Benveniste, 1974 : 251). Il ne peut, en aucun cas, remplacer le destinataire à qui appartient exclusivement le pronom « tu ». Celui-ci désigne « *l'individu allocuté dans la*

présente instance de discours contenant l'instance linguistique tu » (Benveniste, 1974 : 252).

Le personnage se voit ainsi contraint à être lui-même et un autre à la fois ; celui qui se plaint et celui qui console, celui qui ordonne et celui qui exécute les ordres. D'ailleurs, selon Benveniste,

[le] *monologue est un dialogue intériorisé, formulé en langage intérieur, entre un moi locuteur et un moi écouteur [...] [qui] s'énonce [tantôt] comme « première personne », [...] tantôt [...] comme « deuxième personne »* (Benveniste, 1974 : 251).

Or, ce dédoublement n'est possible que si les deux « moi » en présence sont distincts.

Dans les stances d'Antigone, la princesse s'adresse, le plus souvent, à elle-même. Dans la première strophe, qui évoque la mort comme seule solution, elle commence par se désigner par un « tu » qui remplace son « je » de « *princesse infortunée* » (v.1331). Elle tente, ainsi, de mettre de la distance entre son « moi » locuteur et son « moi » destinataire. Le premier constate, « *Tes Frères sont aux mains* » (v.1336), et s'interroge, « *À de nouveaux malheurs te veux-tu réserver ?* » (v.1335), alors que le deuxième subit. C'est le « tu » qui « *verse [...] des larmes* » (v.1339) et qui « *devrai[t] se percer le flanc* » (v.1338). Mais dans la deuxième strophe où elle a, à nouveau, le choix entre la vie et la mort, la princesse décide de regagner son « moi ». Elle s'adresse alors à elle-même à la première personne du singulier. Le choix est bien le sien, et non celui d'un « je » lointain devenu « tu » : « *Dois-je vivre, dois-je mourir ?* » (v.1343).

En passant du « tu » au « je », Antigone réussit à reprendre ses esprits et à assumer la réalité et les choix qui lui sont offerts.

Mithridate, quant à lui, débute son premier monologue à la première personne du singulier : « Je ne le croirai point ? » (v.1007). Ce cri du cœur, présenté sous forme de question, montre à quel point le roi est perdu. Dans le deuxième vers, « *Tu ne le crois que trop, malheureux Mithridate* » (v.1008), il répond à la question, établissant une sorte de dialogue – question / réponse – entre le « moi » lucide du roi et le « moi » blessé de l'amant qui, le temps d'une réprimande, devient « tu ».

La situation est la même dans son deuxième monologue, où il transforme, encore une fois, son « je » égaré en un « tu » récepteur, pour pouvoir s'asséner la réalité : « *Tu vas sacrifier, qui, malheureux ? Ton Fils ?* » (v.1394).

Dans les deux vers ci-dessus (1008 et 1394), nous voyons un Mithridate conscient de la situation qui s'adresse à un autre Mithridate, « malheureux », qui, lui, se voile la face pour ne pas affronter la réalité. L'emploi du terme « malheureux » est, dans ces deux vers, assez expressif, puisqu'il passe du statut d'adjectif à celui de substantif. En qualifiant Mithridate, « malheureux » prend le sens d'« infortuné » (4^e éd. *Académie*), alors que, employé comme nom, et remplaçant, par là même, « Mithridate », il étend son champ sémantique : « *homme misérable* », le « malheureux » est également un « *méchant homme, un homme vil et méprisable* » (6^e éd. *Académie*), voire un « *insensé, un fou* ». L'opposition entre les deux facettes du personnage est ainsi mise en relief. Après ces deux moments de faiblesse, le roi se ressaisit en reprenant possession de son « je » et en exposant la situation dans toute sa cruauté, puisque dans le reste de ses monologues, il parlera de lui-même avec le « je » de la lucidité : « *Quelle faiblesse à moi* » (v.1017), et de la responsabilité : « *Je le dois, je le puis* » (v.1389).

Titubant dans son dernier monologue, il ira même jusqu'à se demander, dans un moment de doute profond : « *Suis-je*

Mithridate ? » (v.1383), sans plus tenter de se dissimuler derrière un « tu » hypocrite.

Dans le monologue d'Hermione, l'évolution du « moi » de l'émetteur est remarquable. La scène s'ouvre sur une suite d'interrogations à la première personne, « *Où suis-je ? Qu'ai-je fait ?* » (v.1401), et montre ainsi un personnage perdu, cherchant des réponses. Quand Hermione reprend quelque peu ses esprits, elle se donne des ordres à la première personne du pluriel, seule possibilité grammaticale pour s'adresser à soi-même à l'impératif : « *Non, ne révoquons point l'arrêt de mon courroux.* » (v.1415) : « *Il faut [...] qu'elle se conçoive comme dédoublée pour donner et recevoir à la fois l'ordre* » (Larthomas, 1980 : 376).

Mais loin de se limiter à cet usage du « nous », elle se l'attribue entièrement : « *il ne vit plus pour nous* » (v.1416). Ici, le pronom de la première personne du pluriel la désigne elle seule. Amplifié par ce passage du singulier au pluriel, l'égo d'Hermione se gonfle ainsi d'orgueil bafoué, donc de colère. Retombant dans le « je » de la solitude pour quelques vers, « *Il me laisse* » (v.1425), Hermione réutilise le « nous » dans un impératif qui se veut convaincant : « *Non, non, encore un coup, laissons agir Oreste* » (1426).

Ce mode verbal, généralement preuve d'autorité et de certitude, devient ici « *le signe [...] de l'indécision et d'un désarroi douloureux* » (Ratermanis, 1972 : 404). Le summum du délire du personnage est atteint lorsque la princesse évoque « *la Mort* » (v.1430) de Pyrrhus, utilisant, après 29 vers de sous-entendus, le terme même. Là, incapable d'assumer une telle responsabilité, refusant même la possibilité d'y être mêlée, elle rejette et le « je » et le « nous », et revêt la troisième personne ou la « *non-personne* » (Benveniste, 1974 : 255). C'est ainsi qu'elle parle d'elle-même en

utilisant son prénom : « *Sa mort sera l'effet de l'amour d'Hermione ?* » (v.1430).

Elle sort ainsi d'elle-même et devient une autre, une étrangère dont l'amour serait meurtrier. Ce rejet de l'identification pronominale avec soi reflète celui, plus profond, de la culpabilité. En choisissant de devenir une « troisième personne », Hermione se détache de la réalité car « *alors que je jure est un engagement, il jure n'est qu'une description* » (Benveniste, 1966 : p.265). Elle préfère donc dire, d'une certaine manière, « elle tue » et ne faire qu'une description détachée de cette action, plutôt que de s'approprier l'acte par un « je tue » accablant et insupportable. D'ailleurs, après être devenue une « Hermione » étrangère, elle n'accepte de réintégrer son « je » que pour évoquer son amour pour Pyrrhus :

*Ce Prince, dont mon cœur se faisait autrefois,
Avec tant de plaisir, redire les Exploits* (v.1431 à 1432).

et ne recouvre sa lucidité que pour refuser l'idée de sa mort : « *Ah ! devant qu'il expire...* » (v.1437).

III - L'APOSTROPHE : Antigone, Jocaste, Roxane, Atalide, Thésée, Phèdre, ...

Quand leurs propres moyens leur semblaient insuffisants, les anciens faisaient appel à une force supérieure qu'ils croyaient capable de les aider à résoudre leurs problèmes. Souvent, le destinataire de substitution est donc transcendant. Ils utilisent pour cela l'apostrophe définie par *Le Petit Robert*, comme « *figure de rhétorique par laquelle un orateur interpelle tout à coup une personne ou même une chose qu'il personnifie* ».

Cette figure est utilisée « *lorsqu'un homme étant extraordinairement ému se tourne de tous côtés, [...] s'adresse au Ciel, à la terre, aux rochers, aux choses insensibles* » (Lamy, cité par Hawcroft, 1992 : 402), ou « *à un autre objet, naturel ou*

surnaturel, absent ou présent, vivant ou mort, animé ou inanimé, réel ou abstrait, ou [...] à soi-même » (Fontanier, 1977 : 371).

Même si l'utilisation de cette figure typique du dialogue semble paradoxale dans le monologue, elle y est récurrente, voire « *la plus utilisée* » (Larthomas, 1980 : 374), et sert à « *théâtraliser le monologue, en le rendant mouvementé et dynamique* » (Hawcroft, 1992 : 409).

Nombreux sont les personnages qui, emportés par la passion de leur monologue, s'adressent au « Ciel », entité supérieure et puissante. Ils espèrent, ainsi, voir leurs vœux exaucés. La parole devient ainsi une prière ascendante, adressée à l'au-delà, et dite tout haut pour que la voix porte :

ANTIGONE:

*Et si tu prends pitié d'une flamme innocente,
Ô Ciel ! En ramenant Hémon à son Amante,
Ramène-le fidèle, et permets en ce jour.* (v.339 à 341)

JOCASTE:

*Ô Ciel ! Que tes rigueurs seraient peu redoutables,
Si la foudre d'abord accablait les coupables.* (v.679 à 680).

Sous des apparences de soumission, Antigone essaie d'amadouer le ciel pour qu'il lui soit favorable. Elle lui demande d'avoir « pitié » d'elle, elle qui est « innocente », pour enfin lui asséner deux impératifs, « ramène » et « permets », exigeants.

Sa mère, à plusieurs scènes d'intervalles, interpelle le même « ciel » en utilisant la même interjection « Ô ». Elle aussi tutoie cette entité supérieure mais ne va pas jusqu'à lui donner des ordres. Jocaste se contente d'exposer une situation imaginaire idéale à travers laquelle elle semble donner des conseils au ciel, en lui proposant d'« *accabl[er] [d'abord] les coupables* ».

Pour Roxane et Atalide, la situation semble plus désespérée. Toutes les deux sont perdues et n'espèrent trouver de réponse qu'en s'adressant au « Ciel » :

ROXANE:

Ô Ciel ! À cet affront m'auriez-vous condamnée ? (v.1070)

ATALIDE:

Ciel, aurais-tu permis que mon funeste amour

Exposât mon Amant tant de fois en un jour. (v.1435 à 1436).

N'arrivant pas à croire ce qui leur arrive, elles emploient des phrases interrogatives qui expriment leur incrédulité et leur désespoir. Les questions, formulées au conditionnel, sous-entendent des sentiments : « Ô ciel ! serait-il possible que vous m'ayez condamnée à cet affront ? », semble dire Roxane ; « Ciel, serait-il possible que tu aies permis ... », semble lui répondre Atalide.

La seule différence entre les deux rivales est que la première vouvoie le ciel, en un élan d'humilité, alors que la deuxième, accablée de malheurs, le tutoie. Ce « Ciel » que tous sollicitent garde le silence, il « *se tait et reste inflexible* » (Poulet, IV, 1952 : 70), alors que tous l'interpellent par une apostrophe suppliante située, sans exception, en début de vers.

Face au silence céleste, certains préfèrent s'adresser aux « dieux » réunis pour qu'ils exaucent leurs vœux. Jocaste, n'ayant pas reçu de réponse du ciel, tente à nouveau sa chance :

JOCASTE :

Et toutefois, ô Dieux, un crime involontaire,

Devait-il attirer toute votre colère ? (v.687-688)

Toujours aussi déterminée, elle adresse, encore une fois, un reproche à l'au-delà. Débutant sa phrase par l'adverbe d'opposition restrictive, « *toutefois* », elle remet en question le jugement divin, en doutant de la justesse de sa décision. L'emploi du verbe

« devoir » à la forme interrogative signifie que la violence de la réaction n'était pas justifiée. Jocaste espère que « *finalement le ciel sera [...] assez équitable pour décharger l'homme, victime innocente, et confesser sa propre culpabilité. [...]. Mais cet espoir est vain* » (Poulet, IV, 1952 : 70).

Dans *Phèdre*, tous les monologuistes sollicitent les dieux :

THÉSÉE :

*Justes Dieux, qui voyez la douleur qui m'accable,
Ai-je pu mettre au jour un Enfant si coupable ?* (v.1165 à 1166)

PHÈDRE:

*Ah, Dieux ! Lorsqu'à mes vœux l'Ingrat inexorable
S'armait d'un œil si fier, d'un front si redoutable,
Je pensais qu'à l'amour son cœur toujours fermé
Fût contre tout mon sexe également armé.* (v.1205 à 1208)

CENONE :

*Ah Dieux ! Pour la servir j'ai tout fait, tout quitté.
Et j'en reçois ce prix ? Je l'ai bien mérité.* (v.1327 à 1328)

Le roi, respectueux, fait précéder son apostrophe de l'adjectif « *justes* » qui atteste la « légitim[ité] » de ces Dieux en évoquant leur « équité ». Faisant appel à leur sens de la justice, il se remet en question et leur demande de trancher : peut-il avoir eu un fils si coupable ?

Même aveuglé par « la douleur », lui aussi garde un « cœur de père » et endosse l'entière responsabilité des actes d'Hippolyte. En effet, il demande si son « je » a pu « *mettre au jour un enfant si coupable* », ramenant la culpabilité à sa source, donc à la naissance. Mais, en réponse,

*Le silence des dieux lui enlève toute chance d'être reconnu
innocent. [...] [En effet,] l'homme [...] est toujours coupable,
soit de son propre chef, soit parce que corrompu, dès avant*

ses crimes, par l'acte même, l'acte peut-être mauvais, qui lui donne le jour. (Poulet, IV, 1952 : 70-71).

Ces mêmes dieux, Phèdre n'hésite pas à les interpeller pour qu'ils soient témoins de ses paroles.

L'apostrophe « *Ah Dieux !* » se situe au début d'une phrase de quatre vers dans laquelle l'héroïne expose ses pensées les plus secrètes, sans plus évoquer l'instance divine. Celle-ci se trouve ainsi en position de témoin passif à qui il n'est rien demandé, sinon de regarder.

En double parfait de Phèdre, Cœnone fait également appel au regard des « dieux », selon la même formule « *Ah Dieux !* ». Ici, témoins de l'« *émotion vive [et] profonde [de cette] âme fortement affectée* » (Fontanier, 1977 : 372), les divinités observent. Elle ne leur demande rien non plus, et accepte son sort : « *je l'ai bien mérité* ».

Ainsi, c'est à une force transcendante que s'adressent, chacun à sa manière, les personnages isolés le temps d'un monologue. Ils espèrent certes, obtenir ainsi de l'aide, mais ce qu'ils veulent par dessus tout, c'est conjurer la solitude qui est alors la leur.

Par ailleurs, si les monologuistes s'inventent des interlocuteurs, c'est sans doute pour rendre plus acceptable le poids du vide qui les entoure. Mais souvent, ce qu'ils disent, ils aimeraient qu'il soit entendu par la personne qui hante leur esprit. C'est ainsi que leur destinataire prend le visage de cet « *Autre absent, mort, disparu* » (Ubersfeld, III, 1996 : 22) ou interdit, qu'ils n'osent affronter ou qu'ils ne peuvent rencontrer.

Redoutant tous deux le moment de l'aveu, Antiochus et Titus répètent, dans leurs monologues, cette scène tant redoutée. Cette « avant-première » les prépare donc à affronter Bérénice qu'ils imaginent alors devant eux, pour que la « répétition » soit plus

réaliste. Titus semble craindre la présence de la reine qu'il maintient loin de lui par le pouvoir de la parole.

Quand, aux vers 993 et 995, il évoque ses yeux, il fait bien attention à utiliser le démonstratif « ces yeux », comme pour s'obliger à ne pas citer directement la reine : en n'employant pas le possessif « ses », il lui semble sans doute la maintenir à distance. Il use donc la prosopopée qui consiste à « *prendre pour confidents, pour témoins [...] les absents, les morts* » (Fontanier, 1977 : 404).

La situation est la même lorsqu'il évoque le « cœur » de Bérénice accompagné du déterminant indéfini « *un cœur* » (v.999) ; l'indéfini brouillant l'image sinon trop nette de la bien-aimée. D'ailleurs, quand il mime ce qu'il va lui dire, « *Pourrai-je dire enfin* », il n'évoque pas le C.O.I. du verbe « dire » parce que cela aurait équivalu à l'évoquer, elle. La désignant comme « *la Reine* » (v.1007), l'article défini assure sa légitimité mais, par là même, son éloignement, Titus ne peut s'empêcher d'en faire, dix vers plus loin, « *ta Reine* » (v.1017), donc la sienne puisqu'il s'adresse à lui-même.

Mais cette deuxième personne, quoique jouant le rôle d'un possessif, garde Bérénice à distance puisqu'elle désigne un destinataire que Titus éloigne de sa personne – même si c'est lui-même –, refusant d'employer la première personne qui l'aurait trop impliqué. Ce besoin qu'il a de la présence de la reine se traduit encore plus nettement dans les deux « Bérénice » (v.988 et 1021) qu'il laisse échapper à la première et à la dernière évocation de sa belle. Ainsi, essayant par tous les moyens verbaux de ne pas rapprocher Bérénice de lui, par peur de souffrir davantage, Titus ne peut pourtant s'en empêcher.

Pour Antiochus, la situation est différente. La reine envahit petit à petit son esprit jusqu'à « apparaître » devant ses yeux. Il

début son monologue en évoquant Bérénice à travers le pronom de la troisième personne : « lui » (v. 20 et 31), « elle » (v.24, 28 et 35), « la » (v.27, 29 et 37). Ce pronom est, à proprement parler, celui de la « non-personne ». Bérénice habite les pensées d'Antiochus mais elle est considérée comme absente, lointaine, image même de la prosopopée, et ce n'est qu'au vers 38 qu'elle apparaît réellement :

ANTIOCHUS :

Belle Reine, et pourquoi vous offenseriez-vous ?

Viens-je vous demander que vous quittiez l'Empire ;

Que vous m'aimiez ? Hélas ! Je ne viens que vous dire, (v.38 à 40)

Antiochus l'interpelle directement : « *Belle reine* », et s'adresse à elle à la deuxième personne du pluriel, « vous », utilisant l'apostrophe. En lui attribuant la deuxième personne, considérée comme « *partenaire* » (Benveniste, 1974 : 262) du « je », Antiochus fait de Bérénice sa moitié indissociable. En effet, « *aucun des deux termes [« je » et « tu »] ne se conçoit sans l'autre ; ils sont complémentaires* » (Benveniste, 1974 : 259). Antiochus semble, d'ailleurs, fasciné par le pronom « vous » qui matérialise sa bien-aimée et la rapproche de lui, puisque dans les trois vers cités, il le répète six fois, sans compter les trois occurrences du morphème porteur de l'indication de personne « ez » dans les désinences verbales de « offenseriez », « quittiez » et « aimiez ».

Dans *Alexandre le Grand*, Axiane, isolée dans le palais, se retrouve séparée de son bien-aimé. Comme elle le croit mort, elle désespère de pouvoir lui reparler un jour. C'est pourquoi elle profite de son monologue pour établir un dialogue fictif avec lui :

AXIANE:

On m'observe, on me suit. Mais Porus, ne crois pas

Qu'on me puisse empêcher de courir sur tes pas.

Sans doute à nos malheurs ton Cœur n'a pu survivre.(v.991 à 993)

S'adressant directement à lui, elle commence par l'interpeller par son prénom, se servant ainsi de l'apostrophe pour le matérialiser devant elle. Elle utilise ensuite la deuxième personne du singulier « tu » pour lui parler, tout au long de son monologue.

Récurrentes dans la majorité des 47 vers de la scène, les désignations de Porus (37 au total) hantent l'esprit d'Axiane qui, volubile, s'imagine assise face à celui qu'elle aime. Elle se remémore les moments passés avec lui, « *lorsque tes yeux, aux miens découvrant ta langueur* » (v.999), et les revit intensément par le pouvoir de la parole qui rend présent le passé.

L'autre à qui l'on parle n'est pas toujours l'amant, mais il est souvent un être aimé. Pour Mithridate (*Mithridate*, III, 4 ; III, 6 et IV, 5) et Thésée (*Phèdre*, IV, 3), dont les situations sont similaires, la colère a une même source : tous deux croient que leur bien-aimée les trompe avec leur fils. Les deux personnages, en proie à une même douleur, souffrent autant dans leur cœur de père que d'amant, et leurs monologues sont, sans exception, adressés au sang de leur sang :

MITHRIDATE :

*Pharnace, Amis, Maîtresse ? Et toi, mon Fils, aussi ?
Toi de qui la vertu consolant ma disgrâce... (v.1014-1015)
Ah Fils ingrat ! Tu vas me répondre pour tous.
Tu périras. Je sais combien ta Renommée,
Et tes fausses vertus ont séduit mon Armée. (v.1118 à 1120)
Ô Monime ! Ô mon Fils ! Inutile courroux ! (v.1413)*

THÉSÉE :

*Misérable, tu cours à ta perte infaillible.
[...]
Un Dieu vengeur te suit, tu ne peux l'éviter.
Je t'aimais. Et je sens que malgré ton offense,
Mes entrailles pour toi se troublent par avance.*

Mais à te condamner tu m'as trop engagé. (v.1157 et v.1160 à 1163)

On assiste, ici, à la fureur amère de deux pères désespérés. Chacun s'adresse à son fils coupable de l'avoir déçu et trahi dans son amour-propre. Pourtant, l'accusé n'est pas présent et le juge semble répéter la sentence avant de la rendre publique : « *tu vas me répondre pour tous* » (v.1118), déclare Mithridate, laissant à l'interpellé le droit de se défendre ; mais il enchaîne aussitôt, « *Tu périras* » (v.1119), sans prendre la peine d'écouter le plaidoyer de la défense.

Thésée tranche également, « *Un Dieu vengeur te suit, tu ne peux l'éviter* » (v.1160), « *condamn[ant]* » ainsi Hippolyte.

L'omniprésence du « tu » transforme le monologue en véritable face-à-face entre le père et le fils. Par ce pronom, la furie du roi se déchaîne sur un destinataire absent, donc à l'abri. L'amour paternel est ainsi exprimé indirectement : derrière la sentence acérée, se cache un cœur de père qui « *aim[e]* » (*Mithridate*, v.1391 et *Phèdre* v.1161), « *se trouble* » (*Phèdre*, v.1162), et finit par trouver son « *courroux [inutile]* » (*Mithridate*, v.1413). En exorcisant les démons de la vengeance dans la sécurité de la solitude, le père veut, inconsciemment, éviter cette scène à son fils. Il la vit donc pour les deux, jouant tous les rôles, souffrant pour deux, et condamnant l'absent qui, peut-être, ne sera jamais avisé de sa sentence.

Une approche conversationnelle du monologue chez Racine a ainsi permis de mettre en évidence la complexité pragmatique de cette forme dramatique. La parole étant, par définition, destinée à être entendue, le monologuiste, même isolé, s'adresse donc bien à quelqu'un. Chez Racine, les diverses identités possibles de ce destinataire caméléon ont pu montrer que son visage prend les traits de l'absent, de la divinité ou, plus simplement, d'un miroir.

BIBLIOGRAPHIE

- BAKHTINE Michail, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1984.
- BENVENISTE Emile, *Problèmes de linguistique générale T.I*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1974 (1966).
- DAVID Martine, *Le théâtre*, Paris, Belin, coll. « Sujets », 1995.
- FONTANIER Pierre, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977.
- GIRARD G., OUELLET R., RIGAULT C., *L'univers du théâtre*, Paris, Puf, coll. « Littératures modernes », 1986.
- HAWCROFT Michael, *Racine, Rhetoric, and Theatrical Language*, Oxford, Oxford University, 1992.
- HUBERT M.-C., *Le théâtre*, Paris, Armand Colin, 2003.
- JAKOBSON R., *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963.
- LAMY Bernard, *La rhétorique, ou, l'Art de parler*, Paris, Honoré Champion, 2000.
- LARTHOMAS P., *Le langage dramatique*, Paris, Puf, 1980.
- MAINGUENEAU D., *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Dunod, 1990.
- MAURON C., *L'inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, Paris, José Corti, 1969.
- MOESCHLER J. et REBOUL A., « Analyses linguistique et littéraire du texte théâtral », *Cahiers de linguistique française*, 1985, n°6, *Discours théâtral et analyse conversationnelle*, Université de Genève, pp. 3-9.
- PAVIS P., *Le dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1987.
- PIAGET Jean, *Le langage et la pensée chez l'enfant*, Paris, Delachaux et Niestlé, coll. « Actualités pédagogiques et psychologiques », 10^e édition, 1948 (1997).
- POULET G., *Études sur le temps humain T.I et T.IV*, Paris, Librairie Plon, 1952.

RATERMANIS J.B., *Essai sur les formes verbales dans les tragédies de Racine, étude stylistique*, Paris, A.G. Nizet, 1972.

UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre I., II et III*, Paris, Belin, 1996.

CORPUS :

RACINE Jean, *Théâtre-Poésie*, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", édition présentée, établie et annotée par Georges Forestier, 1999.

HATOLONG BOHO Zacharie
ENS/Université de Maroua, IUDI de Mokolo
NKOUDA SOPGUI Romuald Valentin
ENS/Université de Maroua
Cameroun

**STRATÉGIES ARGUMENTATIVES DU GENRE CYBER-EPISTOLAIRE :
RHÉTORIQUE DE L'ARNAQUE ET (EN)JEUX DE FACES**

Résumé

A la faveur des avancées spectaculaires des TIC et de la vulgarisation de l'Internet, il se développe un genre cyber-épistolaire, dont les expéditeurs, difficilement identifiables du fait de leur statut virtuel, font une arme d'arnaque. Le corpus analysé est constitué de courriels spammés de par leur origine douteuse et de leur portée cybercriminelle. Plusieurs procédés langagiers et stylistiques sont mis en œuvre, dont les tactiques de familiarité / intimité et le recours à des expressions mélioratives qui dissipent très rapidement la surprise ou la méfiance que pourraient naturellement manifester les destinataires. Nous montrerons que si certains procédés sont centrés sur la texture du message, d'autres tendent plutôt à se focaliser sur les référents, l'accent étant mis sur la fonction représentative du langage.

Mots-clés : Genre cyber-épistolaire – rhétorique de l'arnaque – stylistique – pathémisation – cybercriminalité.

**ARGUMENTATIVE STRATEGIES OF CYBER-EPISTOLARY GENRE:
RETHORIC OF SCAM AND CHALLENGES**

Abstract

Thanks to the spectacular development of ICT and the vulgarization of Internet, there is a growing cyber-epistolary genre whose expeditors, difficult to identify because of their virtual status, use as a scam weapon. The analyzed corpus is constituted of spammed emails by virtue of both their doubtful origin and cybercriminal aspect. Accordingly, several linguistic and stylistic processes are used, such as familiarity/intimacy tactics and positive expressions, which clear up rapidly surprise and suspicion that recipients might naturally demonstrate. We will show that if some of these processes are based on the message texture, others tend to focus on referents, with an emphasis on the representative function of language.

Keywords: Cyber-epistolary genre – scam rhetoric – stylistics – pathémisation – cybercriminality.

**STRATÉGIES ARGUMENTATIVES DU GENRE CYBER-PISTOLAIRE :
RHÉTORIQUE DE L'ARNAQUE ET (EN)JEUX DE FACES**

Les avancées spectaculaires des TIC relativisent les distances et reconfigurent les rapports entre individus. D'une part, on assiste à l'amenuisement symbolique des distances. Les contacts s'établissent comme en présentiel et en temps réel. Les réseaux sociaux se multiplient et donnent une nouvelle allure aux tissus relationnels au sein de l'humanité entière. Ne dit-on pas couramment aujourd'hui, après Marshall McLuhan et Quentin Fiore¹¹, que le monde est devenu un « village planétaire ». D'autre part, étant donné que le lien n'est établi que par la fibre optique, on assiste à l'émergence d'un monde anonyme, de cités virtuelles qu'Olivier Jonas appelle des *virtuapolis*¹² (2001) caractérisées par deux dimensions essentielles, l'immatériel et le potentiel :

La première dimension de la Virtuapolis est celle de l'immatériel, parce que les échanges au sein de ces univers fabriqués ou plus largement sur les réseaux d'information

¹¹ M. Mc Luhan, Q. Fiore, *Guerre et paix dans le village planétaire*, Paris, Robert Laffont, 1970.

¹² « *La Virtuapolis est d'abord un simulacre, un univers artificiel comme celui des jeux vidéos, un décor urbain comme dans les villes de la Renaissance qui se construisaient autour des perspectives, des villes mises en scène, ponctuées par les statues des princes, par les arcs de triomphe, par les éléments de décor monumentaux. Comme dans les œuvres du peintre Francesco di Giorgio (1438-1501), la ville est ici un décor en trompe-l'œil, une illustration des lois de la géométrie, ordonnant une illusion de réalité. Dans ce décor de théâtre, la vie urbaine devient un spectacle dont nous sommes les acteurs. Dans les univers virtuels nous serons personnifiés par des « avatars », réincarnations virtuelles qui évolueront dans un espace artificiel construit à leurs mesures », *Rêver la ville...*, Paris, CDU, 2001. Consulté sur le site :*

<<http://temis.documentation.developpement-durable.gouv.fr/documents/Temis/0076/Temis-0076392/P43.pdf>>, p.47.

comme Internet sont intangibles alors que simultanément ils prennent progressivement une part prépondérante dans nos relations sociales : les e-mails remplacent les échanges face-à-face ; le télé-enseignement, les cours pris à la fac (...). La deuxième dimension est celle du potentiel, de la réalité alternative, thème que l'on voit fleurir dans la littérature utopique, dans la science-fiction, dans le cinéma.
(Idem)

Ce sont ces aspects constitutifs de cet univers virtuel qui génèrent diverses pratiques individuelles et collectives dont notamment la cybercriminalité.

I - DE LA CYBERCRIMINALITÉ

Certes, cette notion, bien que très courante, n'est toujours pas aisée à cerner, comme le souligne Mitongo Kalonji T.G. (2010) :

*La difficulté de la conceptualisation de la cybercriminalité est liée non seulement au manque de définition légale de cette notion, mais aussi à la manière dont celle-ci se présente sur le plan pratique. Le champ de cette délinquance électronique se laisse difficilement appréhendé ; il est vaste et hétérogène parce qu'il englobe un grand nombre et une grande variété d'activités de par le monde.*¹³

Cependant, malgré la complexité de la notion, Mohamed Chawki¹⁴ propose une définition à même de la cadrer, même si c'est dans les grandes lignes, et donc de cadrer aussi l'aspect de ce type de délit que nous comptons étudier ici :

La cybercriminalité peut être définie comme : toute action illicite associée à l'interconnexion des systèmes

¹³ « Notion de cybercriminalité : praxis d'une pénalisation de la délinquance électronique en droit pénal congolais », 2010. Publication électronique disponible sur le site : <www.tgk.centerblog.net>

¹⁴ « Qu'est-ce que la cybercriminalité ? ». Publication sur le site : <<http://www.symantec.com/fr/fr/norton/cybercrime/definition.jsp>>

informatiques et des réseaux de télécommunication, où l'absence de cette interconnexion empêche la perpétration de cette action illicite. (Idem)

Manasi N'kusu K.R., quant à lui, dans son mémoire de DEA en droit, intitulé *Le droit pénal congolais et la criminalité de nouvelles technologies de l'information et de la communication-NTIC*¹⁵ classe les délits de la cybercriminalité en deux catégories :

*Les crimes qui la constituent sont regroupés, d'une part, en crimes contre les Technologies de l'Information et de la Communication, c.-à-d., ceux dans lesquels celles-ci sont l'objet même du délit et, d'autre part, en crimes facilités par les Technologies de l'Information et de la Communication.*¹⁶

Nous nous intéressons à certains crimes de la seconde catégorie. Précisons que notre objectif n'est pas d'étudier les mécanismes du cybercrime dans toutes leurs subtilités, mais les canons d'un genre épistolaire rendu possible par la cybernétique et la téléphonie mobile dans les pratiques langagières et discursives qui constituent l'une des manifestations privilégiées de la cybercriminalité : les messages électroniques ou « courriels » – généralement « spammés » du fait de leur origine douteuse – que nous recevons des *cyberescrocs* ou *cyberarnaqueurs*.

Le corpus est constitué de quatre courriels (désormais C1, C2, C3 et C4) téléchargeables, reproduits en annexe (avec traduction libre en français). Ils ont été choisis parce qu'ils illustrent les faits de langue, de langage et de discours qui, de notre point de vue, concourent à la description de la rhétorique de l'arnaque. Notre étude exploite un champ interdisciplinaire où la sémiolinguistique, l'analyse du discours et la stylistique sont mises à contribution pour

¹⁵ Mémoire soutenu à L'université de Kinshasa en 2006.

¹⁶ Texte de présentation du mémoire disponible sur les sites :

<<http://ccn.viabloga.com/news/these-en-cybercriminalite>>

<<http://ccn.viabloga.com/news/memoire-de-dea-en-cybercriminalite-unikin-rdc>>

l'appréhension d'une typologie du genre cyber-épistolaire. Toutefois, son orientation stylistique est patente dans la mesure où la valeur délibérative ou argumentative ressort explicitement dans les quatre textes analysés.

En effet, l'approche stylistique est la plus adaptée à notre sujet, étant entendu, comme le souligne Petit M. (1997), que :

la stylistique apparaît alors comme une discipline dont l'objet est précisément de montrer comment l'ensemble des données linguistiques mises à jour par les différentes disciplines linguistiques forme une combinaison unique, à quelque niveau qu'on l'étudie, celui du discours, du texte ou de l'auteur. (p.10).

Nous inscrivons la réflexion dans les paradigmes théorico-conceptuels de deux des spécialistes de la stylistique et de l'analyse de discours : Bally et Charaudeau. Au premier, nous empruntons le modèle d'une stylistique linguistique, « dont la visée herméneutique cherche à s'appuyer sur des formes langagières » (Piat, 2006 : 113). Le style est ramené sur le versant d'un usage individuel de la langue, et vise plus la communication des sentiments que la recherche esthétique (objet de l'analyse du style littéraire). Chez le second, nous retenons la « rhétorique des effets ». Il s'agit d'explorer « les traces sémiologiques des émotions », les « topiques du pathos » (Charaudeau, 2008 : 50-51). Le défi, pour nous, consistera à préciser en quoi les « effets pathémiques » sont des stylèmes.

II - PROCÉDÉS D'ECRITURE DE LA CYBERCRIMINALITÉ

La rhétorique de l'arnaque désigne un processus de mise en œuvre des procédés langagiers, discursifs et comportementaux visant à aliéner l'autre ou à tirer de lui un avantage matériel ou immatériel. Le processus est essentiellement interactif et consiste, du point de vue langagier et discursif, à recourir à des mécanismes

de persuasion. Cette pratique, dont l'objectif est, bien entendu, de tromper l'autre pour l'escroquer par le biais d'Internet, se manifeste sous plusieurs formes. Les plus connues, selon Manasi N'kusu cité par Mitongo Kalonji T.G.,¹⁷ sont l'« ingénierie sociale »¹⁸, le « Scam »¹⁹, le « phishing » ou « hameçonnage »²⁰ et la « loterie internationale »²¹.

Notre corpus correspond à l'une de ces formes, le scam, qui signifierait « escroquerie »/ « arnaque » en anglais.

Comme on peut le constater dans C1 - C2 - C4, le destinataire reçoit un courrier électronique de la part d'un destinataire détenteur d'une fortune (en tant que descendant d'un parent décédé, gestionnaire d'un compte dont le client vient de décéder, etc.). Il a besoin d'un associé à l'étranger pour l'aider à transférer ces fonds moyennant une quote-part de 40%. Le destinataire de C3 a un profil

¹⁷ « *Notion de cybercriminalité...* », op. cit.

¹⁸ L'ingénierie sociale : « Cette méthode consiste couramment, de la part des acteurs, à s'intéresser particulièrement à leurs futures victimes (...), leur faisant miroiter un avenir somptueux, une générosité sans contrepartie », Mitongo Kalonji T.G. se référant à Manasi N'kusu, dans « *Notion de cybercriminalité...* », op.cit.

¹⁹ Le scam : « cette technique a pour but d'abuser de la crédulité des gens en utilisant les messageries électroniques (courriers principalement) pour leur soutirer de l'argent », selon Mitongo Kalonji T.G. se référant à C. CORNEVIN : « Explosion des arnaques à l'africaine sur Internet », *Le Figaro*, 12 Juillet 2007, dans « *Notion de cybercriminalité...* », op. cit.

²⁰ « Le hameçonnage, traduit de l'anglais *phishing*, désigne métaphoriquement le procédé criminel de vol d'identité par courriel », Diane Serres et Anna Cluzeau, « *La Cybercriminalité nouveaux enjeux de la protection des données* », mémoire de maîtrise, Université Laval, 2008. Disponible sur le site : <<http://www.memoireonline.com/04/09/2033/La-Cybercriminalite-nouveaux-enjeux-de-la-protection-des-donnees.html>>

²¹ « La future victime reçoit un courrier électronique indiquant qu'elle est l'heureux gagnant du premier prix d'une grande loterie (...). Après une mise en confiance (...) avec des pièces jointes représentant des papiers attestant que le concerné est bien le vainqueur, son interlocuteur lui expliquera que pour pouvoir toucher ladite somme, il faut s'affranchir de frais (...) », selon Mitongo Kalonji T.G. se référant à l'article « Arnaque par mail-loteries », sur le site : <<http://www.commentcamarche.net/contents/attaques/loteries.php.3>>

légèrement différent, il veut, par charité chrétienne, se délester de sa fortune au profit des démunis au lieu de l'utiliser pour se soigner. Mais le principe de la supercherie est le même dans quatre courriels : soutirer de l'argent à un tiers en utilisant l'internet.

Le genre cyber-épistolaire qui est utilisé par les cyberdélinquants constitue alors une médiation textuelle ou discursive vers les victimes potentielles. Les courriels envoyés mettent en place divers procédés langagiers et stylistiques pour une arnaque efficace qui abat les défenses de la cible en la rendant vulnérable.

II.1. Tactiques de familiarisation et d'intimisation

Parmi les procédés utilisés pour se rapprocher du destinataire, établir des liens de proximité, voire de familiarité, figurent en bonne place les formules qui inaugurent ou clôturent les courriels, telles que « *dear(est)* » / « le(a) plus cher(ère) », *friend* / « ami(e) », *Dear Friend* / « cher (ère) ami(e) », « *frère/sœur en Christ* », *Yours Love* / « votre aimé », etc. Cette tactique de familiarisation, d'intimisation, est renforcée par des expressions mélioratives destinées à dissiper l'effet de surprise ou la méfiance qu'un courriel provenant d'une personne inconnue pourrait éventuellement susciter.

Toujours dans le même but, d'autres stratégies sont convoquées. Dans C1, l'effet de surprise est explicitement assumé dès le début du message : *This message might meet you in utmost surprise* / « ce message pourrait extrêmement vous surprendre ». De plus, cette phrase est suivie d'une construction concessive introduite par l'adverbe *however* / « *cependant* » qui présente l'explication à même d'anéantir la surprise : *however, it's just my urgent need for foreign partner that made me to contact you* / « *cependant, c'est juste mon besoin urgent d'un partenaire étranger qui m'a poussé à vous contacter pour cette transaction* ».

Anticipation et concession justificative visent à avoir raison de la surprise propice à la méfiance. La suite du message doit contribuer

à mettre l'interlocuteur en confiance. Le cyberdélinquant fait état, non preuve, de psychologie dans le choix des types d'interlocuteurs qu'il cible mais aussi dans le choix de son langage.

II.2. Emphase typographique

Par ailleurs, l'exercice de psychologie sociale auquel se livre le cybercriminel consiste à faire usage des procédés d'exagération sémantico-visuelle comme au début du C2 (annexe):

«*VERY IMPORTANT MESSAGE TO YOU FROM THE DESK OF MR PETER TRAORE KABORE. (...)*»²²

Les lettres capitales et le superlatif absolu (*VERY IMPORTANT MESSAGE TO YOU*) forcent la forme interpellative en attirant l'attention du destinataire au double niveau de cette forme-sens dont l'emphase est à la fois syntaxico-sémantique et visuelle. La majuscule est ici, dirons-nous, capitale : elle sert à focaliser davantage l'attention sur les mots du message qui imposent leur sens littéral pour être pris à la lettre. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle les lettres capitales sont utilisées à tous les niveaux des courriels, en fonction de ce que le cyberescroc veut mettre le plus en valeur : le caractère secret de la transaction, la formule finale et la signature avec le nom complet dans le C1 ; l'importance du message et l'adresse de l'expéditeur dans le C2 et le nom de l'expéditeur dans le C3.

Ainsi, l'art de l'escroquerie explore toutes les ressources de la langue, du langage, de la communication à même de faire aboutir l'acte cybercriminel. Van Hoorebeeck (1997) pense que,

si la rhétorique vise à convaincre ou plaire, donc à obtenir une satisfaction, réciproquement, toute recherche de satisfaction passe inmanquablement par une démarche rhétorique relevant du domaine général de la communication, qu'elle soit linguistique ou non. (p. 45)

²² Nous traduisons: « message très important pour vous du bureau de M. Peter Traore Kabore (...) ».

Dans le cas de la cyberarnaque, obtenir satisfaction est la visée exclusive et ultime. Sachant que plaire à distance est une tâche assez pénible, les cyberescrocs comptent sur les modalités de production langagière et les faits de style pour y parvenir. Les compétences linguistiques sont mises à contribution, notamment celles liées aux constructions syntaxiques.

II.3. Identités en ellipses ou « dégradations référentielles » par dissimulation

Si les procédés jusqu'ici évoqués sont centrés sur la texture du message, d'autres tendent plutôt à se focaliser sur les référents, l'accent étant mis sur la fonction représentative du langage. En effet, c'est toujours une préoccupation majeure que de définir clairement les circonstances d'une situation de communication aussi spéciale que le genre épistolaire. Une lettre, à moins d'être complètement anonyme, porte l'adresse exacte du destinataire et, éventuellement de l'expéditeur, la date et le lieu d'expédition, etc. Or, s'agissant des courriels en général, et des quatre de notre corpus en particulier, on observe une certaine approximation par rapport à la spécification des coordonnées d'identification. Ce brouillage des référents vise le brouillage de traces, pour éviter les poursuites judiciaires et autres sanctions.

Les authentiques coordonnées d'identification des auteurs des messages sont, en effet, occultées. Il peut s'agir du nom de ville, du nom de la rue, du numéro de la boîte postale, du numéro de téléphone, du numéro de la carte nationale d'identité ou du passeport, etc. L'ellipse a sans doute une valeur pragmatique et stylistique. Dans notre corpus, les indicateurs d'identité sont des formes-sens effacées. C'est dans ce sens que Petitjean (2007) définit cette figure :

Se définissant comme la « sous-entente » d'une forme-sens qui a été effacée, l'ellipse engage un modèle du texte, de sa

production et de son interprétation, qui est coopératif ; ce qui explique la difficulté (en compréhension) de certaines ellipses quand les connaissances du monde ne sont plus, ou trop faiblement, partagées. (p. 11)

Nous pouvons donc affirmer que, dans le cas des ellipses que nous visons, l'objectif est d'entraver la compréhension en faisant en sorte que leur « sous-entente » empêche le partage de connaissances quant à l'identité de l'émetteur.

II.4. Coordonnées référentielles et balises de sécurité

Contrairement aux référents identitaires, les émetteurs des correspondances ne manquent pas de se montrer explicites quant à la communication de certaines coordonnées référentielles qui ne compromettent pas la personne de l'émetteur. C'est ainsi que des indicatifs et numéros téléphoniques, des noms de pays, de personnes, des événements historiques ou naturels sont explicitement mentionnés dans les exemples suivants :

- ✓ *Ouagadougou, Burkina-Faso* (C 1, C2, C4),
- ✓ *+226 671 127 67* (C2),
- ✓ *Concord Air Line, flight AF4590 killing 113 people crashed on 25 July 2000 near Paris* (C2),
- ✓ *Mme BOUDREAU Charlotte, chrétienne née le 22 Août 1959 en France* (C3),
- ✓ *Président Charles Taylor* (C4),

Ces référents ne tiennent pas seulement à la réalité discursive ; leur empiricité peut avoir des correspondances dans le temps et dans l'espace du monde réel. C'est le cas inverse de la « dégradation référentielle »²³ observée plus haut puisque l'objectif de ces

²³ L'expression est de Marc Bonhomme dans son article, « Stylistique et argumentation. La métonymie chez Voltaire », in *Versants* N°18, Neuchâtel, La Baconnière, 1990, pp.53-70 ; reprise dans le chapitre VI, « L'argumentation métonymique chez Voltaire » de son ouvrage *Pragmatique des figures du discours*, Paris, Champion, 2005. Dans le but de démontrer que, chez Voltaire, « la force de l'argumentation métonymique découle directement de son économie sémantico-syntaxique et de la dissimulation de son appareillage discursif », il

indicateurs est de combler le manque de connaissance et de compréhension. Il s'agit ici d'une stratégie d'auto-crédibilisation destinée à prévenir un flou informationnel qui rendrait le message suspect. Participent de cette mise en confiance les balises légales, comme « *the claiming of the funds in accordance with the law* », ²⁴ et les balises de confidentialité, comme « *accountability and confidentiality on this transaction without disappointment* » ²⁵. Elles servent, en effet, à conférer de la crédibilité à l'émetteur en mettant le récepteur en confiance.

Indiquer des coordonnées référentielles et baliser son message par dispositif juridique visent le même but : prouver la bonne foi de l'émetteur.

II.5. Au nom de la morale religieuse

Pour l'auteur du message, prendre Dieu à témoin, exprimer de la compassion, manifester de la bonté et de la compassion inscrivent son intention dans la logique de la valeur et de la vertu religieuses, comme ici en C3 :

(C3) *Salut bien aimé dans le seigneur /Bonjour/Je me nomme Mme BOUDREAU Charlotte, chrétienne (...) en France. (...). Cette fortune mieux servir ailleurs et faire profiter d'autres personnes qui en sont le plus dans le besoin plutôt que dans les soins qui ne font qu'en réalité ruiner ma vie. Je vous prie donc d'accepter cette offre que je veux mettre*

analyse « *trois grandes configurations métonymiques (...)* », pour « *déceler comment les transferts qui en découlent instaurent chez lui (Voltaire) une triple altération des entités et des faits exposés, la métonymie favorisant tour à tour une dégradation, une diminution et même une négation référentielle de ses principales cibles dans sa lutte philosophique* ». Citations extraites de l'article cité plus haut et consulté sur le site :

<<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:8E6ThM6x-fQJ:retro.seals.ch/cntmng%3Fpid%3Dver-001:1990:18::67+&cd=2&hl=fr&ct=clnk>>
²⁴ Nous traduisons : « Les réclamations des fonds d'indemnisation conformément à la loi ».

²⁵ Nous traduisons : « Responsabilité et confidentialité de cette transaction sans déception ».

gracieusement à votre disposition pour aider les démunis, (...). Veuillez prier pour moi car je suis dans une situation critique.

L'isotopie religieuse est nettement affichée dès le début du message à travers l'adresse au destinataire : « *Salut bien aimé dans le seigneur* ». S'ensuivent l'identification confessionnelle du destinataire érigée au même rang que le nom, la date et le lieu de naissance (« chrétienne »). Le champ lexical développé dans le message, en rapport avec cette isotopie, associe religion /chrétienne /amour/bien/ sacrifice altruiste/, à la requête formulée sous la forme d'une « prière » de la part d'un destinataire altruiste. Le destinataire est sollicité pour accepter « une fortune » pour « faire profiter d'autres...pour aider les démunis ». L'acte se présente comme doté d'un coefficient de moralité très élevé : l'expéditeur de C3 parle de sa maladie comme d'une expiation pour laquelle il demande au destinataire d'intercéder par la prière. Mais l'échange d'un bien matériel conséquent, supposé acquis, contre une hypothétique grâce, ou de la charité pour de la pitié, peut susciter l'incrédulité du destinataire. Donc, pour renforcer la crédibilité du message, le destinataire lui ajoute la caution de la raison (« après longue réflexion »), nécessaire pour vaincre la méfiance du destinataire.

II.6. La clause de confidentialité

La promesse de confidentialité faite au destinataire vise à instaurer un climat de confiance en présentant la transaction comme un contrat hautement personnalisé et hautement sécurisé : c'est un secret entre le destinataire et le destinataire. C'est ce que donnent à lire deux courriels du corpus dont C1 :

MAKE SURE YOU KEEP THIS TRANSACTION AS YOUR TOP SECRET AND MAKE IT CONFIDENTIAL (...)DONT DISCLOSE IT TO ANY BODY IN YOUR COUNTRY "PLEASE", BECAUSE THE SECRECY OF THIS TRANSACTION IS AS WELL AS THE SUCCESS OF IT²⁶

²⁶ Nous traduisons : « « Assurez-vous de garder cette transaction top secret et confidentielle (...). S'il vous plaît à ne divulguer à personne dans votre pays, parce que du secret de cette transaction dépend son succès. »

Notons que la confidentialité s'envisage comme gage de réussite de l'opération. Il s'agit d'une stratégie persuasive. Elle est plutôt dissuasive dans la mesure où, une fois emmurée dans un secret de polichinelle ou dans un silence, la victime ne touchera mot de la manipulation à personne ; ce qui en garantira l'aboutissement.

En ce qui concerne l'explicitation ou le brouillage avec lesquels tous les mécanismes susmentionnés sont développés, notons que l'implicite est aussi stratégique que l'explicite à bien des égards. Au-delà de la difficulté notoire à convaincre l'inconnu ou l'être absent, les expéditeurs sont conscients du caractère délicat de leur action. Ces mécanismes paradoxaux dont les traces morphologiques et syntaxiques sont mineures dans les courriels concourent à la construction antithétique (Guénot, 2008) qu'exploite la rhétorique de l'arnaque. Comme le retient Sève (1995) :

C'est ici que la rhétorique de l'antithèse va manifester son utilité argumentative : à défaut de pouvoir prouver l'isosthénie, on va la mettre en scène, la faire valoir, l'imposer à la conscience du lecteur. (p. 109)

Le destinataire du cyberescroc est dans la même position que ce lecteur. Retenons que les procédés ici peuvent être considérés comme des stylèmes constitutifs des textes étudiés. Les faits d'expression (Bally, 1909) qui, dans le corpus, relèvent des plans d'expression et de contenu (Hjelmslev) ou des traitements des référents concourent exclusivement à la fonction délibérative du discours. Bien d'autres mécanismes rhétoriques sont mis en œuvre dans les quatre courriels et qui, pour contribuer au même contrat de communication, font appel aux *pathos*.

III - EFFETS DE PATHÉMISATION

Les quatre courriels cristallisent des interactions constantes entre l'émotion convoquée chez les récepteurs et la cognition chez

les parties prenantes de la communication épistolaire. C'est ce que Merhy (2010) appelle « pathémisation discursive », processus émotif qui repose sur le contenu de certains mots ou expressions. Les différents pathèmes dont sont porteurs les pièces linguistiques s'articuleront autour de ce que Plantin (1999) appelle « des énoncés contenant des traits argumentatifs émotionnels ».

Nous retiendrons quatre «catégories pathémiques» ou «topiques du pathos» (Charaudeau, 2008) : l'auto-victimisation, la pratique de la charité, l'offre alléchante et la détresse subtile.

III.1. L'auto-victimisation

La pathémisation consiste à élaborer, à travers des procédés spécifiques, un certain nombre de mécanismes susceptibles de stimuler de l'émotion chez l'interlocuteur. Généralement, l'émotion créée n'est pas la fin ultime ; elle est un stimulant ou catalyseur. La catégorie pathémique d'auto-victimisation que nous avons identifiée dans C3 et C4 vise à émouvoir les interlocuteurs afin qu'ils adoptent le comportement voulu.

Dans C3, l'auteur dit :

J'ai le cœur serein vu que je suis touchée par une maladie qui ne cesse de dégrader ma vie (...). Selon le Docteur la Boule de sang qui s'est installée dans le cerveau est à un niveau très avancé et donc toute intervention chirurgicale serait un échec à l'avance.

Notons le recours à des expressions qui décrivent la situation critique et irréversible du locuteur. Les conjonctions « et » et « donc » marquent la conclusion du raisonnement ou des faits pathétiques exposés. En outre, ce fragment constitue en soi une argumentation complète, ou plutôt une rhétorique au sens étymologique du terme, dont on peut distinctement identifier, à double titre, les trois parties.

Tout d'abord, les trois temps forts d'une démonstration argumentative :

- (1) une introduction qui présente la situation de manière panoramique ou pose le problème (*j'ai le cœur ... un an*),
- (2) une thèse qui spécifie le problème en le transformant en argument fondamental (*la Boule ... très avancé*), et
- (3) une synthèse qui conclut le raisonnement sur fond de prise de position.

Ensuite, on peut identifier les trois catégories sur lesquelles porte la rhétorique, selon Meyer (2009 : 4) : sur le soi (*ethos*), sur une question (*logos*), donc sur la réponse à y apporter, et sur les autres, c'est-à-dire sur l'auditoire (*pathos*).

Dans C4, l'auteur fait une exposition –tantôt graduelle, tantôt pondérative – des faits pathémiques en tant qu'arguments.

L'entassement des schèmes argumentatifs font qu'ils se succèdent dans une logique de gradation et de cause à effet, logique dont le schéma peut se présenter ainsi :

Le père est tué (1) => le fils est orphelin (2)

Le fils est orphelin (2) => la mère maltraite le fils (3)

La mère maltraite le fils (3) => le fils trouve asile dans un camp de réfugiés (4)

Par transitivité, on peut postuler la formule (1) => (4), la vie de réfugié du fils étant la conséquence de la disparition du père. Ainsi, au-delà de l'évidence que l'orateur est victime d'un crime de guerre, il démontre à tous ses interlocuteurs qu'il souffre et qu'il faut lui venir en aide. On pourrait élargir la chaîne des causes et des effets, explicites ou implicites et déduire que : le fils orphelin a besoin d'aide (5), une bonne âme devrait l'aider (6). Par conséquent, l'équation finale sera : (1) => (6). Pourrait-on déduire que l'expéditeur et le destinataire, jouent alternativement le rôle de bonne âme ? Non. Ce rôle est un leurre pour le destinataire et une stratégie pour l'expéditeur arnaqueur. Comme la maladie incurable, la souffrance subséquente à la situation de crime de guerre et à la maltraitance est une catégorie pathémique digne de susciter

l'intérêt. Les deux topiques se recoupent d'ailleurs, et sont susceptibles de produire la même charge émotionnelle chez autrui. C'est à dessin que ces pathèmes sont choisis par les expéditeurs des messages électroniques. Ils les puisent dans les lieux communs des maux dont souffre l'humanité. La centralité du *logos* – du fait de son universalité et de son actualité – aurait suffi pour qu'il y ait rhétorique de l'arnaque et pour que la cyberarnaque soit efficace.

III.2. La pratique de la charité

La charité est l'une des valeurs universellement partagées. Vu sa fonction axiologique, religieuse et sociale, toute personne qui la pratique est digne d'une confiance aveugle. Conscients de ce fait, les cyberarnaqueurs servent au public un appât basé sur la largesse ou la générosité à outrance. Par exemple, l'auteur de C3 déclare que l'œuvre sociale est l'objectif de la donation (*pour aider les démunis, construire des centre d'aide, des orphelinats, des hôpitaux et église*). Une fois encore, c'est le *logos* qui est bien ciblé, car en situation de pauvreté, autrui/cible devient vulnérable et se laisse facilement manipuler. Bien évidemment, la pratique discursive convoquant la charité ne réussit à son auteur que si et seulement si l'interlocuteur adhère aux effets de pathémisation.

III.3. Les offres alléchantes

S'inscrivant dans la même logique que la charité, les offres d'opportunité ou de « business » constituent un autre moyen efficace qu'utilisent les cyberarnaqueurs dans leurs correspondances. Ils font miroiter à leurs destinataires la possibilité d'opportunités financières simples et alléchantes. C'est ce qui est illustré dans les quatre courriels que nous avons, pour cette raison, définis comme « scam » :

(C1) *transaction, business proposal, a business deal,*

(C2) *this proposal will be worth, Foreign Customer, this transaction without disappointment,*

(C3) *Cette fortune, mieux servir ailleurs et faire profiter*

d'autres personnes,

(C4) *the transfer and investment of the fund.*

L'offre porte toujours sur l'argent et des montants exorbitants (\$15.5 million, \$9.5m, US\$8.500,000.00) qui ne peuvent qu'émouvoir. Ces sommes faramineuses suscitent un attrait indéniable, motivé par des clauses de partage (60/40) très généreuses. Donc des ressources de toutes sortes contribuent à créer une émotion chez l'interlocuteur et à inhiber ses facultés de discernement. Du point de vue pragmatique, on dirait des adresses des locuteurs qu'elles revêtent un caractère performatif.

IV - AU-DELÀ DE LA RHÉTORIQUE DE L'ARNAQUE : UNE (DÉ) VALORISATION DE LA FACE

Des analyses précédentes, nous retenons que le genre cyber-épistolaire que nous étudions s'inscrit dans une logique de pathémisation visant à inciter le récepteur à réagir et à accepter l'offre proposée. Bien plus, à travers la charge « pathémique » investie dans les courriels analysés, les auteurs veulent inciter à adhérer à une proposition « indécente ». Leur stratégie argumentative est renforcée par la mise en scène d'un ethos autovalorisant²⁷. De là, se crée une interaction bâtie sur un modèle asymétrique qui transcende le simple cadre argumentatif, et qui permet de lire la construction des rapports « taxémiques²⁸ » dans l'échange épistolaire. Ainsi, le genre se transforme en une scène où se (dé)construisent les identités, où se (dé)jouent les faces.

Conceptualisée par P. Brown et S. Levinson (1987), la théorie des faces a été inspirée par Goffman, pour qui tout contact avec autrui est pour le sujet source de conflit potentiel. Des contraintes

²⁷ L'*ethos* désigne « l'image que le locuteur donne de lui-même dans son discours pour garantir son efficacité » (R. Amossy, 1999).

²⁸ La taxémie renvoie à l'idée qu'au cours d'une interaction, les partenaires peuvent se trouver placés en un lieu différent sur cet axe vertical invisible qui structure leur relation interpersonnelle (C. Kerbrat-Orecchioni, 1996 :71).

rituelles, des règles de politesse, sont donc mises en œuvre pour protéger la face des interlocuteurs. La face est définie par Goffman (1974 : 9) comme : « *la valeur sociale positive qu'une personne revendique effectivement à travers la ligne d'action que les autres supposent qu'elle a adoptée au cours d'un contact particulier* ».

Selon Brown et Levinson, tout individu, au cours d'un échange, met en jeu deux faces : sa face négative qui correspond au « territoire du moi », territoire corporel, spatial ou temporel, et sa face positive qui renvoie à « l'ensemble des images valorisantes que le locuteur se construit ou tente d'imposer lui-même à l'autre ». Ce sont ces stratégies qui sont mises en œuvre dans les courriels que nous avons analysés.

Le début et/ou la fin des courriels sont marqués par une sorte de « métaphore du rituel²⁹ ». Il s'agit des rites de politesse : C1 : *Dear Friend*, *BEST REGARDS*, C2 : *Sincerely*, C3 : *Salut bien aimé dans le seigneur Bonjour*, C4 : *Dearest*. Il ressort de ces extraits que la politesse s'avère incontournable dans la mesure où elle est, à la fois, orientée vers l'efficacité du discours et vers la gestion des relations, la première étant l'adjuvant de la seconde. A ce sujet, Kerbrat-Orecchioni (1989) affirme

[Qu'] *il est évident que la problématique de la politesse se localise non point au niveau du contenu informationnel qu'il s'agit de transmettre, mais au niveau de la relation interpersonnelle, qu'il s'agit de réguler.* (p. 159)

On a, en fait, affaire à un cas typique de « politesse positive », les auteurs des messages manifestant des signes d'intérêt et de sympathie, et par conséquent, l'intention de faire des incursions sur

²⁹ Expression employée par Goffman (1973, 1974) à la suite de Durkheim, pour désigner les rites d'interactions dans lesquels le face à face se déroule selon des rituels « *Acte formel et conventionnalisé par lequel un individu manifeste son respect et sa considération envers un objet de valeur absolue, à cet objet ou à son représentant* » (1973, 73 ; 1974 : 21, 51).

le territoire d'autrui. Les auteurs se livrent aussi à un dévoilement stratégique de leur « face négative » en déclinant les différentes composantes des « territoires du moi ». A travers la possession du bien matériel, des savoirs secrets et/ou relevant de l'intimité, etc., ils expriment une autonomie certaine tout en protégeant leur intégrité personnelle, tel qu'en témoignent les quatre courriels. Voici pour l'exemple un extrait de C3 : « *En effet, j'ai le cœur serin (...). J'ai peur que le reste de mon argent environ près de (375.000,00 Euros) J'ai peur que le reste de ma fortune soit un gâchis après mon décès* ».

Par ces « comportements verbaux coopératifs », les auteurs soignent leur image de marque et inscrivent les récepteurs dans un rapport d'adhésion. Dans C2, la crédibilité est favorisée par la construction de son « ethos discursif » indissociable de l'« ethos prédiscursif »³⁰. Sa « face positive » (de « I am Mr. Peter » jusqu'à « Burkina-Faso») lui permet de gagner la face en posant un acte qui augmente sa valeur sociale aux yeux de son partenaire afin d'avoir une consistance ontologique. Cet ethos préalable donne à lire un sujet appartenant à une classe sociale aisée. Par ailleurs, l'utilisation du présent de l'indicatif à valeur générale (I am) contribue à étendre la référence à l'universel, élargissant ainsi le champ de recrutement de ses cibles. Ainsi, comme construction du discours, *l'ethos* est lié à l'acte par lequel l'expéditeur mobilise la langue, à travers des stratégies discursives ou argumentatives auxquelles on peut de manière générale associer un comportement énonciatif centré essentiellement sur la figure du sujet scriptural. Nous convenons donc avec Charaudeau (1983) :

³⁰ Maingueneau distingue l'*ethos scriptural* (ou *ethos discursif*), construit dans et par le discours à partir d'indices textuels diversifiés, de l'*ethos* oral (ou *ethos prédiscursif* ou *préalable*), préexistant à l'acte d'énonciation et construit par la société, (Maingueneau, « Ethos, scénographie et incorporation », dans R. Amossy, 1999, op.cit., pp.75 -100).

[Qu'] *il n'y a pas d'actes de langage qui ne passe par la construction d'une image de soi. Qu'on le veuille ou non, qu'on le calcule ou qu'on le nie, dès l'instant que nous parlons, apparaît (transparaît) une part de ce que nous sommes à travers ce que nous disons.* (p. 66)

Nous comprenons dès lors que l'*ethos* soit surexploité par le cyberescroc qui, rappelons-le, doit plaire à distance (et en quelque sorte en absence) pour réussir sa supercherie ; une supercherie qui exige de lui, comme nous avons essayé de le montrer, de combiner exploitation outrancière du *pathos* mécanismes discursifs de persuasion.

BIBLIOGRAPHIE

- AMOSSY R. (dir.), *Images de soi dans le discours : la construction de l'ethos*, Paris, Delachaux et Niestlé, 1999.
- BALLY Ch., *Traité de stylistique française*, Paris, Klincksieck, 1909.
- BONHOMME M., « Stylistique et argumentation : la métonymie chez Voltaire », in *Versants*, n° 18, Neuchâtel, 1990, pp. 53-70.
- BROWN P., LEVINSON L., *Politeness. Some universals in language use*, Cambridge, CUP, 1987.
- CHARAUDEAU P., « Pathos et discours politique », dans Rinn M. (coord.), *Émotions et discours. L'usage des passions dans la langue*, 2008, Rennes, PUR.
- *Langage et discours. Éléments de sémiolinguistique (Théorie et pratique)*, Paris, Hachette, 1983.
- GOFFMAN E., *La mise en scène de la vie quotidienne. 2. Les relations en public*, Paris, Minuit, 1973.
- *Les rites d'interaction*, Paris, Minuit, 1974.
- GUENOT M.-L., « Penser global, agir local : les coordinations antithétiques dans une grammaire de construction multidimensionnelle », in *TAL*, vol. 49, n° 1, 2008, pp. 89-113.
- JONAS O., *Rêver la ville... Utopies urbaines : de la cité idéale à la ville numérique*, Paris, CDU, 2001.
- KERBRAT-ORECCHIONI C., « Théorie des faces et analyse conversationnelle », in I. Joseph, *Le frais parler d'Erving Goffman*, 1989, Paris, Minuit, pp.155-179.
- *Les interactions verbales. Tome 3*, 1996, Paris, Armand Colin.

- MERHY L., « La vulgarisation dans les médias : sciences et émotions », in *Communication, lettres et sciences du langage*, vol. 4, n° 1, 2010, Université Sherbrooke, Québec.
- MEYER M., « Comment repenser le rapport de la rhétorique et de l'argumentation ? », in *Argumentation et Analyse du Discours*, 2, 2009. [Disponible sur le site : <http://aad.revues.org/211>].
- MITONGO KALONJI T.-G., « Notion de cybercriminalité: praxis d'une pénalisation de la délinquance électronique en droit pénal congolais », 2010. [Disponible sur : www.tgk.centerblog.net].
- PETIT M., « Stylistique(s) contrastive(s) du discours scientifique », in *ASp*, 15-18, 1997. [Disponible sur : <http://asp.revues.org/3015>].
- PETITJEAN A., « Le style en question », in *Pratiques*, n° 135/136, 2007, pp. 3-13.
- PIAT J., « Vers une stylistique des imaginaires langagiers », in *Corpus*, 5, 2006. [Disponible sur: <http://corpus.revues.org/441>].
- PLANTIN Ch., « Structures verbales de l'émotion parlée et de la parole émue », in *Les émotions – cognition, langage et développement*, Liège, Mardaga, 2003, pp. 97-130.
- SEVE B., « Antithèse et isosthénie chez Pascal », in *Hermès*, n° 15, 1995, pp. 105-118.
- VAN HOOREBEECK C., *Publicité et rhétorique : des images pour convaincre*, Liège, Sabam, 1997.

Annexes

Courriel 1

Dear Friend, This message might meet you in utmost surprise, however, it's just my urgent need for foreign partner that made me to contact you for this transaction. I am a banker by profession from Burkina faso in west Africa and currently holding the post of Director Auditing and Accounting unit of the bank. I have the opportunity of transferring the left over funds (\$15.5 million) of one of my bank clients who died along with his entire family on december 2012 in a plane crash. Hence, I am inviting you for a business deal where by this money can be shared between us in the ratio of 60/40 and 60 for me while 40 is for you. If you agree to my business proposal, further details of the transfer will be forwarded to you as soon as i receive your return mail. have a great day email. wadrigoamadou01@voila.fr NB, MAKE SURE YOU KEEP THIS TRANSACTION AS YOUR TOP SECRET AND MAKE IT CONFIDENTIAL TILL WE RECEIVES THE FUND INTO THE ACCOUNT THAT YOU WILL PROVIDE TO THE BANK. DONT DISCLOSE IT TO ANY BODY IN YOUR COUNTRY "PLEASE", BECAUSE THE SECRECY OF THIS TRANSACTION IS AS WELL AS THE SUCCESS OF IT.MY EMAIL wadrigoamadou01@voila.fr BEST REGARDS MR.WADRAGO AMADOU . Courriel consulté sur le site:

http://www.419baiter.com/_scam_emails/009-08/05/scam-email-050855.shtml

Traduction

« Cher ami, ce message pourrait vous surprendre, cependant, c'est l'urgence nécessaire de trouver un partenaire étranger pour cette transaction qui m'a fait vous contacter. Je suis banquier de profession au Burkina Faso en Afrique de l'Ouest et occupe actuellement le poste de Directeur de l'Audit et Comptabilité de la banque. J'ai la possibilité de transférer les fonds (15,5 millions de dollars) d'un de mes clients de la banque qui est décédé avec toute sa famille en décembre 2002 dans un accident d'avion. Par conséquent, je vous sollicite pour cette affaire, l'argent peut être partagé dans les proportions 60/40 avec 60 pour moi et 40 pour vous. Si vous acceptez la transaction que je vous propose, des informations supplémentaires sur le transfert vous seront transmises dès que je recevrai votre réponse. Passez une bonne journée.

email <wadrigoamadou01@voila.fr >

NB, assurez-vous de garder cette transaction top secret et confidentielle jusqu'à ce que nous recevions les fonds dans le compte que vous allez fournir à la banque. S'il vous plaît à ne divulguer à personne dans votre pays, parce que du secret de cette transaction dépend son succès. Mon email, wadrigoamadou01 @voila.fr. Cordialement. »

Courriel 2

VERY IMPORTANT MESSAGE TO YOU FROM THE DESK OF MR PETER TRAORE KABORE. MANAGER AUDIT&ACCOUNT DEPT, BANK OF AFRICA OUGADOUGOU BURKINA-FASO.I am Mr. Peter Traore Kabore, Manager Audit/Accounting Department BANK OF AFRICA (B.O.A)

Ouagadougou Burkina-Faso, i would like to know if this proposal will be worth while for your acceptance have a Foreign Customer, Manfred Hoffman from Germany who was an Investor, Crude Oil Merchant and Federal Government Contractor, he was a victim with Concord Air Line, flight AF4590 killing 113 people crashed on 25 July 2000 near Paris leaving a closing balance of Nine Million Five Hundred Thousand United States Dollars (\$9.5m) in one of his Private US dollar Account that was been managed by me as his Customer's Account Officer. Base on my security report, these funds can be claimed without any hitches as no one is aware of the funds and it's closing balance except me and the customer who is (Now Deceased) therefore, I can present you as the Next of Kin and we will work out the modalities for the claiming of the funds in accordance with the law. Now, if you are interested and really sure of your trustworthy, accountability and confidentiality on this transaction without disappointment, please call me on my mobile phone +226 671 127 67 or contact me through my personal email kabore.p.traore1967@gmail.com for further detail, I am expecting your letter. Our sharing ratio will be 60% for me and 40% for you. While we shall both join hand to see the success of the transfer, After you have assured me that you will assist, I would program your information in to the account file of our decease customer as his business partner before his death, then all information will be in your favour then you will apply to the bank for the claim then I would give you the necessary information as required. I expect your call or reply soonest. Sincerely Mr Peter Traore Kabore.

Courriel consulté sur le site:

<https://fr.groups.yahoo.com/neo/groups/bascfree/conversations/messages/12442>

Traduction

« Message très important pour vous du bureau de M. Peter Traore Kabore. Directeur du département audit & account, Banque de l'Afrique - Ouagadougou Burkina-Faso. Je suis M. Peter Traore Kabore, Directeur de la Banque d'Audit/Service Comptabilité De l'Afrique (B.O.A) - Ouagadougou - Burkina-Faso, je voudrais savoir si cette proposition est digne de vous intéresser. Un Client Étranger, Manfred Hoffman de l'Allemagne, Investisseur, Marchand de Pétrole brut et Entrepreneur Contractuel du Gouvernemental Fédéral, est une victime du crash du vol AF4590 de la compagnie aérienne Accord, qui a tué 113 personnes, le 25 juillet 2000, près de Paris. Il laisse un solde de clôture de Neuf Millions Cinq Cent Mille dollars américains (\$9.5m) dans son Compte Personnel que je gérais en tant qu'Agent comptable. Sans mon rapport de sécurité, ces fonds ne peuvent être revendiqués par quiconque. A part moi, personne n'est au courant de ces fonds et que le compte doit être clôturé et que le client est (maintenant décédé) donc, je peux vous présenter comme le Plus Proche Parent et nous mettrons au point les modalités pour la revendication des fonds en conformité avec la loi. Maintenant, si vous êtes intéressé et si vraiment vous êtes sûr de votre confiance, si responsabilité et discrétion sur cette transaction sont assurées, appelez-moi s'il vous plaît sur mon téléphone portable au +226 67112767 ou me contacter à mon adresse électronique personnelle

kabore.p.traore1967@gmail.com pour plus d'informations, j'attends votre lettre. Notre quote-part sera de 60 % pour moi et 40 % pour vous. En attendant, tous les deux donnons-nous la main pour le succès du transfert. Après que vous m'ayez assuré de votre aide, je programmerai vos données dans le fichier du compte de notre client décédé comme son associé de son vivant, alors toutes les informations seront en votre faveur et vous allez vous rendre à la banque pour la réclamation alors je vous donnerai les informations requises. J'attends votre appel ou courrier au plus tôt. Sincèrement.»

Courriel 3:

« Salut bien aimé dans le seigneur Bonjour Je me nomme Mme BOUDREAU Charlotte, chrétienne née le 22 Août 1959 en France. J'ai dû vous contacter de la sorte parce que je souhaite me libérer d'un fardeau qui me tient le plus à cœur. Il y a toujours une raison quand une personne ne va pas bien, différentes raisons que l'on peut montrer ou ne pas montrer... Mais des fois, certaines raisons, certaines erreurs peuvent faire si mal que l'on ne peut les oublier, on ne peut pas passer au-dessus, on est obligé de montrer ce mal qui nous envahit ... Il nous suffit d'avancer, de refermer cette cicatrice et ne pas se retourner, détourner le regard du passer et vivre au présent. En effet, j'ai le cœur serein vu que je suis touchée par une maladie qui ne cesse de dégrader ma vie depuis près de un an. Selon le Docteur la Boule de sang qui s'est installée dans le cerveau est à un niveau très avancé et donc toute intervention chirurgicale serait un échec à l'avance. J'ai peur que le reste de mon argent environ près de (375.000,00 Euros) J'ai peur que le reste de ma fortune soit un gâchis après mon décès. Bien sûr que je ne vous connais pas, mais après une longue réflexion et à travers mes prières, j'ai pris cette décision de vous contacter. Cette fortune mieux servir ailleurs et faire profiter d'autres personnes qui en sont le plus dans le besoin plutôt que dans les soins qui ne font qu'en réalité ruiner ma vie. Je vous prie donc d'accepter cette offre que je veux mettre gracieusement à votre disposition pour aider les démunis, construire des centre d'aide, des orphelinats, des hôpitaux et église, si vous êtes d'accord j'attends donc votre réponse à mon message sur mon mail privé : boudreau.charlotte@hotmail.fr Veuillez prier pour moi car je suis dans une situation critique. Veuve BOUDREAU CHARLOTTE

Courriel consulté sur le site :

<https://groups.yahoo.com/neo/groups/nyamashekestaff/conversations/topics/795>

Courriel 4

Dearest I got your email address from the internet business search while looking for someone whom i will call mine, I will really like to have a good relationship with you, and i have a special reason why I decided to contact you. I decided to contact you because of the urgency of my situation here, I am Miss Lisa Shantel Paul Mikl Mbogo 24 years old girl from Liberia the only daughter of Late Mr. Edward Paul Mikl Mbogo. the deputy minister of national security under the leadership of president Charles Taylor who is now in exile after many innocent soul were killed,My Father was killed by government of Charles Taylor, he

accuse my father of coup attempt. I am constrained to contact you because of the maltreatment I am receiving from my step mother. She planned to take away all my late father's treasury and properties from me since the unexpected death of my beloved Father. Meanwhile I wanted to escape to the Europe she hide away my international passport and other valuable travelling documents. Luckily she did not discover where I kept my father's File which contains important documents. So I decided to run to the refugee camp where I am presently seeking asylum under the United Nations High Commission for the Refugee here in Ouagadougou, Republic of Burkina Faso. I wish to contact you personally for a long term business relationship and investment assistance in your Country. My Father of blessed memory deposited the sum of US\$8.500,000.00 in Bank with my name as the next of kin. However, I shall give you more information of my inheritance on confirmation of your acceptance to assist me for the transfer and investment of the fund. As you will help me in an investment, and I will like to complete my studies, as I was in my first year in the university, when the crisis started. It is my intention to compensate you with 40% of the total money for your services and the balance shall be my investment capital. This is the reason why I decided to contact you. Please all communications should be through this email address only for confidential purposes. As soon as I receive your positive response showing your interest I will put things into action immediately. In the light of the above, I shall appreciate an urgent message indicating your ability and willingness to handle this transaction sincerely please kindly attach your information's like this. 1. your full name: 2. your occupation: 3. your country 4. your phone number I am staying at the female hostel. Awaiting your urgent and positive response. Please do keep this only to yourself please I beg you not to disclose it till I come over, once the fund has been transferred. Yours Love, Miss Lisa Shantel Paul Mikl Mbogo.

Ce courriel peut être consulté sur le site:

<http://antifraudintl.org/threads/miss-shantel-mbogo-edwards-from-liberia.91715/>

Traduction

Très cher. J'ai obtenu votre adresse électronique en recherchant sur Internet quelqu'un que j'appellerai mien, j'aimerais vraiment avoir une vraie relation avec vous et j'ai une raison spéciale pour laquelle j'ai décidé de vous contacter. J'ai décidé de vous contacter à cause de l'urgence de ma situation ici, je suis Melle Lisa Shantel la fille de Paul Mikl Mbogo du Libéria, âgée de 24 ans, la dernière-née de M. Edward Paul Mikl Mbogo le ministre adjoint de la sécurité nationale sous la direction du président Charles Taylor maintenant en exil après que beaucoup d'âmes innocentes aient été tuées, Mon Père a été tué par le gouvernement de Charles Taylor, il a accusé mon père de tentative de coup d'état. J'ai été contrainte de vous contacter à cause du mauvais traitement que me fait subir ma mère. Elle a planifié, depuis la mort inattendue de mon père chéri, de s'approprier son trésor et mes parts. En attendant, j'ai voulu fuir en Europe mais elle cache mon passeport international et d'autres documents de voyage de valeur. Heureusement elle n'a pas découvert où j'ai gardé le dossier de mon père

qui contient des documents importants. Donc j'ai décidé de me précipiter au camp de réfugiés où je cherche actuellement l'asile sous le Haut Commissariat des Nations unies pour le Réfugié ici à Ouagadougou, République du Burkina Faso. Je veux vous contacter personnellement pour une relation d'affaires à long terme et une aide pour investissement dans votre Pays. Mon père que sa mémoire soit bénie a déposé la somme de 8.500,000.00 dollars à la banque sous mon nom comme le plus proche parent. Cependant, je vous donnerai plus d'informations sur ma succession après confirmation de votre aide pour le transfert et l'investissement de ces fonds. Si vous m'aidez à investir et j'aimerais achever mes études, j'étais en ma première année à l'université, quand la crise a commencé. Mon intention est de vous indemniser à hauteur de 40 % du capital pour vos services et le reste sera mon capital en équilibre avec l'investissement. C'est la raison pour laquelle j'ai décidé de vous contacter. S'il vous plaît toutes les communications devront se faire à cette adresse électronique dans un but de confidentialité. Dès que je recevrai votre réponse positive attestant de votre intérêt je mettrai immédiatement les choses au point. À la lumière de ce qui a été dit plus haut j'apprécierai de recevoir un message urgent signifiant votre empressement à traiter cette transaction. Sincèrement merci d'avoir la bonté d'envoyer les informations suivantes : 1 - votre nom complet 2 - votre fonction 3 - votre pays 4 - votre numéro de téléphone. Je suis au foyer des étudiantes attendant votre réponse urgente et positive. S'il vous plaît, gardez cela seulement pour vous je vous prie de ne pas le divulguer avant que je ne vienne, une fois que le fonds ait été transféré. Votre aimée.»

HAILLET Pierre Patrick
UMR 7187 Lexiques, Dictionnaires, Informatique
Université de Cergy-Pontoise
Paris - France

**QUELQUES CARACTÉRISTIQUES MORPHOLOGIQUES ET
SÉMANTIQUES DU CONDITIONNEL EN FRANÇAIS**

Résumé

Cette étude porte sur certaines caractéristiques morphologiques et sémantiques du conditionnel en français. La première partie propose une description simplifiée des phénomènes observés dans la conjugaison des verbes « réguliers » et « irréguliers » et postule une approche en termes de variantes combinatoires du morphème du conditionnel. La seconde partie montre comment l'analyse d'un certain nombre de propriétés formelles et sémantiques permet d'établir trois types distincts d'emploi du conditionnel en français.

Mots-clefs : conditionnel – morphologie – sémantique – variantes combinatoires – propriétés formelles.

**SOME MORPHOLOGICAL AND SEMANTIC FEATURES
OF THE CONDITIONAL IN FRENCH**

Abstract

This study focuses on some morphological and semantic features of the conditional in French. The first part proposes a simplified description of the phenomena observed in the conjugation of 'regular' and 'irregular' French verbs and advocates an approach in terms of combinatory variants of the conditional morpheme. The second part shows how the analysis of a number of formal and semantic features allows for establishing three distinct types of use of the conditional in French.

Keywords: conditional – morphology – semantics – combinatory variants – formal features.

QUELQUES CARACTÉRISTIQUES MORPHOLOGIQUES ET SÉMANTIQUES DU CONDITIONNEL EN FRANÇAIS

I - OBJET(S) ET MÉTHODES : VUE D'ENSEMBLE

La morphologie et la sémantique du conditionnel en français seront abordées, dans cette étude, par le biais de l'examen de deux types de faits de langue : (i) organisation, à l'oral, de la conjugaison au conditionnel ; (ii) répartition des emplois du conditionnel en trois catégories fondamentales, caractérisées par des propriétés spécifiques des énoncés correspondants sur le plan formel et sémantique.

Il s'agira, en un premier temps, de proposer une description – inspirée par l'analyse en termes de *bases verbales* (Dubois, 1967) – des variantes du « morphème du conditionnel » et des bases verbales mobilisées dans cette conjugaison. L'observation des faits conduira à affiner la description – extrêmement répandue – du « morphème du conditionnel » en tant que combinaison du « morphème du futur » [R] avec les allomorphes [ε] ou [j] du « morphème de l'imparfait » ; on s'attachera à présenter les approches envisageables pour n'en retenir qu'une, en précisant les raisons qui font opter pour elle.

En un second temps, on proposera des critères formels – issus de l'analyse des commutations possibles et impossibles du verbe au conditionnel, dans son environnement, avec d'autres conjugaisons de ce même verbe – qui conduisent à postuler l'existence, en français contemporain, de trois catégories fondamentales d'emploi du morphème en question. Établies en fonction des propriétés

Quelques caractéristiques morphologiques et sémantiques du conditionnel en français

morpho-syntaxiques des énoncés au conditionnel, ces trois catégories feront ensuite l'objet d'une caractérisation sémantique.

II - CONJUGAISON AU CONDITIONNEL : observation des faits et proposition de description

Les analyses qui suivent reposent toutes sur un principe sous-jacent : sont considérées comme *variantes* deux (ou plusieurs) réalisations attestées de la même entité. Ainsi, par exemple, « il a vu le défilé » peut se trouver prononcé [ilavyl defile] ou [ilavyldefile], chacune de ces séquences sonores constituant une variante de l'entité en question.

On s'appuiera, en outre, sur la distinction entre variantes *combinatoires* et variantes *libres* : les variantes combinatoires sont mutuellement exclusives, alors que les variantes libres peuvent alterner dans un même environnement.

Pour illustrer cette distinction, prenons le déterminant possessif « mes » qui se réalise [me] dans « mes coudes » [me kud], « mes doigts » [me dwa], etc. – et [mez] dans « mes amis » [mez ami], « mes idées » [mez ide] etc.

Les variantes combinatoires [me] et [mez] s'excluent mutuellement : l'environnement où on trouve l'une de ces variantes est incompatible avec l'autre – c'est-à-dire qu'on n'aura pas, dans les productions spontanées des locuteurs natifs, [me kud] ni [me dwa] ni [me ami] ni [me ide].

C'est en cela que le fonctionnement des variantes combinatoires se distingue de celui des variantes libres : [ilavyl defile] et [ilavyldefile] peuvent se réaliser dans le même environnement – ce qui revient à dire que l'on a ici, sur le plan phonétique, deux variantes libres du déterminant défini « le ».

Quelques caractéristiques morphologiques et sémantiques du conditionnel en français

On verra *infra* comment la distinction entre ces deux types de variantes intervient dans l'analyse de la conjugaison au conditionnel.

II.1. Description de la conjugaison en termes de *bases verbales*

En première approximation, on dira que chaque forme conjuguée est la combinaison du lexème verbal avec au moins un morphème, et que pour certains verbes, on observe une « version » unique du lexème (une « base verbale » unique) dans toute la conjugaison – alors que pour d'autres, on aura deux ou plusieurs « bases verbales » (qui constituent autant de variantes combinatoires du lexème verbal en question).

Commençons par le cas des verbes dont le lexème ne varie pas au présent ; la schématisation ci-dessous s'inspire de celle de Dubois (1967) et repose sur l'observation de la conjugaison au présent des verbes *bouder* et *glisser*. On constate, en effet, que [bud] et [glis] commutent dans six types d'environnements :

3 bud/3 glis; tybud/tyglis; ɔbud/ɔglis; nubudɔ/nuglisɔ; vubude/vuglise; ilbud/ilglis

Ces six types d'environnements sont appelés, par convention, « personne 1 », « personne 2 », « personne 3 », « personne 4 », « personne 5 » et « personne 6 » :

pers.1 : 3 _; pers. 2: ty_; pers. 3: ɔ_; pers. 4 : nu_ɔ ; pers. 5: vu_e ; pers. 6: il

Le choix de « on » pour désigner schématiquement le contexte gauche du lexème verbal à la personne 3 est, bien sûr, une astuce³¹

³¹ Précisons également, à ce stade, que – dans le cadre de cette étude centrée sur le « morphème du conditionnel » – nous avons délibérément limité les exemples aux verbes dont le lexème commence phonétiquement par une consonne ; nous n'aborderons donc pas ici les variantes (qu'elles soient combinatoires ou libres) des pronoms constituant le contexte gauche du lexème verbal.

destinée à contourner le problème (sans incidence pour notre propos) posé par l'impossibilité de distinguer, à l'oral, la personne 3 et la personne 6 pour un grand nombre de verbes conjugués au présent, à l'imparfait, au conditionnel, etc.

La même démarche appliquée à la conjugaison des verbes *bouder* et *glisser* à l'imparfait conduit à constater que [bud] et [glis] commutent dans les environnements suivants :

pers. 1: ʒ _ε; pers. 2: ty_ε; pers. 3: ɔ_ε ; pers. 4: nu_jɔ ; pers. 5: vu_je;
pers. 6: il_ε

La comparaison – pour chacune des six personnes – de la conjugaison à l'imparfait avec la conjugaison au présent permet d'opérer une segmentation (consistant à séparer ce qui est identique de ce qui est différent) et de montrer que le « morphème de l'imparfait » se réalise de deux manières :

[ε] aux personnes 1, 2, 3, 6 – cf. p. ex. la comparaison de [tyglis] avec [tyglisε]

[j] aux personnes 4 et 5 – cf. p. ex. la comparaison de [vuglise] avec [vuglisje],

et que ces deux variantes combinatoires du morphème de l'imparfait constituent le contexte droit de la base verbale.

L'examen, sous cet angle, de la conjugaison des verbes *bouder* et *glisser* au futur simple conduit à constater que [bud] et [glis] commutent dans les environnements suivants :

pers.1: ʒ _Re ; pers.2: ty_Ra; pers.3: ɔ_Ra; pers.4: nu_Rɔ; pers.5: vu_Re; pers.6: il_Rɔ,

et que le morphème du futur simple se réalise de quatre manières (les quatre variantes combinatoires du morphème du futur simple constituant, là encore, le contexte droit de la base verbale) :

[Re] à la personne 1 – cf. la comparaison de [ʒ glis] avec [ʒ glisRe],

[Ra] aux personnes 2 et 3 – cf. la comparaison de [tyglis] avec [tyglisRa],

[R] aux personnes 4 et 5)– cf. la comparaison de [vuglise] avec [vuglisRe],

[Rɔ] à la personne 6 – cf. la comparaison de [ilglis] avec [ilglisRɔ].

C'est ce que confirme la comparaison – pour chacune des six personnes – de la conjugaison au futur simple avec la conjugaison à l'imparfait : si [j] s'oppose bien à [R] aux personnes 4 et 5, on voit que [ε] s'oppose à [Re] à la personne 1, à [Ra] aux personnes 2 et 3, et à [R∅] à la personne 6.

On notera, enfin, que [bud] peut alterner, au futur simple, avec [bud] et que [glis] peut alterner, au futur simple, avec [glis] ; il s'agit donc, pour chacune de ces bases verbales, d'une variante libre avec maintien du [] final.

II.2. Verbes « à une base », « à deux bases », « à trois bases », « à quatre bases »,...

L'observation de la conjugaison au présent, à l'imparfait et au futur simple conduit à considérer que les verbes *bouder* et *glisser* sont des verbes dits « à une base » (forme unique du lexème, pas de variantes combinatoires s'excluant mutuellement). La conjugaison d'autres verbes (toujours au présent, à l'imparfait et au futur simple) et leur comparaison avec celle de *glisser* ou celle de *bouder* permet de constater l'existence de variantes combinatoires (mutuellement exclusives) du lexème :

finir : [bud] commute avec [fini] (présent 123, futur 123456)³² ou avec [finis] (présent 456, imparfait 123456) → *finir* est un verbe dit « à deux bases » ;

devoir : [glis] commute avec [dwa] (présent 123) ou avec [dwav] (présent 6) ou avec [d v] (présent 45, imparfait 123456, futur 123456) → *devoir* est un verbe dit « à trois bases » ;

³² Notation schématique qui signifie « au présent, personnes 1, 2 et 3, ainsi qu'au futur simple, personnes 1, 2, 3, 4, 5 et 6 ».

Quelques caractéristiques morphologiques et sémantiques du conditionnel en français

pouvoir : [glis] commute avec [pø] (présent 123) ou avec [pœv] (présent 6) ou avec [puv] (présent 45, imparfait 123456) ou avec [pu] (futur 123456) → *pouvoir* est un verbe dit « à quatre bases », etc.

Bien entendu, le nombre de bases de tel ou tel verbe est susceptible de varier si on élargit le corpus observé à d'autres conjugaisons : ainsi, par exemple, la prise en compte de la conjugaison des verbes *bouder* et *pouvoir* au subjonctif, illustrée par la comparaison :

[kəzəbud] / [kəzəpɥis]

conduirait à dire que *pouvoir* a non pas quatre, mais cinq bases (ajout de la variante combinatoire [pɥis] qui commute avec [bud] au subjonctif 1 2 3 4 5 6).

Globalement, l'approche des faits de conjugaison en termes de bases verbales permet d'en offrir une vue d'ensemble systématique. C'est sous cet angle que sera abordée à présent la conjugaison au conditionnel.

III.3. Raisonnement en termes de bases verbales et conjugaison au conditionnel

Traditionnellement, le conditionnel est considéré comme marqué par la combinaison du « morphème du futur » [R] avec les allomorphes [ε] ou [j] du « morphème de l'imparfait ».

C'est ce que confirme l'approche – en termes de bases verbales – de ce qui se passe aux personnes 1, 2, 3 et 6 du conditionnel des verbes *guider*, *piquer*, *douter*, *trouver*, *louer*, *plier*, *dire*, *finir*, *partir*, *pouvoir*, *conclure* : la base verbale du futur simple - respectivement, [gid], [pik], [dut], [tʁuv], [lu], [pli], [di], [fini], [parti], [pu] et [kɔkly] – commute avec [glis] ou avec [bud] dans les environnements schématisés comme suit :

Quelques caractéristiques morphologiques et sémantiques du conditionnel en français

Conditionnel - pers. 1 : ʒ ____{RE} ; pers. 2 : ty ____{RE} ; pers. 3 : ɔ ____{RE} ; pers. 6 : il ____{RE}

Le raisonnement en termes de bases verbales – c'est-à-dire en termes de variantes combinatoires du lexème verbal déterminées par des types précis d'environnements – consiste à postuler qu'au conditionnel, la base verbale du futur simple a pour contexte droit, aux personnes 1, 2, 3 et 6, la combinaison de l'allomorphe [R] du « morphème du futur simple » avec [ε], observé également aux personnes 1, 2, 3 et 6 à l'imparfait.

Aux personnes 4 et 5, un premier cas de figure est illustré par [nupurjɔ] et [vupurje] où on observe la présence, après la base verbale du futur simple, de la séquence « [R] + [j] » – qui est la combinaison de l'allomorphe [R] du morphème du futur simple avec l'allomorphe [j] du morphème de l'imparfait (observé aux personnes 4 et 5 à l'imparfait immédiatement à droite du lexème). Cependant, on observe aussi le cas illustré par [nutruv Rjɔ] / [vutruv Rje] – constatation qui conduirait à proposer la schématisation suivante :

Conditionnel – pers. 4 : nu ____{Rjɔ} OU nu ____{Rjɔ} ; pers. 5 : vu ____{Rje} OU vu ____{Rje}

les deux possibilités observées pour chacun de ces deux environnements (personne 4 et personne 5) étant déterminées par la nature de la base verbale du futur : [Rjɔ] / [Rje] à droite des bases verbales du futur qui se terminent par une voyelle, et [Rjɔ] / [Rje] à droite des bases verbales du futur finissant par une consonne ou par la semi-consonne [j]). Cette hypothèse se trouve aussitôt mise en défaut par des exemples tels que [vubatrije] ou encore [vuvivrije], qui font apparaître un troisième cas de figure, intégré dans la schématisation ci-dessous :

Quelques caractéristiques morphologiques et sémantiques du conditionnel en français

Conditionnel – pers. 4 : nu__Rjɔ OU nu__ Rjɔ OU nu__Rijɔ ;
pers. 5 : vu__Rje OU vu__ Rje OU vu__Rije

S'il apparaît clairement à ce stade qu'il s'agit là, tant pour la personne 4 que pour la personne 5, de trois cas – [Rj], [Rj] et [Rij] – qui s'excluent mutuellement, reste à décrire – de la manière la plus simple et la plus économique possible – les conditions qui déterminent laquelle des trois combinaisons se réalise. Par commodité, on parlera respectivement des combinaisons [Rje], [Rje] et [Rije] (« personne 5 »), le raisonnement exposé valant aussi pour la « personne 4 ».

On écartera d'emblée toute tentative de description sous forme de « listes de verbes » (ou encore de « listes de terminaisons de l'infinitif »), en optant résolument pour une recherche de systématisation des faits observés.

On ne cherchera pas non plus de solution du côté du classement traditionnel des verbes en trois « groupes », dans la mesure où la seule propriété qui se manifeste de façon constante concerne le deuxième groupe (variante [Rje] pour tous les verbes qui en relèvent) – sachant par ailleurs que l'on trouve tant [Rje] (*louer, déprécier, plier...*) que [Rje] (*glisser, boudier, douter, piquer, trouver...*) dans la conjugaison au conditionnel des verbes du premier groupe, et tant [Rje] (*partir, pouvoir, conclure...*) que [Rije] (*battre, vivre, prendre, tenir...*) ou [Rje] (*cueillir, recueillir...*) dans la conjugaison au conditionnel des verbes du troisième groupe.

Le choix opéré consiste à s'intéresser à la nature de la base verbale servant à former le futur simple. A ce stade, la seule certitude concerne les bases se terminant par une voyelle, qui se combinent

toutes avec [Rje]. Pour ce qui est des autres bases, ce qui fournit une piste de réflexion, c'est l'examen des cas tels que :

[vupik Rje] versus [vuvəkRije] base verbale du futur finissant par [k]

[vudut Rje] versus [vumɛRije] base verbale du futur finissant par [t]

[vubud Rje] versus [vuvudRije] base verbale du futur finissant par [d]

[vutruv Rje] versus [vuvivRije] base verbale du futur finissant par [v]

Le point commun des verbes de la colonne de gauche – et, en même temps, la propriété qui les distingue des verbes de la colonne de droite – est que leur base du futur possède une variante libre avec maintien du []; cf. *supra* notre remarque sur *bouder* et *glisser*, dont le futur peut se trouver réalisé comme suit : [tyglis RA], [vubud RE], etc.

Ce qui permet de réorganiser la description du phénomène étudié en disant que :

– pour tous les verbes dont la base servant à former le futur simple possède une variante libre en [] final, cette variante est obligatoirement réalisée aux personnes 4 et 5 du conditionnel et se combine avec [Rjɔ] / [Rje] – tout comme n'importe quelle base du futur simple finissant par une autre voyelle ;

– pour tous les autres verbes, la base servant à former le futur simple se combine, aux personnes 4 et 5 du conditionnel, avec [Rijɔ] / [Rije].

On réduit ainsi (de trois à deux) le nombre de cas de figure qui se présentent au conditionnel à la personne 4 et à la personne 5, en postulant l'existence de deux allomorphes du conditionnel et en simplifiant la description des types d'environnement correspondant à chacune de ces deux variantes combinatoires.

Passons, à présent, au deuxième volet de l'étude, qui a pour objet une caractérisation formelle et sémantique des emplois du conditionnel.

III - TROIS CATÉGORIES FONDAMENTALES D'EMPLOI DU CONDITIONNEL

La répartition des emplois du conditionnel en trois catégories fondamentales repose sur l'examen des commutations possibles et impossibles du verbe au conditionnel, dans son environnement, avec d'autres conjugaisons de ce même verbe.

Ainsi, la séquence *Théo serait d'accord pour partir*, qui illustrera notre propos ici, est susceptible d'apparaître dans trois types d'environnements :

(1) *Luc pensait que Théo serait d'accord pour partir.*

allait être * est

(2) *Au cas où ça se produirait, Théo serait d'accord pour partir.*

*** allait être * est**

(3) *Aux dernières nouvelles, Théo serait d'accord pour partir.*

*** allait être est**

On constate, d'une part, que *serait* commute avec *allait être*³³ dans (1), mais non dans (2) ni dans (3) – et, d'autre part, que *serait* commute avec *est* dans (3), mais non dans (1) ni dans (2). Ces observations (schématisées à droite des exemples (1), (2) et (3) ci-dessus) conduisent à considérer qu'il existe, à cet égard, trois types d'énoncés au conditionnel.

Caractérisées ainsi sur le plan morpho-syntaxique, ces trois catégories d'emploi du conditionnel correspondent, sur le plan

³³ Idée qui s'inspire de ce que dit Maingueneau (1981, p. 82) à propos des analogies entre *allait manger* et *mangerait* en tant que manières de transposer le futur.

sémantique (cf. Haillet 2002, 2007), à trois manières de représenter l'objet du discours ; ce dont on parle (désigné par la formule « accord de Théo pour partir ») est, en effet, représenté :

par (1), comme objet d'une projection dans l'avenir ancrée à un repère passé,

par (2), comme imaginé en corrélation avec un cadre hypothétique,

par (3), comme objet d'une assertion au présent attribuée à une instance distincte de l'auteur de l'énoncé au conditionnel.

Ce qui détermine les commutations possibles (et impossibles) d'une entité donnée avec une autre, c'est – bien évidemment – son environnement ; en effet, la séquence *Théo serait d'accord pour partir* ne fournit pas, à elle seule, d'indications quant aux commutations qu'admet – ou exclut – le verbe au conditionnel *serait*.

Là encore, on écartera d'emblée toute tentative de dresser des listes exhaustives des environnements – similaires respectivement à (1), à (2) et à (3) – dans lesquels peut se trouver intégré un segment de discours comportant un verbe conjugué au conditionnel ; on optera pour la démarche consistant à examiner les commutations possibles (et impossibles) de tel ou tel verbe au conditionnel avec le même verbe au présent et avec la structure désignée schématiquement par la formule *allait + infinitif du verbe*. Les exemples authentiques (4), (5) et (6) ci-dessous constituent des agencements bien plus complexes que (1), (2) et (3) *supra*, forgés *ad hoc* pour illustrer le principe d'analyse :

(4) *Déjà fort clairvoyante en matière sociale, la CGT devient carrément extralucide lorsqu'il s'agit d'affaires industrielles. Ainsi a-t-elle toujours soutenu la candidature de Lexmar à la reprise des chantiers navals de la Ciotat. L'armateur américano-suédois offrait, selon elle, toutes les garanties possibles de crédibilité. Il créerait rapidement des milliers*

Quelques caractéristiques morphologiques et sémantiques du conditionnel en français

d'emplois. Il rendrait à la ville sa fierté. (Événement du jeudi n° 314, 1990, p. 15)

(5) *Enfin, M. Barre réitéra son opposition déterminée au quinquennat présidentiel, qui mettrait le pays en campagne électorale permanente. « Le gouvernement de la France ne serait plus possible ! », dit-il avec force. (Nouvel Observateur n° 1423, 1992, p. 37)*

(6) *L'ancien représentant en anisette veut effacer les « pagnolades » qui lui collent à la peau, pour apparaître en homme d'Etat. Car – c'est le vrai secret d'un recentrage moins spontané que l'intéressé ne veut bien l'avouer – Charles Pasqua n'exclut plus d'avoir un destin national. [...] Plus profondément, l'ancien ministre de l'intérieur pense être dans l'air du temps. Les Français rejetteraient les professionnels de la politique, ces énarques interchangeables qui ont colonisé tous les partis. L'heure serait aux hommes en phase avec la société. (Nouvel Observateur n° 1334, 1990, p. 35)*

On constate que dans l'extrait (4), *créerait* commute avec *allait créer* mais non avec *crée*, de même que *rendrait* commute avec *allait rendre* mais non avec *rend*. Il s'agit donc, d'après ces critères, du même type de représentation que (1) : ce dont on parle est représenté comme objet des projections dans l'avenir « Il créera rapidement des milliers d'emplois » et « Il rendra à la ville sa fierté » ancrées à un repère passé.

Dans (5), *mettrait* ne commute ni avec *allait mettre*, ni avec *met*, et *serait* ne commute ni avec *allait être*, ni avec *est*. L'examen de l'extrait sous cet angle conduit à conclure que ce dont on parle est représenté comme imaginé (en corrélation avec l'hypothèse, envisagée à l'époque, du passage du septennat au quinquennat présidentiel), d'une manière similaire à ce qu'on a vu à propos de (2) *supra*.

Enfin, *rejetteraient* commute, dans (6), avec *rejettent* mais non avec *allaient rejeter*, et *serait* commute avec *est* mais non avec *allait être*. L'emploi du conditionnel a ici pour effet la

représentation des assertions au présent « Les Français rejettent les professionnels de la politique » et « L'heure est aux hommes en phase avec la société » comme attribuées à une instance distincte du locuteur-auteur du passage (en l'occurrence, à Charles Pasqua) ; la représentation de ce dont on parle au conditionnel est ici du même type que dans (3) ci-dessus.

On terminera cette partie en présentant une approche similaire du conditionnel composé, fondée sur ce que signale Mauger (1968, pp. 250-251) à propos de l'emploi du plus-que-parfait du subjonctif dit « 2^e forme du conditionnel passé ». L'analyse consiste à déterminer si l'occurrence du conditionnel composé peut commuter, dans son environnement, avec le plus-que-parfait du subjonctif, ainsi qu'avec le passé composé du même verbe. Cette démarche est illustrée par l'examen des exemples (7), (8) et (9) ci-dessous :

(7) *Ils ont connu les premières vacances au camping. Ils partaient dans une voiture chargée au-delà du raisonnable. Ils se retrouvaient un mois durant pour tout oublier aux Flots Bleus. Ils se juraient qu'ils passeraient bientôt à la caravane quand ils auraient fini de payer le chalet idéal.* http://archives-lepost.huffingtonpost.fr/article/2010/04/19/2038287_les-chevaliers-de-l-asphalte.html

* eussent fini * ont fini

(8) *Le procureur s'est gardé de spéculer trop avant sur les conséquences qu'auraient pu avoir les agissements des enfants : « Leur but était de faire dérailler un train. A force, ils auraient fini par y arriver. Il est difficile de savoir ce qui se serait alors passé. Le fait est que le train n'a pas déraillé. S'il avait déraillé, il aurait eu des morts.*

(<http://www.rtl.fr/actualites/info/transports/article/trois-enfants-tentent-de-faire-derailer-un-train-7732454998>)

eussent fini * ont fini

(9) *Selon nos informations, les trois hommes auraient été menaçants mais, face aux cris des victimes, ils auraient fini par prendre la fuite à*

bord d'une voiture, en emportant les clés d'une auto du couple, celles de sa maison, ainsi que, semble-t-il, deux fusils de chasse. Aucune violence physique n'aurait été perpétrée contre les victimes. (<http://www.midilibre.fr/2013/09/26/villedaigne,762100.php>)

* eussent fini ont fini

La schématisation proposée après chaque extrait est destinée à rendre compte de ce qu'on observe à propos des commutations admises et exclues. On constate, en effet, que dans (7), *auraient fini* ne peut être remplacé ni par *eussent fini*, ni par *ont fini*. Dans (8), la substitution de *eussent fini* à *auraient fini* est envisageable, mais celle de *ont fini* ne l'est pas. Enfin, dans (9), *auraient fini* commute avec *ont fini*, mais non avec *eussent fini*.

Sur le plan sémantique, (7) relève du même type de représentation que (1) et (4) : ce dont on parle fait l'objet d'une projection dans l'avenir ancrée à un repère passé.

Dans (8), ce dont on parle est représenté comme imaginé en corrélation avec un cadre hypothétique et la similitude s'établit avec (2) et (5).

Quant à (9), l'assertion au passé composé, « Ils ont fini par prendre la fuite... », est représentée comme attribuée à une instance distincte de l'auteur de l'énoncé au conditionnel, et on a affaire au même type de représentation que (3) et (6).

Pour conclure : quelques mots sur la nature de la démarche

Les deux parties de l'étude du conditionnel présentée ici portent respectivement sur les marques morphologiques de cette forme verbale et sur une caractérisation à la fois formelle et sémantique des différents types d'emploi du morphème en question. On a opté résolument pour une description des phénomènes observés en accordant une attention particulière aux relations entre les faits constatés et leur environnement, tout en raisonnant en termes de combinaisons admises et de combinaisons

Quelques caractéristiques morphologiques et sémantiques du conditionnel en français

non attestées. Le point commun aux deux volets de cette démarche, sur le plan méthodologique, est le choix de définir les classes de faits non pas en extension (c'est-à-dire par énumération de tous les éléments appartenant à une classe donnée), mais en intension – c'est-à-dire en retenant une caractéristique (ou un ensemble de caractéristiques) permettant de déterminer si un fait donné appartient ou non à telle ou telle classe.

BIBLIOGRAPHIE

DUBOIS Jean, *Grammaire structurale du français II. Le verbe*, Paris, Larousse, 1967.

HAILLET Pierre Patrick, *Le conditionnel en français : une approche polyphonique*, Paris, Ophrys, 2002.

HAILLET Pierre Patrick, *Pour une linguistique des représentations discursives*, Bruxelles, De Boeck, 2007.

MAINGUENEAU Dominique, *Approche de l'énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette, 1981.

MAUGER Gaston, *Grammaire pratique du français d'aujourd'hui*, Paris, Hachette, 1968.

VAHI Yagué
Université Félix Houphouët-Boigny
Abidjan - Côte d'Ivoire

ÉTUDE SÉMIOTIQUE DU DISCOURS POÉTIQUE
LES VOIX DE L'AUBE DE BABACAR SALL

Résumé

Cet article propose une application de la théorie de Michael Riffaterre au recueil de poèmes *Les voix de l'aube* (2001) du poète sénégalais Babacar Sall. Notre démarche s'est faite en quatre temps. Nous avons d'abord jugé utile d'explicitier les aspects principaux de la stylistique riffaterrienne auxquels nous avons fait appel. Ensuite, nous avons exploité la notion centrale d'agrammaticalité dans le poème de B. Sall. Nous avons réservé le troisième volet à l'hypogramme en l'une de ses règles de transformation, à savoir la surdétermination, tandis que le dernier volet a été consacré à une autre de ses règles, la conversion. Notre objectif était de démontrer que le dispositif sémiotique du texte, mis au jour, par l'analyse stylistique de M. Riffaterre, participe à la « *production du texte* » et donc à sa « *signifiance* », dans le sens entendu par le théoricien.

Mots-clefs : stylistique – hypogramme – surdétermination – conversion – expansion – agrammaticalité – Babacar Sall.

SEMIOTIC STUDY OF POETIC DISCOURSE:
BABACAR SALL'S LES VOIX DE L'AUBE

Abstract

This paper proposes an application of Michael Riffaterre's theory to the collection of poems *Les Voix de l'aube* (2001) by the Senegalese poet Babacar Sall. Our approach consists of four phases. First, we thought it useful to explain the principal aspects of Riffaterrian stylistics which we have used. Then, we have exploited the central notion of ungrammaticality in the poem of B. Sall. The third section deals with one of the hypogram's transformation rules, namely, over-determination, while the last part is devoted to another of its rules, conversion. Our objective has been to demonstrate that the text's semiotic device revealed by Mr. Riffaterre's stylistic analysis participates in the « *text production* » and therefore in its « *significance* » in the sense understood by the theorist.

Keywords: stylistics – hypogram – over-determination – conversion – expansion – ungrammaticality – conversion – Babacar Sall.

ÉTUDE SÉMIOTIQUE DU DISCOURS POÉTIQUE
LES VOIX DE L'AUBE DE BABACAR SALL

La parution des ouvrages de Michael Riffaterre, à la fin des années soixante-dix, *Semiotics of Poetry* (1978), et de sa traduction, *Sémiotique de la poésie*, au début des années quatre-vingts, *La Production du texte* (1979) vont, selon la critique, marquer le paysage de la stylistique littéraire³⁴.

La théorie riffaterrienne est, pour l'essentiel, adossée aux travaux de R. Jakobson, tout en croisant les travaux de M. Bakhtine, de Léo Spitzer, de Nicolas Ruwet, de la linguistique générativiste, de la psychanalyse, en même temps qu'elle réfute certaines de leurs thèses et qu'elle sauvegarde sa spécificité.

La présente contribution se propose de convoquer les acquis de la recherche de Michael Riffaterre pour une lecture stylistique de *Les Voix de l'aube*, un recueil de poèmes du Sénégalais Babacar Sall.

Dans notre démarche, nous allons d'abord tenter d'explicitier les aspects principaux de la stylistique riffaterrienne. Ensuite, nous exploiterons la notion pivot d'agrammaticalité dans le poème de B. Sall. Enfin, nous allons explorer les procédés d'écriture du passage de la « matrice » du texte, ou « hypogramme », au texte, à travers les règles de « surdétermination » et de « conversion »/

³⁴ A sa mort, en 2006, Antoine Compagnon écrivait : « (...) il a vite acquis une réputation de critique rigoureux et redoutable à l'occasion de quelques polémiques mémorables, notamment avec le grand romaniste Leo Spitzer (...), Johns Hopkins, puis avec Roman Jakobson et Claude Lévi-Strauss, à propos de leur fameuse analyse structuraliste des *Chats* de Baudelaire », in *Le Monde* du 02 juin 2006. Consultable sur le site :

<http://www.lemonde.fr/disparitions/article/2006/06/02/michael-riffaterre-theoricien-de-la-litterature_779041_3382.html>

« *expansion* ». Notre objectif est de démontrer que le dispositif sémiotique du texte, mis au jour, par l'analyse stylistique de M. Riffaterre, participe à la « *production du texte* » et donc à sa « *signifiance* », dans le sens entendu par le théoricien.

I - PRELIMINAIRES METHODOLOGIQUES

Dès 1959, M. Riffaterre concevait la stylistique littéraire comme une discipline scientifique :

*Le subjectivisme impressionniste, la rhétorique normative et le jugement esthétique hors de saison ont trop longtemps entravé le développement de la stylistique comme science et surtout comme science des styles littéraires*³⁵.

Deux décennies plus tard, il précise que « *sous peine de sombrer dans l'impressionnisme, la stylistique doit être formelle et structurale* » (1983 : 112).

La *stylistique formelle et structurale* implique que son objet d'étude soit, comme celui de R. Jakobson et de l'analyse formelle, la littéarité que M. Riffaterre (1979 : 8) définit en ces termes : « *Le texte est toujours unique en son genre. Et cette unicité est, me semble-t-il, la définition la plus simple que nous puissions donner de la littéarité* ».

Ainsi, pour Riffaterre, la littéarité et le style se confondent pour caractériser un objet d'étude autotélique, donc sans connexion avec l'auteur, puisque pour lui :

Le texte fonctionne comme le programme d'un ordinateur pour nous faire faire l'expérience de l'unique. Unique auquel on donne le nom de style, et qu'on a longtemps confondu avec

³⁵ Dans « Théorie et méthode stylistiques de M. Riffaterre », in *Langue française*, n°3, 1969, pp. 90-96), Alain HHardy cite en traduisant « Criteria for style analysis » de M. Riffaterre, in *Word*, 15, 1, 1959, pp. 154-174. Consultable sur le site : <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lfr_0023-8368_1969_num_3_1_5438>

l'individu hypothétique appelé auteur : en fait, le style, c'est le texte même. (1979 : 8)

Si le « *style est le texte lui-même* », il n'existe pas ex-nihilo : il naît de l'effet que produit la lecture lors du « tête-à-texte » entre le texte, précisément, et son lecteur :

Le style est compris comme un soulignement (emphasis) ajouté à l'information transmise, sans altération de sens. (...) Le style est la mise en relief qui impose certains éléments de la séquence verbale à l'attention du lecteur, de telle manière que celui-ci ne peut les omettre sans mutiler le texte et ne peut les déchiffrer sans les trouver significatifs et caractéristiques (ce qu'il rationalise en y trouvant une forme d'art, une personnalité, une intention, etc.). Ce qui revient à dire que le langage exprime et que le style met en valeur. (Riffaterre, 1971 : 30-31)

L'importance de ces effets de lecture, qui émanent de certains éléments du texte et que la stylistique de M. Riffaterre retient pour étude, a autorisé une certaine critique littéraire à parler de « stylistique des effets »³⁶.

Cependant, M. Riffaterre prend la précaution de baliser sa théorie pour qu'elle ne soit pas assimilée à une stylistique de l'écart dont il a démontré qu'elle n'était pas pertinente³⁷. Il propose de considérer

³⁶ Jean Mourot, dans un article intitulé « Stylistique des intentions et stylistique des effets », écrit : « (...) *A une stylistique des intentions, qui tiendrait compte aussi bien des tendances inconscientes que de la volonté délibérée du créateur, M. Riffaterre oppose et substitue une stylistique des effets* », in *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises* (C.A.I.E.F.), N°16, 1964, pp.71-79. Consultable sur le site : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1964_num_16_1_2459

³⁷ Dans un article intitulé « Fonction du cliché dans la prose littéraire », M. Riffaterre souligne que « *même lorsqu'il (le cliché) n'est que l'élément neutre, négatif, dans les oppositions binaires où il figure, il permet des contrastes qui seraient impossibles avec un contexte moins caractérisé. Quelle que soit*

le fait de style dans ses relations contextuelles et non en isolant ses éléments marqués. Ainsi, le fait de style est une structure binaire composée d'un *pattern*, ou contexte non marqué, prévisible, qui fonctionne comme une norme, et d'un élément marqué, imprévisible. Il y a, certes, écart, mais par rapport à une norme hors texte : l'effet de style est provoqué par ce contraste constitutif du procédé stylistique, en texte.

Alain Hardy a souligné, dès 1969, dans « Théorie et méthode stylistiques de M. Riffaterre » (op.cit), l'enjeu de ce déplacement de la stylistique, de la norme (de la langue ou de la parole) vers le contexte :

Riffaterre opère un renversement capital pour la stylistique en situant cet écart non plus sur l'axe paradigmatique (il serait le produit d'une opposition), mais sur l'axe syntagmatique (...). Le recours au contexte apparaît d'autant plus précieux qu'il permet de rendre compte de phénomènes qui déjouaient l'analyse traditionnelle : qu'un même élément, par exemple, ait, dans des contextes différents, une efficacité stylistique variable et, à la limite, puisse avoir tantôt un effet stylistique et tantôt aucun.

Ce contraste entre prévisible (*pattern*) et imprévisible (élément marqué), sur lequel repose le fait de style, retient l'attention du lecteur par son « agrammaticalité », une notion clé dans la théorie de M. Riffaterre.

l'importance du renouvellement de cliché comme source d'originalité stylistique, le cliché, pour jouer le rôle actif d'un contraste créateur d'expressivité, n'a nul besoin d'être renouvelé, puisque c'est la perception de sa banalité même qui lui permet de jouer ce rôle », in Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises (C.A.I.E.F.), N°16, 1964, pp.81-95. Consultable sur le site : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1964_num_16_1_2460#

En effet, selon le théoricien, le poème (ou discours poétique) se caractérise par son « obliquité sémantique ». En d'autres termes, le poème est déterminé, non pas par la *mimesis* (représentation mimétique de la réalité tangible), mais par la *semiosis*, synonyme d'«obliquité sémantique» ou déviation de sens : « (...) *la poésie exprime les concepts de manière oblique. Bref, un poème nous dit une chose et en signifie une autre* » (Riffaterre, 1983 :11).

Ce détournement, perçu par le lecteur comme une agrammaticalité, est appréhendé par le biais d'un processus de lecture rétroactive, ou « rétrolecture ».

Le lecteur, selon M. Riffaterre, procède d'abord à une première lecture du poème, pour se familiariser avec ses agrammaticalités qui sont autant de manifestations de la liberté du poète avec la *mimesis*. A cette première lecture, dite « lecture heuristique », succède une seconde lecture, ou « lecture herméneutique », par le biais de laquelle le lecteur va décrypter les agrammaticalités pour accéder à la « signifiance » du poème en tant que totalité cohérente. Cette opération nécessite de relier les agrammaticalités entre elles pour mettre au jour la structure forte sous-jacente, ou « noyau sémantique », ou encore « invariant », qui est la « matrice », génératrice du poème que M. Riffaterre appelle « hypogramme ». Celui-ci, qui peut être une phrase, un cliché, un mot clé, un thème, etc., donne son unité au poème.

Dans la théorie de M. Riffaterre, l'hypogramme (matrice) génère les agrammaticalités du poème, qui créent un effet stylistique, selon trois règles : la surdétermination, la conversion et l'expansion.

Prud'homme J. et Nelson G. (2006), en référence aux travaux de M. Riffaterre, précisent que

La surdétermination peut être définie comme la règle selon laquelle les signifiants, au lieu de référer à leur signifié, se réfèrent l'un à l'autre, organisant ainsi un système de

significations, ce qui donne au lecteur l'impression que la phrase qu'il lit est dérivée d'un hypogramme. (...) Phénomène lié à la lecture, la surdétermination survient lorsque le lecteur détecte dans le texte des récurrences, tant sur le plan sémantique que structurel (...).

Ce système de significations qui organise ces récurrences peut être, selon M. Riffaterre (1971), de l'ordre de l'« accumulation » de type paratactique. Dans ce cas, la surdétermination va établir une hiérarchie des sèmes convoqués :

L'accumulation filtre les sèmes des mots qui la composent, surdéterminant l'occurrence du sème le mieux représenté, annulant les sèmes minoritaires. Les composantes de l'accumulation deviennent synonymes en dépit de leur sens originel au niveau de la langue.

Ce système peut être aussi d'ordre hypotactique : les mots, par leurs co-occurrences, sont associés pour former des réseaux qui constituent le système descriptif de l'hypogramme en tant que noyau autour duquel se regroupent les mots-satellites. M. Riffaterre (1971) souligne que « *les signifiants d'un système ne sont pas synonymes comme ceux de l'accumulation. Subordonnés les uns aux autres, ils sont métonymes* ». Ainsi, un mot de ce système représente tout le système étant donné que dans celui-ci les mots sont les référents les uns des autres.

La seconde règle de génération du texte, la « conversion », « *transforme les constituants de la phrase matrice en les modifiant par un seul et même facteur* » (Riffaterre, 1983 : 86), pour générer une phrase imprévisible, surdéterminée par les traces de la phrase intertextuelle, décelées par le lecteur, et qui produisent un surplus de sens. La conversion est assimilée à la condensation en psychanalyse : le refoulé, latent par définition, tente de surgir en adoptant une forme détournée, selon un processus métaphorique (de similarité avec l'objet du refoulé), pour déjouer la censure.

La troisième règle, l'« expansion », développe les constituants de l'hypogramme en « séquence de syntagmes explicatifs et démonstratifs, qui chassent l'arbitraire de plus en plus loin, de proposition en proposition » (Riffaterre, 1979 :60). Ce processus de surdétermination du noyau est assimilé au déplacement en psychanalyse : le retour du refoulé s'effectue selon un processus métonymique (de contiguïté avec l'objet refoulé).

Les règles de conversion et d'expansion, dont l'identification à la condensation et au déplacement signifie la différence entre la signifiante (*semiosis*) et la signification (*mimesis*), sont souvent combinées dans le poème.

Tentons l'application de cette théorie riffaterrienne sur les poèmes de *Les Voix de l'aube*.

II - AGRAMMATICALITÉ PAR DISTORSION, DEPLACEMENT ET CREATION

Il existe une relation constante entre le texte et le lecteur. La lecture n'est pas, par conséquent, une opération banale à sens unique parce que le texte agit sur le lecteur qui agit sur lui. L'organisation du texte permet, donc, de révéler au lecteur ses mécanismes et sa signifiante par le biais du concept d'unité de style. Celle-ci fonctionne comme une dyade ayant deux pôles opposés que Riffaterre qualifie de contraste. Le premier pôle qui engendre la probabilité, c'est la grammaire du texte ; laquelle grammaire renferme tous les énoncés que le lecteur attend et qui lui semblent normaux.

Cette expérience mimétique est la toute première qui ne surprend pas du tout le lecteur puisqu'elle respecte la règle ou la norme établie par la langue. Elle opère, ce faisant, au niveau du sens. Le système sémantique qui en découle s'applique sans heurt au système descriptif que le texte en prose propose au lecteur ; texte

aisément compréhensible, cohérent et dépourvu de toute contradiction.

Le deuxième pôle frustre le premier. Il a pour rôle de déformer, de menacer la représentation de la réalité, de la mimésis ; c'est l'agrammaticalité. Devant cette nouvelle situation, le lecteur est sidéré par l'apparition des éléments incongrus et la persistance d'un lexique déviant qui agressent la grammaire du texte et la modifient. L'on a l'impression que le texte ne reflète plus la réalité à cause de nombreuses anomalies d'ordre logique, syntaxique et sémantique qui s'y enchevêtrent lui donnant un caractère ambigu qui s'écarte même de la vraisemblance que Riffaterre résume en ces termes : « *Les agrammaticalités se découvrent comme autant d'écueils à surmonter* » (Riffaterre, 1978 :17).

Dans *Les Voix de l'aube*, les agrammaticalités sont nombreuses. En voici quelques extraits de *Les Voix de l'aube* :

<p style="text-align: center;"><i>Mère</i></p> <p>I - Mère ! <i>Est-il vrai</i> <i>Est-il vrai que c'est moi</i> <i>Qui portais le carcan sinistre</i> <i>Des durs labeurs du Pays Neuf</i> <i>Qui arrosais par ma sueur</i> <i>La terre stérile du Sud ?</i></p> <p>II - Est-il vrai <i>Est-il vrai que depuis l'aube des</i> <i>temps</i> <i>Je sème ma graine à d'autres</i> <i>vents</i> <i>Que je fouille, bêche, trie</i> <i>Sans répit et sans relâche</i> <i>Que ma tête n'a jamais osé</i> <i>regarder</i> <i>Les vautours qui passent ?</i></p>	<p>III -1.Est-il vrai <i>2.Est-il vrai que mes cils</i> <i>3.N'ont jamais connu mes sourcils</i> <i>4.Que ma main a trempé</i> <i>5.Dans toutes les saisons</i> <i>6.Que mon sang a servi d'abreuvoir</i> <i>7.Lorsque les fleuves se sont taris</i> <i>8.Et les cruches cassées ?</i></p> <p>IV - Est-il vrai que mes larmes <i>Ont provoqué des tempêtes</i> <i>Que mes veines frêles ont dû résister</i> <i>Aux torrents déchaînés</i> <i>Que ma case ne s'est jamais dressée ?</i></p> <p>V - Oh Mère ! <i>Est-il vrai</i> <i>Est-il vrai que mes arbres n'ont</i> <i>jamais fleuri</i> <i>Mes fruits jamais mûri</i> <i>Mes enfants jamais grandi ?</i> <i>Est-il vrai ? (p.15)</i></p>
--	--

Dans la strophe III, les associations de lexèmes de « *fleuves se sont taris* » (vers 7) et « *cruches cassées* » (vers 8) portent l'essentiel de la charge sémantique de ce poème. Elles ont un noyau sémique commun : « manque d'eau », synonyme de « sécheresse ». Cette calamité naturelle donne la possibilité au poète d'établir, par le biais de l'obliquité sémantique par distorsion du sens, une agrammaticalité axée sur le lexème « *connu* » dans « ... mes cils (vers 2)/ *N'ont jamais connu mes sourcils* » (vers 3).

La lecture herméneutique révèle, dans le verbe « connaître », une déformation de la *mimesis* qui le soustrait à la référentialité pour l'intégrer à la *semiosis* où sa signifiante est mise au jour. En tant que signe d'obliquité, le verbe « connaître » donne naissance à une représentation altérée de sa signification. La lecture rétroactive, ou lecture herméneutique, qui permet à l'analyste de passer de la mimésis à la *semiosis*, va surimposer au verbe « connaître », une autre interprétation : « connaître », dans cette lecture au second degré, est synonyme de « rencontrer »/ « entrer en contact ». Ainsi, « *cils* » [non-animés] se transforme en « *cils* » [animé] : « *cils* » n'« ont jamais rencontré »/ n'« ont jamais connu »/ « n'ont jamais contacté » les « *sourcils* » d'un « je », dont les yeux ne se sont jamais fermés pour qu'il connaisse le repos/paix.

La cause en est la « sécheresse », un mot qui n'apparaît pas explicitement dans le poème mais qui en constitue sa matrice. Elle fait souffrir le poète au point qu'il n'arrive « jamais » à dormir/trouver le repos. Cependant, il ne se laisse pas gagner par le découragement. Il se met au service de ceux qui souffrent de cette sécheresse mortelle parce que sa « main a trempé » (vers 4)/ « Dans toutes les saisons » (vers 5). D'ailleurs la disponibilité, le don de soi du poète sont exprimés en vers 6 : « ...mon sang a servi d'abreuvoir ». Mais, malgré la détermination du poète, de nombreuses questions restent sans réponse : « est-il vrai » / « est-il

vrai que » scandent le poème parce que le désastre prend de l'ampleur, comme signifié dans ce poème intitulé « Itinéraire » :

1. *Sous l'empreinte dure de mes pas*
2. *J'entends la terre*
3. *La terre qui craque et qui se rétracte*
4. *J'entends le fracas osseux de l'animal*
5. *Qui réclame une touffe d'herbe*
6. *Sa dernière volonté de grâce*
7. *J'entends le grincement squelettique*
8. *D'un vieillard discutant à l'harmattan*
9. *La chaleur de vie du dernier souffle ?* (p.88)

Le poème se focalise sur cette calamité et son cortège de maux à travers des agrammaticalités construites autour de l'obliquité sémantique par déplacement. Elles sont perceptibles à travers les translations des figures lexématiques (ou métaphores) comme les deux sémèmes ou lexèmes en contexte, « fracas », dans « fracas osseux » (vers 4) et « grincement », dans « grincement squelettique » (vers 7).

« Fracas » est en position syntaxique (S) et se trouve investi d'une valeur (O) : « osseux »/décharné, dépourvu de chair. Ainsi, « fracas osseux »/dépourvu de chair s'inscrit dans un parcours discursif où il constitue une anomalie, un lexique déviant car, déterminant et déterminé sont sémantiquement incompatibles. Mais dans le micro-contexte de « fracas osseux de l'animal », le détournement sémantique s'explique par la catachrèse, compensée par la surdétermination par association avec « grincement squelettique » et avec « craque » du vers précédent, « L/A/ te/RR/e Qui CRAQUE et /Q/ui se /R/ét/R/A/C/te » (vers 3), dans lequel ce mot se fait assourdissant, amplifié par l'allitération des consonnes [K]et[R], et sa redondance paragrammatique dans « /Q/ui se /R/et/R/A/C/te ».

Dans *Les voix de l'aube*, ces exemples d'obliquités sémantiques par création³⁸ abondent. Citons le poème « L'espoir brisé » :

1. *A ces damnés du tiers monde*
2. *L'oreille sourde du monde*
3. *A ces larmes qui inondent*
4. *Ce monde immonde*
5. *A ces loques humaines*
6. *En quête de pain*
7. *Dans les bouches du métro*
8. *Leurs bouches sont de trop*
9. *Filant l'espoir le matin de bonne heure*
10. *Par le petit trot l'aube du malheur*
11. *Quand on parle d'amour*
12. *Pour son seul jour*
13. *C'est que sans labeur*
14. *On a trop peur*
15. *Serrez les reins ça ne sert à rien*
16. *Boulot dodo tournez le dos* (p.64)

Le poème ci-dessus produit des signes à partir d'un élément prosodique : les rimes. Leur disposition dans ce texte poétique s'articule comme suit : V₁ & V₂ (monde / monde) ; V₃ & V₄ (inondent / immonde), V₅ & V₆ (métro/trop) ; V₇ & V₈ (heure/malheur). La lecture herméneutique va mettre au jour le sens des rimes sus-indiquées. En effet, à travers les lexèmes « damnés », « Tiers monde », « larmes », et les associations de lexèmes « bouches de métro », « bouches de trop », « filant l'espoir », « l'aube du malheur », le poète met l'accent sur les conditions de vie précaires des populations issues des pays pauvres en Europe (le poème a été écrit en Allemagne).

³⁸ Selon M. Riffaterre, on reconnaît les obliquités par création « *lorsque l'espace textuel agit en tant que principe organisationnel produisant des signes à partir d'éléments linguistiques qui autrement seraient dépourvus de sens* » (Riffaterre, 1978 : p.12).

Nous retenons de l'obliquité sémantique, en ses différentes modalités, qu'elle est au fondement de la signifiante du poème et qu'elle justifie que celui-ci soit *semiosis* et non *mimesis*. Par l'effet que ses agrammaticalités produisent sur le lecteur, celui-ci s'extrait de la *mimésis*, en tant qu'univers de la signification, pour aller à la rencontre du poème et de sa signifiante. Celle-ci s'organise en un jeu complexe de variations autour d'un hypogramme qui en est le noyau.

III - L'HYPOGRAMME : LA SURDETERMINATION

Pour illustrer le travail de l'engendrement du poème à partir de cette structure matricielle sous-jacente qu'est l'hypogramme, dans *Les Voix de l'aube*, nous allons exploiter un poème intitulé « Le cri primal » :

1. *Dans l'espace infini de la nuit*
2. *Je voyais denses des lueurs*
3. *Venir au secours des éperdus*
4. *Comme une corde tendue aux naufragés*
5. *Mais moi je préfère la liberté pleine*
6. *Et ferme comme une femme à terme*
7. *Je préfère la vérité qui dérange*
8. *Au mensonge qui arrange* (p.27)

La lecture heuristique découvre un poème construit sur une opposition modalisée par le sujet de l'énonciation « je » : « mensonge qui arrange » (vers 7) vs « vérité qui dérange » (vers 8). Le « je » opte pour la seconde : « je préfère » (vers 7). A première vue, la contiguïté de « vérité » et de « mensonge » dériverait d'un cliché fondé sur deux pôles opposés, placés au début du poème : « nuit » (« mensonge ») et « lueurs » (« vérité ») ; cliché conforté par l'identification courante, dans toutes les cultures, de la vérité à la lumière et qui s'inscrit dans la symbolique du « bien » opposée à celle du « mal » identifié à la noirceur.

Mais la lecture rétroactive va bousculer ce poncif en permettant de mettre au jour l'hypogramme « vérité ». « L'espace infini », qui est celui de la « nuit » (vers 1), donne l'étendue, « infinie », du « mensonge qui arrange » d'où le lecteur peut induire la portion congrue qui revient à la « vérité qui dérange », en tant qu'elle lui est diamétralement opposée (équivalence prosodico-syntaxico-sémantique des vers 7 et 8 : « la vérité qui dérange »/ « Au mensonge qui arrange »). Cette disproportion, d'ordre quantitatif, entre les parts respectives du « mensonge » et de la « vérité », est compensée par une autre opposition, d'ordre qualitatif, générée par l'hypogramme « vérité » : le comparant de « mensonge qui arrange » est « (comme) une corde tendue », tandis que celui de la « vérité qui arrange » est un peu plus complexe : le vers 7, « je préfère la vérité qui dérange » est associé au vers 5, « Mais, moi, je préfère la liberté pleine ».

Cette superposition des vers 5 et 7 établit une équivalence entre « la vérité qui dérange » et « la liberté pleine ».

Cependant, le vers 5 enjambe le vers 6, « Et ferme comme une femme à terme », et achève d'établir une équivalence entre « la liberté pleine et ferme » (vers 5 et 6) et « la vérité qui dérange » (vers 7). Or, « la liberté pleine et ferme » est le comparé du comparant « (comme) une femme à terme ».

Ainsi, la lecture herméneutique révèle d'abord une superposition de trois phrases, « la vérité qui dérange »/ « la liberté pleine et ferme »/ « (comme) une femme à terme », qui induit des rapports de similarité entre « la liberté pleine et ferme » et « la vérité qui dérange ».

Ensuite, cette lecture exploitera la conjonction « mais » qui introduit le vers 5, pour opposer d'abord les deux comparants placés de part et d'autre de ce « mais », « (comme) une femme à terme » vs « comme une corde tendue », qui recouvre l'opposition « vérité » vs « mensonge ». Le comparé de « comme une corde

tendue aux naufragés » est « denses lueurs » (vers 2). D'où la seconde triade opposée à la première : « mensonge qui arrange »/ « comme une corde tendue aux naufragés »/ « denses lueurs ». Celle-ci établit une synonymie entre « mensonge qui arrange » et « denses lueurs » (« dans l'espace de la nuit »). Cette superposition déplace le cliché évoqué plus haut puisque le « mensonge (qui arrange) » n'est pas « la nuit » mais la lumière (« denses lueurs ») pour les « éperdus »/ « naufragés ».

L'activité du poème va également déplacer le symbolisme de cette lumière : le comparant « comme une corde tendue aux naufragés », du vers 4, se lit syntaxiquement, dans ce contexte dichotomique (ajoutons que « ferme » de « liberté/vérité » s'oppose à « tendue » de « corde »/« lueurs »/« mensonge »), comme un prolongement du vers 3 par enjambement : « Venir au secours des éperdus ». Cette contiguïté du rejet, « éperdus », et du contre-rejet, « corde tendue », actualise le paragramme « pendu(s) ».

Ainsi « denses lueurs »/« corde tendue »/« mensonge qui arrange » sont l'incarnation du mensonge puisque « venir au secours des « éperdus »/« naufragés » se lit, dans le contexte du poème, « venir les pendre ». D'où la récusation de ces « lueurs »/ « mensonge qui arrange » par le poète.

Nous avons là un exemple, certes sommaire, de redéploiement de la sémantique du poème à partir d'une lecture herméneutique qui a exploité la règle de la surdétermination des constituants de l'hypogramme.

Une autre règle nous paraît intéressante à exploiter dans le cas du corpus de *Les Voix de l'aube* : la conversion.

IV - L'HYPOGRAMME : LA CONVERSION

La conversion, selon M. Riffaterre, est un travail qui confère au poème sa cohérence. Le mot-noyau autour duquel l'hypogramme est construit subit une transformation et fait dévier

le sens de la phrase matrice issue de la mimésis vers un sens nouveau, motivé par l'hypogramme. Par conséquent, le sens que le lecteur attend et qui est produit par cet hypogramme donne naissance à une unité de style dont la signification est détournée par la conversion, tel qu'explicité plus haut.

Nous tenterons d'exploiter ici, pour la conversion des systèmes descriptifs, la conversion combinée avec l'expansion.

La conversion des systèmes descriptifs consiste, selon M. Riffaterre, en une permutation des marques, une réorientation du sens, qui affectent le mot-noyau du poème. Cette opération entraîne alors un renversement du système de signification du texte poétique dont les éléments peuvent basculer du positif au négatif ou l'inverse. Il revient à l'analyste d'en élucider la signifiante. Examinons le poème « Le ventre creux » :

1. *Sur les nuages dissipés de l'aurore*
2. *Tel un pagne de lait en berne*
3. *Le battement ailé des palombes*
4. *Scande le rire ligoté des damnés*
5. *Écoutez la complainte du ventre creux !*
6. *Les convulsions clastiques*
7. *Des murmures internes*
8. *Tecture indue des murs ternes*
9. *Qui ternissent l'aire des confluent*
10. *Les palmes maraudes des oasis oisives*
11. *Drainant les lames de fond*
12. *Des mares sudorales en surplus*
13. *L'ivraie striée des haies de position*
14. *Erigées en claies d'épines*
15. *Les risques insanes*
16. *Qui nous tiennent en sursis.* (p.27)

Le lexème « damnés » est l'hypogramme qui détermine la structure de ce poème. Dans ce contexte, « damnés » signifie « ventre creux » qui fait entendre ce que le lecteur est invité à

« écouter » : « convulsions clastiques », « murmures internes »
« plaintes ».

Les lexèmes « nuages » (vers 1), « plainte » (vers 5), « convulsions » (vers 6), « clastiques » (vers 6), « ternes » (vers 8), ainsi que les associations de lexèmes « ventre creux » (vers 5), « tenture indue » (vers 8), « murs ternes » (vers 8) constituent des métonymes du mot-noyau « damnés » avec lequel ils partagent la même marque. Ils constituent de ce fait un vaste réseau isotopique qui met en relief la rupture introduite par l'allotopie du lexème « rire » contigu, dans l'expression oxymorique « le rire ligoté des damnés » (vers 4).

Mais « le rire » dont il s'agit dans ce poème surprend l'analyste parce qu'il est inhibé aussitôt qu'apparu. L'inversion de l'orientation sémantique change le système « rire » en une orientation négative. En effet, les « damnés », désignés également métonymiquement par « le ventre creux », ne connaissent pas le « rire ». Leur chant est triste (« plainte »), leur espace-temps « en berne ». Le comparant « (tel) un pagne de lait » aurait pu annoncer une journée de bonheur d'une blancheur de « lait » ; mais il est noirci par son déterminant « en berne » qui le transforme en signe de deuil. Celui-ci prépare, en amont, l'investissement sémantique du déterminant « ligoté », dans « rire ligoté » qui exprime explicitement cette réorientation négative du « rire ». Le « rire ligoté » devient « plainte », « lamentations », « murmures internes », isotopes, de ceux qui sont entre la vie et la mort, « en sursis » (vers 16).

Après cette ébauche d'analyse de la conversion de systèmes descriptifs par permutation des marques, dont nous voulions souligner l'intérêt majeur pour l'analyse stylistique des poèmes, nous allons aborder la règle de la conversion combinée à celle de l'expansion. Elle modifie la production d'un texte généré par l'expansion. Alors que « *la conversion installe l'équivalence en*

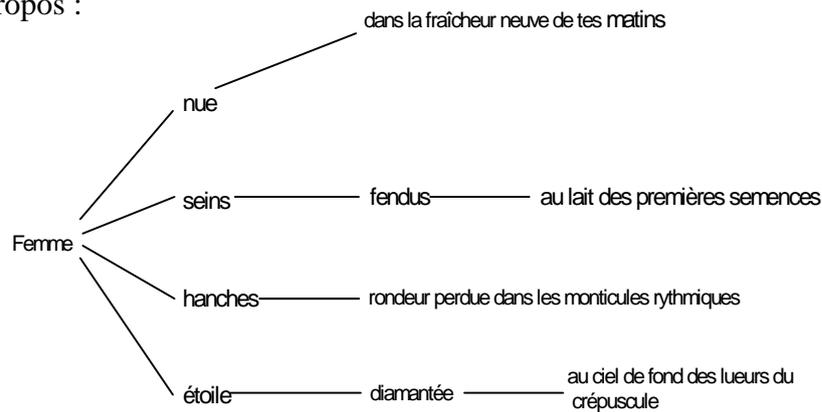
transformant plusieurs signes en un signe « collectif, c'est-à-dire en dotant de traits spécifiques identiques les constituants d'une séquence » (Riffaterre, 1978 : 90), l'expansion suit les modèles proposés par les systèmes descriptifs en intégrant les actualisations par des hypogrammes producteurs de signes. Celle-ci « *est donc le générateur majeur de signification* » (Riffaterre, 1978 : 67). En d'autres termes, les composants de l'hypogramme sont développés en générant le poème, comme dans le cas du poème « Larmes de soleil couchant » :

1. *Femme je te découvre toute nue*
2. *Dans la fraîcheur neuve de tes matins*
3. *Les seins fendus*
4. *Au lait des premières semences*
5. *La rondeur de tes hanches*
6. *Perdue dans les monticules rythmiques*
7. *L'échelon de l'épine flexible*
8. *Des saisons de tendresse*
9. *Ah ! L'allure des Diryankés*³⁹
10. *A la nonchalance du soir tombant*
11. *Les parfums sauvages*
12. *Les exaltations de passage*
13. *Entre les rires inondés*
14. *Des cœurs adolescents*
15. *Quelle étoile diamantée*
16. *Au ciel de fond*
17. *Des lueurs du crépuscule* (p.74)

Dans ce poème, l'unité textuelle "femme" en tant que sujet est transformée en complexes descriptifs par expansion à partir de certaines parties du corps de la femme. Chaque composante du paradigme obtenu est chargée d'attributs symboliques. Le schéma ci-dessous de la règle d'expansion, sur le modèle de celui proposé

³⁹ Note extraite du recueil : « diryanké : femme sénégalaise de grande prestance »

par Johanne Prud'homme et Nelson Guilbert (2006), illustre ce propos :



La femme est « toute nue » (vers 1), comme pour qu'aucun de ses atouts n'échappe au regard. Pour ajouter à son charme, la femme est dans un espace-temps, « Dans la fraîcheur neuve de tes matins » (vers 2), qui lui transfère sa « fraîcheur » inaugurale à la faveur d'un rapport de possession (« tes matins »).

Deux parties du corps de cette femme séduisent le poète qui en fait une description érotique : « seins » (vers 3 et 4), et « hanches » (vers 5, 6, 7, 8). Le poète finit par assimiler la femme à une « étoile » (vers 15), cet astre qui scintille « au ciel de fond /des lueurs du crépuscule » (vers 16, 17) qui annonce, ici, l'apparition d'un jour, par la proximité de « matins », et qui fait sortir l'espace des ténèbres grâce à son éclat « diamanté ». Les syntagmes nominaux « seins », « hanches », « étoile », « rondeur perdue dans les monticules rythmiques », les adjectifs qualificatifs « nue », « fendus », « diamantée », et les syntagmes prépositionnels « dans la fraîcheur neuve de tes matins », « au lait des premières semences », « au ciel de fond des lueurs du crépuscule » sont des expansions qui installent des équivalences et transforment plusieurs signes en un signe collectif, « femme » dont l'idéal est incarné par

les « Diryanké ». Ils constituent ainsi une conversion par expansion, constance qui modifie le sens de la phrase matrice dans le sens d'une motivation de l'hypogramme. La transformation par expansion de l'hypogramme « femme », en des variants successifs participe, ainsi, à la productivité et à la signifiante du poème.

La démarche sémiotique riffaterienne appliquée, dans cette contribution, à l'œuvre poétique *Les Voix de l'aube*, opère au niveau de la signification pour permettre au lecteur d'accéder à la signifiante. C'est ce que nous avons essayé de mettre en valeur dans notre synthèse de cette théorie, telle qu'exposée dans le premier point. Dans celui qui lui succède, nous avons tenté d'analyser les anomalies d'ordre logique et sémantique qui apparaissent dans le poème, constituant ainsi des agrammaticalités qui sont autant de manifestations de l'obliquité sémantique.

Dans un troisième point, nous avons envisagé d'appréhender l'hypogramme du point de vue de la règle de la surdétermination. Enfin, dans un quatrième et dernier point, l'hypogramme a été exploité selon la règle de la conversion combinée à celle de l'expansion. L'intérêt de cette démarche est d'offrir des outils qui permettent d'approcher scientifiquement la signifiante de la poésie, ou *semiosis*, en évitant les pièges de la signification et de la représentation, ou *mimesis*.

BIBLIOGRAPHIE

COURTES Joseph, *Analyse sémiotique du discours de l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette, 1991.

FONTANILLE Jacques, *Sémiotique et littérature. Essais de méthode*, Paris, PUF, 1999.

GREIMAS Algirdas Julien, *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Librairie Larousse, 1972.

GROUPE D'ENTREVERNES, *Analyse sémiotique des textes*, Lyon, PUL, 1979.

GULLENTOP David, *Poétique du lisuel*, Paris-Méditerranée, 2001.

HARDY Alain, « Théorie et méthode stylistiques de M. Riffaterre », in *Langue française*, n°3, 1969, pp. 90-96. Alain Hardy cite en traduisant « Criteria for style analysis » de M. Riffaterre, in *Word*, 15, 1, 1959, pp. 154-174. Consultable sur le site :

<http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lfr_0023-8368_1969_num_3_1_5438>.

HEBERT Louis, *Dispositif pour l'analyse des textes et des images, introduction à la sémiotique appliquée*, Limoges, PULIM, 2009.

PRUD'HOMME J. et NELSON G., « Le langage poétique », dans HEBERT Louis (dir.), *Signo*, Rimouski (Québec), 2006. Disponible sur : <http://www.signosemio.com/riffaterre/langage-poetique.asp>

PRUD'HOMME J. et NELSON G., « La génération du texte », dans Louis Hébert (dir.), *Signo* [en ligne], Rimouski (Québec), 2006. Disponible sur le site : <http://www.signosemio.com/riffaterre/generation-du-texte.asp>

RIFFATERRE Michael, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971.

RIFFATERRE Michael, « Sémantique du poème », in *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, N°23, 1971, pp. 125-143. Disponible sur le site :

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1971_num_23_1_978

RIFFATERRE Michael, *Semiotics of Poetry*, Indiana University Press, 1978. Traduit de l'anglais par Jean-Jacques Thomas, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983.

RIFFATERRE Michael, *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979.

CORPUS

SALL Babacar, *Les voix de l'aube*, Paris, l'Harmattan, 2001.

MAÏRAMA Rosalie
Université de Maroua
Cameroun

**ÉTUDE STYLISTIQUE DU SOCIOLECTE DES NORMALIENS
DE L'UNIVERSITÉ DE MAROUA**

Résumé

Nous avons constaté que les élèves-professeurs de l'École Normale Supérieure de l'université de Maroua (Cameroun) transformaient la langue française pour se l'approprier et élaborer un sociolecte qui les identifiait. Dans cet article, nous démontrerons que les mots et expressions du français subissent des déviations lexico-sémantiques validées par des procédés linguistiques. L'analyse des différents procédés d'encodage, notamment les figures de style, nous a permis d'identifier des expressions idiomatiques dont l'expressivité réside dans leur association à un sens figuré fortement contextualisé. Pour y parvenir, nous avons effectué la collecte des données en nous conformant au protocole sociolinguistique d'enquête fondé sur l'observation directe et l'observation interactive d'un échantillon du groupe-cible.

Mots-clefs : sociolecte – figures de style - encodage – élèves-professeurs – Université de Maroua.

**STYLISTIC STUDY OF STUDENTS' SOCIOLECTE : THE CASE OF L'ÉCOLE
NORMALE SUPÉRIEURE AT THE UNIVERSITY OF MAROUA**

Abstract

We have noticed that the students-teachers of the Higher Teacher's Training College of the University of Maroua (Cameroon) have transformed the French language to appropriate it and work out a sociolecte which identifies them. In this article, we will show that French words and expressions undergo lexico-semantic deviations validated by linguistic processes. Analysis of different encoding techniques, mainly figures of speech, has allowed us to identify idioms whose expressiveness lies in their association with a highly contextualized figurative meaning. In order to achieve our objective, we have gathered data, relying on a sociolinguistic protocol of inquiry based on direct observation of a sample which represents the target-group.

Keywords: sociolecte – figure of speech – encoding – students - teachers – University of Maroua.

ÉTUDE STYLISTIQUE DU SOCIOLECTE DES NORMALIENS DE L'UNIVERSITÉ DE MAROUA

Notre hypothèse est que le français parlé par les jeunes normaliens de l'université de Maroua pour communiquer entre eux constitue un sociolecte entendu au sens de « dialecte social », autrement dit un

(...) système de signes et de règles syntaxiques utilisé dans un groupe social donné ou par référence à ce groupe. Ce système peut être réduit à des unités lexicales qui, mis à part leur valeur affective, doublent les unités du vocabulaire général dans un domaine déterminé. (...) Parfois, la valeur de signe social (manifestation de la volonté d'appartenir ou de se référer à un groupe social) l'emporte sur le caractère ésotérique. (Dubois et al., 1973 :150)

Dans le cas du sociolecte des normaliens de Maroua, nous démontrerons que sa valeur de signe social est plus forte que sa valeur ésotérique ; d'où la présence majoritaire de lexies⁴⁰ dont les nouveaux sens sont construits en relation avec ceux qui existent déjà dans la langue source (le français, l'anglais, les langues locales). Cela n'exclut pas la présence d'autres lexies, sous forme d'analogismes et qui sont des créations de ce groupe et qui ne peuvent être décodées que par des initiés.

⁴⁰« Plutôt que la *phrase* ou le *mot*, unités linguistiques dont la pertinence discursive est incertaine, on s'orientera vers la *lexie*, unité de lecture qui, comme l'écrit Roland Barthes, "comprendra tantôt peu de mots, tantôt quelques phrases" ; elle est définie comme "le meilleur espace possible où l'on puisse observer le sens" », *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (O. Ducrot & T. Todorov, 1972 : .280).

Précisons donc que nous allons nous intéresser au fonctionnement de ce sociolecte en situation d'interaction, d'autant qu'il s'agit d'un sociolecte oral.

I - PRINCIPES MÉTHODOLOGIQUES

L'enquête a ciblé les étudiants du 1^{er} et du 2nd cycles de l'Ecole Normale Supérieure (désormais ENS) de l'université de Maroua au Cameroun. Ces paliers, successifs, ont été choisis parce que ce sont deux moments clefs dans l'acquisition/apprentissage du sociolecte. Ils balisent un *continuum* : de l'initiation dans un milieu endogène⁴¹ jusqu'à son utilisation en milieu endogène ou exogène⁴². Le milieu endogène, au sein de la communauté universitaire de Maroua, est le milieu spécifique, composé des étudiants de l'ENS, et dans lequel les nouveaux sont initiés à ce « dialecte social ».

Quant à la confirmation de son acquisition, elle peut être évaluée à travers son utilisation par les étudiants du niveau supérieur (deuxième année). En milieu endogène, ce sociolecte, en interaction, a une fonction fortement communicationnelle ; tandis qu'en milieu exogène, et en interaction entre membres du groupe, il a une valeur de cohésion socio-affective et, par conséquent, une fonction fortement identitaire. Cette fonction est d'autant plus puissante que le sociolecte ainsi élaboré et pratiqué subsume la diversité socioculturelle de la population qui compose ce groupe de pairs.

En effet, d'après les résultats de notre enquête, nous pouvons clairement déduire que le but des normaliens d'être identifiés à ce sociolecte est plus important que la volonté d'en faire un langage

⁴¹ Milieu spécifique formé par les étudiants de l'ENS au sein de la communauté universitaire de Maroua.

⁴² En milieu exogène, ce sociolecte distingue le groupe des normaliens des autres groupes de la communauté universitaire.

totallement hermétique, et ce, malgré la difficulté pour un non-initié de décoder certaines lexies.

La collecte des données, auprès des étudiants que nous avons ciblés, s'est étalée sur trois années (de 2009 à 2012). Il s'est agi, de façon concrète, d'enregistrer des conversations d'élèves-professeurs des deux paliers, le premier et le second, dans divers contextes de communication, et de les transcrire. Les lexies relevées, et qui constituent notre corpus, ont été classées selon leurs usages dans des domaines différents. Pour cet article, nous n'exploiterons que celles qui appartiennent au domaine de la restauration, et plus particulièrement de la restauration en milieu universitaire.

Pour la méthode d'enquête sociolinguistique, nous avons opté pour l'observation directe et interactive en nous appuyant sur les principes théoriques et méthodologiques de William Labov (1976) en parfaite adéquation avec notre objet d'étude : étude de « la variation selon les usagers »⁴³ de l'ENS de Maroua ; variation que Labov définit comme une variation de type diastratique (variation sociolectale). La démarche de Labov, telle qu'explicitée et reprise par de très nombreux sociolinguistes de par le monde, prend en charge notre souci d'accéder à un parler « naturel », autrement dit un parler que le locuteur n'a pas conjoncturellement altéré du fait de sa posture d'enquêté :

Cet intérêt privilégié pour les groupes naturels permet, nous semble-t-il, de parvenir à la meilleure solution possible du

⁴³ A partir notamment des travaux de W. Labov, F. Gadet classe les variations en deux grands types (voire en trois avec le type de la variation selon le critère oral/écrit) : « *On oppose, en effet, la "variation fonction des usagers" (essentiellement les variations diachronique, diatopique, diastratique, dites aussi dans la linguistique américaine, historique, régionale et sociale), et la "variation fonction des usages" (qui recouvre la variation diaphasique ou stylistique, et la variation entre oral et écrit)* », « *Quelle place pour la variation dans l'enseignement du français langue étrangère ou langue seconde?* », in *Pré-textes franco-danois*, 2004, n° 4, p. 17-28. Consulté sur le site : <<http://ojs.ruc.dk/index.php/pre/article/viewFile/2980/1248>>

paradoxe de l'observateur, à savoir : *comment observer la façon dont les gens parlent quand on ne les observe pas ? Car seule l'interaction naturelle au sein d'un groupe de pairs est capable d'estomper les effets de l'observation, nous aidant ainsi à approcher de notre but qui est de saisir le vernaculaire de la vie quotidienne, ce niveau du comportement linguistique où un minimum d'attention est prêté au discours, niveau le plus systématique et donc le plus intéressant pour le linguiste désireux d'expliquer la structure et l'évolution du langage.* (Labov, 1977 : 114)

En choisissant d'enquêter en immersion à l'ENS de Maroua, nous avons adopté la solution de Labov pour résoudre le fameux « paradoxe de l'observateur ». Ainsi, pour que les locuteurs-normaliens continuent de pratiquer leur sociolecte, malgré notre présence, nous ne les avons pas informés de notre projet. Ainsi, nous avons tenté d'optimiser nos résultats par l'observation directe d'un même groupe, pratiquant la même langue, dans le même espace, en interagissant avec lui pendant trois ans. Les locuteurs-normaliens ont donc été enquêtés en « réseau dense »⁴⁴, c'est-à-dire dans des moments où le groupe en tant que tel a le leadership de la communication, des moments pendant lesquels les étudiants « *affichent une certaine identité interne dont la langue est l'un des marqueurs principaux* » (Bakke, 2004).

Pour nous assurer de la fiabilité de notre échantillon limité aux deux paliers évoqués plus haut, et toujours en référence à la théorie de Labov, notre collecte de données ne repose pas sur un questionnaire, parce que lors de l'entretien, le locuteur exerce un

⁴⁴ BAKKE H. A. cite, dans « Le français de Grenoble », J. et L. Milroy qui ont forgé les notions de « réseau dense » et « réseau lâche », selon que l'entourage du locuteur lui est familier ou étranger (dans *Sociolinguistic variation and linguistic change in Belfast*, London : Social Science Research Council, 1982). Article consulté sur le site : BAKKE, Håvard Astrup. Le français de Grenoble. 2004.

auto-contrôle de son discours que Labov (1976 : chapitre 8) conçoit comme un « discours surveillé » :

Certes, l'échantillonnage aléatoire demeure une procédure indispensable dès lors que l'on entend décrire la structure sociolinguistique générale de la communauté (...). Il n'en reste pas moins que le fait d'extraire un individu de son réseau social et d'enregistrer son discours alors qu'on est seul avec lui pose de graves problèmes au niveau de l'explication et de l'interprétation. (Labov, 1977 : 113)

Aussi, pour observer le sociolecte dans ses conditions optimales de production, nous avons opté pour l'observation directe et interactive des locuteurs. Leurs conversations sont spontanées et libres et nos chances de recueillir un sociolecte de la façon la plus fidèle sont plus grandes, parce qu'il s'agit ici d' « un contrôle interactionnel, qui aboutit à un relâchement de l'attention et permet au [sociolecte] d'apparaître » (Conein B., 1992 : 105)⁴⁵.

Pour l'étude de ce sociolecte, nous avons considéré avec R. Grutman (*Socius*, article « sociolecte », 2014) qu'un « *sociolecte ne forme pas un tout monolithique mais consiste en une série d'indices formels qui assurent un fonctionnement différentiel, constitutif en l'occurrence d'une identité sociale (positive ou négative)* ». Ce sont donc les « indices formels », de nature lexicale (choix des mots) et morphosyntaxique (formation et enchaînement des mots), en tant qu'ils sont les traits distinctifs du sociolecte des normaliens de Maroua, qui constituent notre objet étude. Ces lexies ont donc été retenues, non pas au hasard, mais en tant qu'elles déterminent le « fonctionnement différentiel » de ce sociolecte. Elles ont été étudiées du point de vue de leurs modifications morphologiques, sémantiques, morphosyntaxiques, et de leur transfert d'une langue à une autre, etc.

⁴⁵ Nous avons substitué [sociolecte] à [vernaculaire] de la citation.

La déviation sémantique telle qu'elle se manifeste (un mot peut changer de sens selon contexte), les locuteurs adaptant selon les circonstances et le contexte d'usage, confère à ce sociolecte un caractère instable (en perpétuel changement). Ce parler spécifique évolue donc dans le temps et chaque promotion l'adapte sur la base des données empiriques valorisées dans les pratiques du moment.

L'exploitation du corpus du champ lexico-sémantique de la restauration (universitaire) nous a permis de constater que les lexies subissaient des changements sémantiques, ou morphosyntaxiques selon différents processus rhétoriques, générant des figures sociolectales : la connotation par contiguïté (métonymie, synecdoque), la connotation par similarité (métaphore, comparaison, acronymie), la connotation par amplification (hyperbole), la connotation pluri-figurale, la connotation par transformation morphosyntaxique, la connotation avec extension du champ lexico-sémantique (syllepse, catachrèse), etc.

II - LA CONNOTATION PAR CONTIGUÏTÉ : MÉTONYMIE ET SYNECDOQUE

II.1. La synecdoque

La synecdoque est également une figure très récurrente dans les discours des élèves-professeurs. Selon C.C. Dumarsais (1775) :

La synecdoque est (...) une espèce de métonymie, par laquelle on donne une signification particulière à un mot, qui dans le sens propre a une signification plus générale ; ou, au contraire, on donne une signification plus générale à un mot qui dans le sens propre n'a qu'une signification particulière. En un mot, dans la métonymie je prends un mot pour un autre, au lieu que dans la synecdoque, je prends le plus pour le moins, ou le moins pour le plus.

Il distingue la synecdoque du genre (pp.115-118), de l'espèce (pp.118-119), de la partie pour le tout et du tout pour la partie (pp.121-124), de la matière pour la chose qui en est faite (pp.124-127), etc. En nous référant à cette définition, nous avons dénombré six types de synecdoques dont la récurrence est significative :

- la partie pour le tout :

- 1- a : *Aile*, b : *Plume*, c : *Patte* pour le poulet
- 2- *Ethanol* pour boissons alcoolisées

- la couleur d'un aliment pour l'aliment :

- 3- *Les marrons* pour les beignets

- le genre pour l'espèce :

- 4- *La nourriture* pour le pain

- la forme d'un aliment pour l'aliment

- 5- *Les grains* pour le riz
- 6- *La baguette* pour le pain
- 7- *Le koki blanc* pour le couscous de maïs
- 8- *La boule* pour le couscous

Nous remarquons que la tendance synecdochique de ce sociolecte est celle du moins vers le plus, autrement dit une tendance à la généralisation. Celle-ci est confirmée par la quasi-absence de synecdoque du tout pour la partie. L'usage de cette figure permet aux locuteurs de banaliser un aliment en le désignant par un générique (exemples 4, 5), de le dévaloriser en le désignant par sa partie non comestible (exemples 1b, 1c, 6), ou la moins généreuse (exemple 1a), la plus nocive (exemple 2), la plus neutre (exemple 3).

Quant à l'exemple 7, le rapport sémantique établi entre *koki blanc* et « couscous de maïs » s'explique par la similitude de leurs formes : le *koki blanc* est une boule à base de farine de haricot blanc à l'huile de palme qui la jaunit et « le couscous » est une

boule qu'on obtient après la cuisson de la farine de maïs, du mil, du manioc (cette forme peut désigner le couscous : exemple 8) ; c'est l'adjectif « blanc » qui modifie le sens propre de *koki*.

II.2. La métonymie

La métonymie est un autre procédé de désignation à l'œuvre dans le sociolecte des normaliens. Pour comprendre ses effets, nous devons revenir à sa définition de base par C.C. Dumarsais (1775) : « Le mot de métonymie signifie transposition, changement de nom, un nom pour un autre » (p.66). C. Touratier (2000) précise, quant au signifié de la métonymie, que « *son sémème désigne non pas alors son référent usuel, mais un référent qui est objectivement ou culturellement lié à ce référent usuel, et qui correspond normalement au sémème d'un autre lexème* » (p.75). La relation entre le signifié métonymique et le signifié usuel étant une relation nécessaire, elle laisse peu de latitude à la créativité au groupe de pairs. Nous relevons tout de même, dans notre corpus, quelques cas de transposition :

- 9- *Le somnifère* pour le haricot⁴⁶
- 10- *L'or jaune* pour le tapioca / 11- *Le sauveur*
- 12- *La tenue militaire* pour ndolé

Dans l'exemple 9, nous pouvons considérer que l'effet de somnolence qu'entraîne la digestion des haricots a motivé la désignation de la cause (haricot) par l'effet (sommifère).

Dans l'exemple 10, l'aliment (« le tapioca ») est désigné par la matière (« l'or jaune ») dont il fait métaphoriquement. En effet, Le « tapioca » est un produit dérivé du manioc et préparé avec de l'huile de palme ; d'où sa couleur jaune. Cet aliment, très consommé en milieu universitaire est considéré comme quelque

⁴⁶ Nous disons qu'il s'agit d'un cas-limite parce que « somnifère » peut être considéré comme une métaphore de « haricot ».

chose de précieux ; c'est pourquoi ils l'assimilent à l'or jaune et l'appellent aussi « le sauveur » (exemple 11).

Dans le même ordre d'idées, dans l'exemple 12, l'expression « la tenue militaire » qui signifie *ndolé* est l'assimilation de ce légume à la couleur verte de la tenue militaire de camouflage.

Ce sociolecte, par contre, se distingue par une forte activité métaphorique.

III - LA CONNOTATION PAR SIMILARITÉ : LA MÉTAPHORE

Selon Dumarsais (1775 : 125) :

La métaphore est une figure par laquelle on transporte, pour ainsi dire, la signification propre d'un nom à une autre signification qui ne lui convient qu'en vertu d'une comparaison qui est dans l'esprit. Un mot pris dans un sens métaphorique perd sa signification propre, et en prend une nouvelle qui ne se présente à l'esprit que par la comparaison que l'on en fait entre le sens propre de ce mot et, et ce qu'on lui compare (...).

Ce processus fondé sur une « comparaison qui est dans l'esprit » favorise la créativité sociolectale en établissant librement, c'est-à-dire de manière non motivée (par contiguïté) comme dans la métonymie ou la synecdoque, une assimilation par similarité. Le contenu de la métaphore découle de la comparaison implicite de la forme, la matière, la substance, la couleur de l'aliment désigné et les éléments de l'environnement immédiat du groupe de pairs, comme dans les exemples suivants :

III.1. assimilation à la forme :

- 13- *Gravier* pour haricots
- 14- *Ver de terre* pour spaghetti
- 15- *Baguette* pour spaghetti
- 16- *Grains de sable* pour riz

- 17- *Béton armé* pour le tapioca aux arachides grillées

De ce type de métaphores, dont nous n'avons donné qu'un échantillon, nous pouvons déduire que l'analogie des formes, qui motive l'identification du comparé au comparant, confère aux aliments une consistance (exemples 13, 15, 16 et 17 :/dureté/) et un aspect (exemple 14 : /répulsion/) contraires à leur nature comestible et digeste. La substitution des noms originels des aliments par des noms et expressions inhérents à la consistance que les locuteurs leur prêtent se justifie par la nouvelle corrélation que ces derniers établissent entre ces signifiants et les signifiés qui leur ont choisis, le référent étant toujours le dénoté.

III.2. Assimilation au cursus :

Les métaphores assimilent le processus de la restauration à divers processus relatifs à différents domaines. Les cas les plus caractéristiques de ce sociolecte assimilent la restauration à la pédagogie :

- Restauration et pédagogie : la métaphore est fondée sur la comparaison *in absentia* qui transforme les processus de la restauration en processus pédagogiques, comme dans les cas suivants :

- 18- *Rattrapage* pour manger deux fois
- 19- *Revenir au rattrapage* pour manger une seconde fois
- 20- *Allez à l'été* ou *au rattrapage* pour acheter deux ou trois tickets de restaurant
- 21- *UE fondamentale* pour le plat préféré
- 22- *UE zéro* pour le repas du restaurant
- 23- *Riz avec mention* pour du riz à la sardine
- 24- *Zéro intercalaire* pour prendre un seul plat
- 25- *UE 100* pour le plat de 100 F
- 26- *UEG : Unité d'Enseignement Gastronomique*
- 27- *UVG Unité de Valeur Gastronomique*

•28- *UE transversale* pour plat du restaurant universitaire

Ces métaphores font partie de celles qui contextualisent ou spécifient le sociolecte : elles établissent le rapport avec le milieu des pairs. Ce faisant, elles assimilent l'acte de se nourrir (« manger ») au processus de remédiation pédagogique (exemples 18, 19 20 : « rattrapage »), ou à des savoir-faire pédagogiques spécialisés (opérations de calcul avec un « zéro intercalaire » : exemple 24) ; elles indexent la nourriture à la hiérarchie des unités pédagogiques du cursus universitaire (unités d'enseignement : exemples 22, 26, 27; exemple 21 : « unité fondamentale » ; exemple 28 : « unité transversale » ; exemple 27 : « unité de valeur » ; exemple 23 : « avec mention »). L'effet est celui de l'adaptation de phénomènes généraux comme la restauration au contexte particulier du groupe de pairs, d'où la spécificité de son sociolecte. Ces métaphores de spécialisation peuvent se cristalliser autour d'un mot et le rendre polysémique en recourant au procédé de la syllepse, comme dans le cas de « valider » au sens propre et au sens figuré :

- 29- *Valider le resto* pour manger au restaurant
- 30- *Valider sans effort* pour manger au restaurant
- 31- *Valider l'UE 100* pour se restaurer
- 32- *Valider une UE* pour s'offrir un plat
- 33- *Valider avec mention* pour bien manger
- 34- *Valider* pour finir son plat

Certes, c'est la tendance forte de ce sociolecte, mais ce contexte n'est pas le seul à être sollicité dans le domaine de la restauration. Citons à titre d'exemple celui-ci qui fait aussi partie de l'environnement de ce groupe de pairs :

- Restauration et sport :

- 35- *Un bon match* pour un bon repas
- 36- *Le grand match* pour un plat de riz et de haricot

- 37- *Maillot jaune* pour un régulier du restaurant
- 38- *Second round* pour manger deux fois

Ces métaphores élargissent le cercle de la contextualisation du sociolecte au-delà du milieu proprement pédagogique.

III.3. Amplification métaphorique

Ce sociolecte recourt aussi à la métaphore dans le domaine de la restauration pour un effet d'amplification ou d'exagération :

- 39- *La gastro* pour la nourriture
- 40- *La manne* pour la nourriture
- 41- *La pelle* pour la cuillère
- 42- *Oiseau* pour poulet
- 43- *Le sous marin* pour des haricots préparés avec beaucoup d'huile ou des haricots baignant dans l'huile

En l'exemple (39), ce n'est pas tant l'abréviation qui compte que le fait de transformer un terme aussi générique que « nourriture » en un terme spécialisé, et à valence hautement positive grâce au sème de « bonne chair/ et d'/art (culinaire)/. Ce sémantisme est confirmé dans :

- 44- *UVG = gastronomie*
- 45- *UEG : Unité d'Enseignement Gastronomique*
- 46- *UVG (Unité de Valeur Gastronomique)*

Ces acronymes, que nous détaillerons plus bas, s'utilisent pour la réception qui accompagne les soutenances de mémoires et de thèses dans les Universités.

C'est le même cas en (40), la nourriture est valorisée par son assimilation à « la manne » divine.

A l'inverse, en (41), la métaphore assimile le couvert à un outil de travail et, par association, l'acte de s'en servir pour se nourrir est conçu comme un travail manuel.

En (42), désigner le « poulet », volatile domestique, apprécié notamment pour sa chair, par son générique « oiseau » provoque

l'effet inverse qu'en 39 et en 40 : cette généralisation banalise le gallinacé.

Ce type d'exemples, caractérisés par un grand écart (voire une opposition) entre le comparant et le comparé, confère au sociolecte des normaliens le trait d'ironie. On pourrait, en effet, attribuer à ce parler, une dimension ludique dans la mesure où la communication se fait dans un contexte de divertissement où la rigueur stylistique semble reléguée au second plan. Cette pratique permet aussi aux étudiants de se familiariser avec le style universitaire qu'ils démystifient par l'emploi abusif du vocabulaire relatif à leur milieu d'études.

IV - LA CREATION LEXICALE PAR SIGLAISON

La siglaison est une création lexicale par abréviation. Les formes que nous avons relevées, dans le domaine de la restauration, relèvent soit de l'acronymie soit de l'apocope. Mais si elles diffèrent par leur construction, elle provoque le même effet, la tendance de ce sociolecte à l'hermétisme, même si nous soutenons que celui-ci n'est pas sa fonction dominante.

IV.1. L'acronymie :

Les acronymes sont formés des initiales de deux ou plusieurs mots dont ils sont les formes compressées qui finissent par être lexicalisées :

- 47- *B.H.* pour beignet-haricot
- 48- *T.P.* (travail pratique) pour faire la cuisine
- 49- *P.B.* pour poisson braisé
- 50- *M.T.N.* pour le koki
- + 44 - 45 - 46 -

Notons que l'acronyme n°48 est emprunté à la pédagogie. À la question de savoir pourquoi les étudiants l'utilisent, ils répondent que « faire la cuisine » est une activité que l'étudiant intègre à son

programme quotidien au même titre que le travail pratique (T.P.) dans ses activités académiques ; d'où son assimilation à un T.P.

En (50), M.T.N. représente une agence de communication mobile et *koki* est un aliment fait à base du haricot et de l'huile de palme.

La transposition se fait ici à deux niveaux, d'abord par leur couleur jaune, ensuite par leur usage. Pour les enquêtés, les deux, l'aliment et le crédit pour communication, sont destinés à la consommation.

La création de sigles par les membres de ce groupe et le détournement de certains qui existent déjà dans leur environnement, leur permettent d'afficher leur identité de normaliens, en tant que précisément « marqueurs d'identité », et en même temps de garder codé le contenu du message qu'eux seuls saisissent. Un autre procédé remplit la même fonction :

IV.2. L'apocope :

L'apocope est un procédé qui consiste à réduire un mot par la suppression d'une ou de plusieurs syllabes. On remarque une irrégularité dans les pratiques langagières des étudiants montrant ainsi une certaine liberté dans les usages comme le montrent les exemples suivants :

- 51- *Resto* pour restaurant
- 52- *Tap's* pour tapioca
- 53- *Vap's* pour patate
- 54- *Bem's* pour beignets

« Resto » (51) est l'apocope de « restaurant », autrement dit « resto » est effectivement la forme abrégée de « restaurant ».

« Tap's » (52) est le diminutif de « tapioca ». « Vap's » (53) vient de « vapeur » mais renvoie à « patate ». Ainsi, « vap's » ne correspond pas, sur le plan morphologique, à « patate ». En fait « patate » est désignée par « vapeur » parce que ce tubercule, cuit dans de l'eau bouillante, pour être consommable. Le rapport est sous-jacent dans la mesure où la désignation de l'objet se fonde sur

une propriété physique plutôt que sur le signe linguistique qui unit signifiant et signifié. Par contre, « *bem's* » (54) pour « beignets » peut s'expliquer par une compression de « beignet » et de son synonyme « marron » (n°3). Quant à la terminaison en « 's », on ne peut manquer de l'assimiler à l'expression de l'appartenance en anglais qui pourrait s'expliquer par des nécessités esthétiques, d'autant que ce sociolecte fait des emprunts à l'anglais et autres langues, comme nous le verrons dans le point suivant.

V - LA CREATION LEXICALE PAR EMPRUNTS AUX AUTRES LANGUES

V.1. Anglais : Le transfert sémantique :

Ce procédé consiste à transférer le sens d'une unité lexicale d'une langue (ici le français) vers une autre langue, comme dans les exemples suivants :

- 55- *Le jumping rice* pour le riz sauté
- 56- *Eating document* pour ticket d'accès au restaurant
- 57- *Eating dockies* pour ticket de restaurant
- 58- *Go à l'été* pour doubler le plat
- 59- *Powerhouse* pour la cuisine
- + 38- *Second round* pour manger deux fois

En (55), l'expression anglaise « *jumping rice* », calquée mot à mot sur l'expression de la langue française, « riz sauté », est adaptée au français par sa substantivation : ajout du déterminant « le ». Notons qu'en passant en français, l'expression ne change pas de sens. Ce transfert ne se justifie donc pas par la nécessité de combler un trou lexical.

C'est le même cas en (56) pour « *eating document* ». Dans les deux exemples, les emprunts à l'anglais ont des équivalents en français et sont utilisés au sens littéral, autrement dit au niveau dénotatif.

En (58), (59) et (39), le sens de l'emprunt est métaphorique.

En (58), cette expression est un mélange d'anglais et de français (camfranglais). Traduite mot à mot, en français, elle n'a aucun sens. Mais, en camfranglais, son sens de « doubler son plat » prend l'allure d'une interjection et est associée aux nombreuses expressions lexicalisées en anglais autour du verbe pivot « go ».

En (59), le transfert sémantique transforme la cuisine en « centrale d'énergie » dont la puissance est exprimée par « power ».

En (38), il s'agit d'un emprunt reconnu au lexique spécialisé du sport qui, dans le contexte de ce sociolecte, transforme l'acte de « manger une seconde fois » en une épreuve physique.

Nous pouvons conclure que dans le cas d'un transfert sémantique au niveau dénotatif, les anglicismes confinent au « maniérisme de groupe » ; mais lorsqu'il s'agit de métaphores, ils enrichissent effectivement le sociolecte.

V.2. Le pidgin english :

Le pidgin se pratique dans les Grassfields et à Douala où le cosmopolitisme l'impose comme langue de communication dans le monde des affaires. Parce que le pidgin est une langue simple dont le vocabulaire est limité et la grammaire sommaire, il facilite la communication entre individus qui ne parlent ni le français ni l'anglais.

Le pidgin english pratiqué à l'Université de Maroua et dans les milieux des jeunes en général se distingue par sa structure hybride, mélange de français et de pidgin :

- 60- *Le biten* pour le bâton de manioc
- 61- *Go wasch le bellet* pour aller manger
- 62- *La tchop* pour le repas
- 63- *La jong* pour la boisson
- 64- *La mimbo* pour le vin
- 65- *Le bélé vide* pour avoir faim

Le recours à ce procédé de création lexicale qu'est le pidgin, qui fait appel à l'anglais, au français et aux langues vernaculaires, est particulièrement adapté à ce sociolecte des normaliens de Maroua dont les besoins en communication sont nettement circonscrits.

Par ailleurs, le locuteur qui utilise le français, recourt aux mots ou expressions du pidgin english pour construire des phrases. La structure hybride des phrases représente les sous-systèmes des deux langues, comme dans les énoncés ci-dessous :

- 66-*Je vais djaff* pour je vais manger
- 67- *Il est allé tchop* pour il est allé manger, se restaurer
- 68-*Etre flop* pour avoir le ventre plein
- 69-*Je wanda sur ce plat* pour ce plat n'est pas réussi
- 70-*La tchop était moo* pour le repas était délicieux
- 71-*La cook était popo* pour le repas était délicieux
- 72-*Etre full* pour être rassasié

L'usage simultané du français et du pidgin s'observe dans l'alternance intraphrastique qui se réalise par l'alternance des deux systèmes au sein d'un même énoncé. Dans cette analyse, le système principal est le français. Ainsi, les locuteurs du français recourent au vocabulaire ou aux expressions du pidgin english.

V.3. Langues locales :

Le parler des normaliens de l'Université de Maroua présente aussi un mélange de mots empruntés à plusieurs langues identitaires bantoues. Voici, par exemple, certains des mots empruntés par ceux originaires du sud du Cameroun :

- 73- *Le yamdu* pour le repas
- 74- *Ngnama* pour manger
- 75- *La tongo* pour le vin / boire des boissons alcoolisées
- 76- *La ndiba = l'eau à boire*
- 77-*Le boblics, l'atangana/Atangana/l'atango* pour le bâton de manioc

- 78- *La dack, La damé, la boma* pour la nourriture
- 79- *Le coucoulou* pour bouillie

Notons donc que ce sociolecte porte trace du contexte socioculturel des locuteurs. Ainsi, les mots du fulfulde, comme *yamdu* (73), sont rares parce que les étudiants sont majoritairement des jeunes sudistes qui ne parlent pas cette langue. Par contre, nous avons recensé plusieurs mots appartenant aux langues de sud du pays, tels que *L'atangana* ou *l'atango* (77) qui est une dérivation impropre de *Atangana* (nom propre) ; *boblics* (77) est une déformation du mot originel *bibobolo* ; *coucoulou* (bouillie à base de farine de maïs) n'a pas subi de modification morphologique.

Dans une mesure moindre, nous trouvons des emprunts aux langues douala (*ndiba* - 76) et bassa (*boma* - 78).

La spécificité de ce parler s'observe dans ce mélange de codes du français et des langues identitaires. Ainsi, les noms sont précédés d'articles, alors que les articles n'apparaissent pas dans la plupart des langues identitaires, ils sont sous-entendus. Par ailleurs, les mots empruntés aux langues locales subissent très souvent des modifications morphologiques qui les transforment.

VI - LA CREATION LEXICALE PAR SUFFIXATION ET TRONCATION

Le langage étudiantin recourt également au procédé de la dérivation, ou suffixation, procédé qui consiste à transformer un mot français (ou considéré comme tel) en lui ajoutant un suffixe. Le second procédé est celui de la troncation (syncope, apocope,...) qui consiste à abrégé un mot ou une expression. L'exemple ci-dessous illustre parfaitement la combinaison de deux procédés : la troncation et la suffixation :

- 80- *Cousseur* pour celui qui aime manger le couscous

L'analyse de *cousseur* dérive de « couscous et montre que ce mot a d'abord subi la troncation qui a consisté à lui retrancher la dernière

syllabe, (« cous »). Puis, le suffixe « eur », qui renvoie à la fonction ou au métier est ajouté à la racine « cous » pour former « cousseur ». Pour ces locuteurs, « *cousseur* » désigne une personne qui aime manger le couscous ou qui a l'habitude de manger du couscous.

L'analyse de la structure des syntagmes nominaux de ce sociolecte, nous amène à observer que « le plat nordiste » signifiant « couscous + gombo » qui désigne implicitement l'habitude alimentaire très répandue dans cette partie du pays à laquelle est identifiée leur culture.

Au terme de l'étude non exhaustive, loin s'en faut, de cet échantillon du sociolecte des normaliens de Maroua, nous constatons qu'il se comporte comme une langue. Nous ajouterons qu'il fonctionne comme une langue identitaire qui met en œuvre plusieurs procédés de création lexicale dont la spécificité réside dans le mélange du français avec l'anglais et le pidgin, dans les processus métonymique et métaphorique. Les mots empruntés majoritairement au milieu universitaire déterminent l'identité des locuteurs qui se sont approprié la langue française en apportant des modifications morphologiques et sémantiques, circonscrivant ainsi sa compréhension. Le français camerounais intégrant le parler des étudiants, est marqué par des traits culturels qui le distinguent des autres français parlés en Afrique et dans le monde. L'appropriation du français par les étudiants de Maroua montre que le système linguistique n'est pas rigide et qu'il peut être adapté en fonction des contextes et des circonstances.

BIBLIOGRAPHIE

- BAKKE H. A., « Le français de Grenoble », 2004. Consulté sur le site : <https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/25713/21478.pdf?sequence=1>
- CALVET L.J. & DUMONT P., *L'Enquête sociolinguistique*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- CONEIN B., « Hétérogénéité sociale et hétérogénéité linguistique », in *Langages*, 26e année, n° 108, *Hétérogénéité et variation : Labov, un bilan*, pp. 101-113. Consulté sur le site : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lgge_0458-726x_1992_num_26_108_1654
- Dictionnaire de linguistique*, Librairie Larousse, 1973.
- DUCROT O. & TODOROV T., *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, 1972.
- DUMARSAIS C.C., *Des tropes : ou, Des différents sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue*, 1775. Livre numérique : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50576m/12>
- DUMONT P. et MAURER B., *Sociolinguistique du français noire francophone*, Vanves : Hachette, 1995.
- DUMONT P., *Le Français langue africaine*, Paris, L'Harmattan, 1990.
- GADET F., « Quelle place pour la variation dans l'enseignement du français langue étrangère ou langue seconde ? », in *Pré-textes francodanais*, 2004, n° 4, p. 17-28.
- GRUTMAN R., « Sociolecte », dans *Socius : ressources sur le littéraire et le social* ». Consulté sur le site : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/49-sociolecte>
- LABOV W., *Sociolinguistique*, Paris : Editions de Minuit, 1976.
- LABOV W., « La langue des paumés », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 17-18, novembre 1977. La paysannerie, une classe objet. pp. 113-129.
- TOURATIER C., *La Sémantique*, Paris : Armand Colin, 2000.
- Consulté sur le site : <http://www.inst.at/tran> - <http://saussure.linguistics.org>

MESSINA Luisa
Université de Palerme
Italie

LE STYLE LIBERTIN DE FRANÇOIS-ANTOINE CHEVRIER

Résumé

François-Antoine Chevrier (1721-1762) a été oublié par la critique et le public pendant ces deux derniers siècles. Une disgrâce que pourraient expliquer, en partie, ses incessantes polémiques, médisances et autres satires. En fait, Chevrier mérite plus de considération non seulement parce qu'il est l'auteur de nombreux écrits qui s'inscrivent pleinement dans la tradition libertine du dix-huitième siècle, mais aussi parce qu'il témoigne de la situation politique décadente et du dérèglement général des mœurs de son époque. Mais son importance a été également diminuée par la renommée d'autres romanciers libertins de son siècle (Crébillon fils, Duclos, Laclos, etc.) dont il partage pourtant l'engagement personnel et les sujets traités. Le but de cette étude est de mettre l'accent sur les éléments littéraires caractérisant le style de Chevrier par rapport à la littérature libertine du dix-huitième siècle.

Mots-clés : Chevrier – style – dix-huitième siècle – libertinage – théâtre– Ancien Régime.

FRANÇOIS-ANTOINE CHEVRIER'S LIBERTINE STYLE

Abstract

François-Antoine Chevrier (1721-1762) has been neglected by critics and public for more than two centuries because of his polemic and biting satires. In fact, Chevrier deserves more consideration not only because of his important production of literary works, which belong squarely in the libertine tradition of the eighteenth century, but also because he offers a proof of the decadent political situation and general habits of corruption. His importance has been however obscured by the fame of other writers of the Eighteenth century (such as Crébillon, Duclos, Laclos, etc.) with whom he shares personal engagement and subjects. So the goal of this study is to focus on the literary elements characterising Chevrier's style, compared to the rest of the libertine literary production.

Keywords: Chevrier – style – Eighteenth century – libertine – theatre – Old Regime.

LE STYLE LIBERTIN DE FRANÇOIS-ANTOINE CHEVRIER

François-Antoine Chevrier (1721- 1762) est un écrivain français du libertinage, oublié aujourd'hui de la critique qui retient plus aisément les noms d'autres romanciers libertins de son siècle comme Choderlos de Laclos, Crébillon fils et Charles Pinot Duclos. Certes, de son temps, il se distinguait plutôt comme pamphlétaire. La notice que lui consacre F. Weil, dans la version électronique du *Dictionnaire des journalistes* (1600-1789), où il est admis en tant que correspondant littéraire, mentionne que « *Chevrier n'a jamais ménagé qui que ce soit (...). Il eut des querelles avec la Comédie-Française (...). En 1758, à la suite de la publication de l'Histoire de Lorraine, il dressa contre lui le Parlement et le Bailliage de Nancy (...)* ». Quant à sa carrière littéraire, marquée par la publication de satires telle que le roman *Le Colporteur* (1761), elle lui confère l'étiquette de libelliste.

Ses positions fortement polémiques, exprimées tantôt dans ses œuvres historiques, tantôt dans ses écrits libertins, ont marqué sa vie errante jusqu'à sa mort brutale, en 1762, à Rotterdam où il se serait réfugié pour échapper à la justice française.

Certains ont même établi une relation de cause à effet entre ses positions tranchées et son décès. Dans ses *Mémoires* (1808 : 20-21), Favart, par exemple, soutient cette hypothèse. Chevrier aurait été tué sous l'ordre des gouvernants hollandais parce que sa mort aurait été nécessaire à imposer leur volonté aux Français⁴⁷.

⁴⁷ « On dit que leurs Hautes Puissances, ne pouvant se dispenser d'acquiescer à la demande qui leur avait été faite, mais ne voulant point en même temps déroger aux privilèges de la liberté de l'Hollande, ont trouvé le moyen de concilier les choses, en expédiant à M. Chevrier, un passeport pour l'autre monde. On assure qu'il a été empoisonné dans un plat d'épinards, et qu'il est tombé roide mort, au moment qu'on est venu l'arrêter pour le livrer à l'ambassadeur de France

Par le biais de ce bref détour biographique, notre intention était d'explicitier un tant soit peu les raisons qui ont fait que la posture de polémiste de Chevrier a fait passer au second plan ses talents d'écrivain. Or, bien que Chevrier soit mort précocement, après une vie bien mouvementée, il a laissé une production littéraire riche, comprenant de nombreuses œuvres libertines. Celles-ci sont encore peu connues du grand public et de la critique. Nous tenterons de montrer qu'elles présentent pourtant tous les caractères de la littérature de libertinage. Mais, comme l'écrit fort justement Valentina Ponzetto : « *Encore faut-il s'entendre sur la signification à donner aux termes « littérature libertine », de « romans libertins » ou de « romanciers libertins ». Le XVIII^e siècle, on le sait, ignore cette terminologie* » (2007 : 24).

Certes, cette catégorisation ne fait pas l'unanimité auprès de la critique parce qu'elle désigne un objet quelque peu hétérogène, comme le souligne Jacques Rustin (1978 : 30), à propos du genre dominant de cette littérature qu'est le roman :

L'incertitude sur le roman libertin (...) vient tout naturellement des sens qui s'entrecroisent et s'excluent souvent mutuellement : ni roman polisson, ni roman rationaliste, ni roman aristocratique ou "féodal", ni roman poissard ou crapuleux, ni roman érotique, ni roman pornographique, il peut cependant revêtir tour à tour l'une de ces livrées ; tantôt il véhicule une doctrine subversive (...), tantôt il reste à l'évocation des mœurs permissives ; tantôt il use de toutes les ressources d'un style libre (jusqu'à l'obscénité au besoin), tantôt au contraire il garde une retenue qui peut s'apparenter, dans certains cas, à l'extrême platitude.

(Favart, 1808 : 20-21).

Pour résoudre ce problème de classification, Jaques Rustin, mais il n'est pas le seul, propose d'étendre la définition proposée par H. Coulet⁴⁸, à l'endroit de Crébillon fils, à toute la littérature du libertinage :

Ne pourrait-on pas considérer comme libertin tout roman qui offre d'une façon ou d'une autre – quels que soit le style et les intentions problématiques de l'auteur – une peinture nécessairement partielle (et partielle) de l'univers du libertinage ? (Rustin, 1978 : 31).

Nous optons donc, en ce qui nous concerne, pour la suggestion de ce chercheur et considérons la littérature du libertinage, simplement, comme la « *peinture du libertinage* », à charge pour l'analyste d'un corpus d'étude choisi de déceler « *les sens (qui) s'y entrecroisent (ou) s'excluent* ».

I - CHEVRIER, UN ECRIVAIN LIBERTIN COMME LES AUTRES

Malgré la diversité des formes littéraires, le genre dominant le corpus littéraire libertin est sans aucun doute le roman de formation :

À l'intention pédagogique du narrateur qui prétend, par son exemple, se rendre utile aux générations montantes, répond, à l'intérieur du récit, l'apprentissage du héros. Il pénètre en ignorant dans un cercle dont les lois et les règles non écrites lui préexistent et qu'il lui faut assimiler. Pris en main par des instituteurs détenteurs des clés du code social, il est avant tout passif. Au début du moins, ce n'est pas lui qui pourchasse les femmes, mais celles-ci qui le recherchent. L'enseignement théorique ne suffisant pas, le débutant est mené à l'expérience par une femme plus âgée. (Trousson, 2001 : LVI-LVII)

⁴⁸ « Crébillon est moins un romancier libertin, qu'un romancier qui peint des libertins » (H. Coulet (1967/1968 : 365).

La société, dans ce type de roman d'éducation, est celle de « *la bonne compagnie* », (du) « *le monde* », c'est-à-dire (...) *le milieu de la vie sociale de l'aristocratie à Paris* » (Montandon, 1999 : 303). La prédilection pour une telle forme est du reste facilement compréhensible puisque ce genre permet aux auteurs de mettre en évidence quelques moments significatifs (comme la découverte du corps et celle de l'autre sexe, le passage du désir à la possession physique) qui constituent les étapes fondamentales de l'éducation libertine. Cette préoccupation de ce type de roman implique que l'« *on suiv(e) moins l'histoire d'une destinée individuelle, particularisée, qu'une sorte de schéma organisateur et un rituel* » (Trousson, 2001 : LVI-LVII). Cette dimension pédagogique de la littérature libertine a contribué à ce que ses auteurs soient accusés de corrompre les jeunes nobles et les esprits fragiles :

Une des principales causes de la débauche que l'on remarque aujourd'hui dans notre jeunesse, est la lecture de certains livres obscènes que quelques misérables auteurs répandent, de temps en temps, dans le public. Le nombre de ces infâmes ouvrages s'est extrêmement multiplié depuis quelques années.
(Cit. par Wald Lasowski, 2005, p. XXV)

De la même façon que les écrivains libertins de son époque, Chevrier convoque les éléments typiquement libertins, notamment: l'importance des récits de séduction, les passions hors mariage, la présence des acteurs sociaux tels les « petits-mâîtres » et « petites-mâîtresses » intéressés par la recherche du plaisir, le dérèglement des mœurs dans les trois classes sociales françaises, la dérision du clergé jugé lascif, les lieux de rencontres amoureuses comme les cabinets et les « petites maisons », et Paris, décor principal des intrigues libertines.

Il est donc nécessaire d'analyser en détail les éléments qui distinguent le style libertin de cet auteur.

Premièrement, la production libertine de Chevrier se concentre sur le récit des liaisons adultères et passagères, en violation du mariage de raison, comme dans son roman *Les Mémoires d'une honnête femme* (1753), résumé en ces termes dans *L'Année littéraire* de novembre 1754 (Fréron, lettre IX) :

Une jeune femme nourrit dans son cœur une passion secrète pour un Chevalier de Malte, sachant qu'elle est à la veille d'épouser un autre amant. A peine est-elle mariée, qu'oubliant ce qu'elle doit à son mari, elle entretient un commerce illicite avec un jeune Duc, lui écrit des billets tendres, lui donne des rendez-vous, et lui offre des gages heureux de son amour. Un Vicomte se présente, elle renvoie le Chevalier, congédie le Duc, déteste le Mari, et devient éperdument amoureuse du Vicomte. Elle traite ce dernier comme les autres ; il est remplacé par un quatrième ; un cinquième lui succède, et leur fait éprouver à tous un sort funeste.

Deuxièmement, les écrits libertins de Chevrier relatent les liaisons amoureuses des « petits-mâtres »⁴⁹, jeunes et effrontés, comme Dorival (*Amusements des dames*), Genneville (*Recueil de ces dames*) et Ma-gakou (*Ma-gakou*) qui passent d'une amante à l'autre; celles des jeunes filles libertines comme Bi-Bi (*Bi-Bi*), Miss Otwai (*Mémoires d'une honnête femme*), Belise et Mademoiselle Brillant (*Le Colporteur*); celles de femmes notables comme la comtesse de Norval (*Le Quart d'heure d'une jolie femme*) et

⁴⁹ « Nous nommerons donc petits-mâtres les libertins dont la seule ambition est de se faire admirer par les dames puis de les séduire par vanité, et roués ceux qui cherchent à se venger sur toutes les femmes d'une infidélité qui les a mortifiés, en menant leurs intrigues à grand bruit. Aux premiers nous associerons aussi les "apprentis" libertins qui découvrent dans l'amour-goût une activité sociale et sentimentale à mi-chemin de la passion et de la sensualité» (Laroch, 1979:3).

Madame d'Erbigni (*Le Colporteur*) qui envisagent tout de même de sauver leur réputation.

Chevrier, comme les autres écrivains libertins, tourne en dérision le « petit-maître » de son siècle. Voici la description qu'il en fait dans *Les Ridicules du siècle* (1752: 24-25), au chapitre IV intitulé « Des Petits-Maîtres » :

Le Petit-Maître du siècle est un homme qui joint à une figure avantageuse, un goût varié pour les ajustements; amateur de la parure, il doit marier agréablement l'agrément avec la magnificence; esclave de la mode et des préjugés du jour, il n'est point asservi à ces mots usés, follement consacrés parmi nous, sous les noms de raison et de vertu; copie exacte de la femme du grand monde, s'il diffère d'elle, ce n'est que par un supplément d'extravagances et de ridicules; jaloux de plaire sans être amoureux, il cherche moins à être heureux que la gloire de le paraître; constant dans ses écarts, léger dans ses goûts, ridicule par raison, frivole par usage, indolent à flatter, ardent à tout anéantir, ennemi du public qu'il voudrait cependant captiver: rien à ses yeux n'est supportable que lui-même; encore craint-il quelquefois de se voir tenté, dans l'appréhension de se trouver moins aimable. Voilà le petit-maître de la première classe. Celui de la seconde n'est qu'une fade copie (...).⁵⁰

Dans ses *Mémoires sur les mœurs de ce siècle* (1821), C.P. Duclos fait de même :

Il n'a pas de travers qui ne puisse être en honneur, et qui ne tombe ensuite dans le mépris. Tel a été le sort des petits-maîtres. On ne donna d'abord ce titre qu'à des jeunes gens de haute naissance, d'un rang élevé, d'une figure aimable, d'une imagination brillante, d'une valeur fine et remplie de grâces et de travers. Distingués par des actions d'éclat, dangereux

⁵⁰ L'orthographe d'origine a été actualisée.

par leur conduite, ils jouaient un rôle dans l'État, influaient dans les affaires, méritaient des éloges, avaient besoin d'indulgence et savaient l'art de tout obtenir. (Duclos, 1821 : 134-135)

A l'instar des autres romanciers galants, Chevrier refuse de faire le portrait de la bourgeoisie et considère la vie à la campagne comme une alternative passagère à la vie mondaine parisienne :

La Comtesse (Belise), excédée de plaisir et d'esprit, prit le parti d'aller passer la belle saison dans une Campagne solitaire, où elle comptoit n'avoir avec elle que ses femmes et un jeune Abbé qu'elle avoit pris pour l'aider dans ses lectures. « Le projet de Belise fut exécuté sur le champ; soitvuide dans le coeur, soit satiété des plaisirs, soit une lueur de raison, la Comtesse partit sans regretter Paris. On étoit alors dans les beaux jours du mois de Mai; la nature animée respiroit partout la volupté : Belise alloit elle s'enfoncer dans un bosquet, pour y rêver sur les douceurs de la solitude, elle apperçoit, sans les chercher, deux jeunes moineaux, qui du plaisir passaient aux caresses, et des caresses revoloient aux plaisirs. (Chevrier, 1762/1914 : 25).

Le peu de place réservée au peuple, et surtout aux bourgeois, n'étonne pas si l'on admet, comme l'observe R. Démoris, que la hiérarchie littéraire se fonde sur la hiérarchie sociale :

Aux personnages nobles sont préparées les expériences les plus riches et complexes (telles qu'amour ou intérêts d'état), tandis que les thèmes de l'argent ou l'impact avec la réalité matérielle suggèrent le statut romanesque traditionnellement réservé aux bourgeois et aux gens à basse extraction sociale. (Démoris, 1971 : 348)

Il est évident que les personnages séduisants de Chevrier sont surtout les représentants de la noblesse qui ne dédaignent pas d'avoir des intrigues momentanées avec des ecclésiastiques, des

comédiens et des domestiques. En cela le roman *Le Colporteur* (1762/1914) est l'incarnation de cette promiscuité sociale :

— *Mais mon serrurier et le laquais de Monsieur, reprit la Marquise, n'étant pas dans ce cas, pourquoi ces animaux-là jouent-ils ? — Pour singer les grands, Madame, répliqua Brochure, et se donner un air. Vous sçavez (savez) qu'à Paris rien n'est si arrogant que le petit peuple et la Valetaille ; ce sont exactement les Arlequins de la société, dont la fureur balourde est de parodier tout : on va aux Tragédies qu'ils jouent, comme aux Parades du Boulevard, où l'on met sa raison à l'écart pour s'amuser davantage.* (p.105)

Mais, Chevrier ne veut pas se focaliser sur la noblesse vivant à la cour parce qu'elle serait déjà trop connue du public : « *Ce serait ici le lieu de peindre la cour ; mais le portrait est si usé, que vous me dispenserez de le renouveler à vos yeux* » (1787 : 6).

En réalité, la fiction occupe moins de place qu'il n'y paraît dans les intrigues libertines peintes par Chevrier. Celles-ci sont inspirées de la réalité et couvrent toutes les couches sociales. En effet, les protagonistes sont des aristocrates lascifs (*Le Colporteur*), des danseuses et comédiennes du théâtre (*Recueil de ces dames*) avec lesquelles Chevrier est en contact en raison de son activité de dramaturge (*Le Colporteur*), des nobles de la Belgique (*Les Amusements des dames de B***, Les trois C****) , des religieux corrompus et luxurieux (*La Vie du fameux père Norbert ex capucin*). À ce propos, H. Coulet explique que le libertinage était une conduite élitaires reposant sur le privilège de classe (Coulet, 1978 : p. 182). Mais Chevrier fournit en quelque sorte une explication dans *Les Observations sur le théâtre* (1755: 38-39) :

Un autre motif qui a pu déterminer les auteurs à ne mettre que des Marquis et des Comtesses sur le Théâtre, c'est qu'ils vivent avec eux, et que leurs écarts les frappent de plus près que ceux du Peuple qu'ils ne voient que de loin, rien n'a fait

tant d'honneur à la haute Noblesse que de voir les gens de Lettres comme compagnie, elle a prouvé par là qu'elle frondait les préjugés d'ignorance dans lesquels elle a été si longtemps en France (...).

Cette réflexion pourrait être placée au fondement d'une étude sur la réception de la littérature du libertinage en ce qu'elle renseigne sur son lecteur et son horizon d'attente.

II - LA SATIRE DES FEMMES DANS LES TEXTES DE CHEVRIER

L'un des éléments les plus constants de la production de Chevrier est certainement la dérision réservée au personnage du libertin issu de l'aristocratie. Dans *Les Ridicules du siècle* (1752), Chevrier fait un portrait très détaillé du libertin à la conduite ridicule et lascive en se servant de l'italique pour souligner les expressions à la mode. Après avoir séduit la femme aimée, le libertin devient tyrannique et soucieux d'accroître sa réputation dans l'intention de susciter l'admiration des hommes et de déshonorer de nombreuses femmes qui glorifient ses entreprises.

Un homme du jour parvient-il par le secours des mines et des agaceries, à subjuguier une femme dont il a envie ; il en devient bientôt le tyran. Un indiscret était autrefois un homme perdu ; en voulant déshonorer sa Maîtresse, il se flétrissait lui-même : maintenant c'est un agréable, qui a l'heureux talent d'établir sa réputation sur le débris de celles des femmes ; on le fête, on le recherche, oracle des sociétés, orateur de ce fantôme appelé la bonne compagnie, les hommes l'admirent, et le sexe, le dirai-je le sexe a l'imprudence de lui applaudir ; faiblesse plus grande que celle même de céder (...). (Chevrier, 1752 : 7-8)

Ainsi, la femme est fortement présente dans la vie et la production de Chevrier. Alors que Chevrier manifeste un goût prononcé pour les femmes, il leur témoigne une détestation qui n'a jamais

diminué. Il est possible que l'origine de ce sentiment contradictoire remonte au rapport que Chevrier avait avec ses deux sœurs (Hauc, 2009 : 75-81). Décrite dans son rapport à l'homme, détenteur du pouvoir social et sexuel, la femme refuse d'être un simple objet du désir masculin et, vise, parfois, à devenir indépendante (Bi-Bi dans le conte homonyme, la comtesse de Norval dans *Le Quart d'heure d'une jolie femme*, la marquise de Sarmé dans le roman *Le Colporteur*). Donc, la présence de femmes de caractère est une composante commune aux écrits libertins de Chevrier et des auteurs libertins du siècle :

Une femme de bonne Compagnie est une de ces petites Maîtresses, dont les propos sont marqués par des impertinences, les actions par des écarts, les jours par des inconstances, et les nuits par des perfidies ; prompte à parler, indolente à réfléchir ; elle voit un homme aimable (...), le prend sans le connaître, se livre à lui sans l'aimer, et le quitte pour le rendre indiscret (...). (Chevrier, 1752 : 18).

Chevrier critique également l'éducation donnée aux filles dans les instituts religieux ainsi que les mœurs lascives du clergé à travers ses personnages féminins. Ses propos sont non seulement communs aux œuvres libertines qui lui sont contemporaines, mais aussi caractéristiques de la tradition des Lumières comme suggérées dans *La Religieuse* de Diderot (1796).

Des propos de Julie, protagoniste des *Mémoires d'une honnête femme écrites par elle-même*, se dégage ce que Chevrier pense : l'auteur lorrain juge l'éducation religieuse approximative non seulement parce qu'elle n'est pas adaptée aux filles, mais aussi parce qu'elle ne met pas les filles à l'abri des caprices occasionnels des religieuses qui essayent de les adultérer :

Je vous épargnerai l'ennui du détail des premières années de mon éducation ; vous saurez seulement que des mains de Madame de Verman, mon aïeule, je passai dans un cloître où

je fus élevée avec cette fausse austérité qui captive la jeunesse et ne l'instruit point. Jouet perpétuel des caprices des religieuses, je me voyais tour à tour l'objet de leurs tristes complaisances ou de leurs fades plaisanteries. Haïe sans humeur, estimée sans plaisir, le couvent m'ennuyait ; j'en cherchais la raison, et un mouvement secret, que je ne pouvais démêler, me disait confusément que le cloître n'était pas fait pour moi. (Chevrier, 2005 : 37)

En outre, Chevrier remet en question la famille traditionnelle et les pouvoirs coercitifs exercés par ses membres (parents ou frères) sur les filles (la protagoniste Julie et son amie Sophie), condamnées à renoncer à leurs désirs pour les intérêts familiaux. Encore enfermée dans le couvent, l'adolescente Julie exprime toute sa douleur en apprenant son mariage de raison imposé par sa mère :

Je savais bien que l'intérêt réglait la plupart des mariages, mais je me figurais qu'il n'y avait que les filles de Princes qui dussent sacrifier leurs goûts à la politique, et je ne pouvais croire qu'un simple Gentilhomme eût des raisons d'État qui l'obligeassent à devenir le tyran d'une jeune personne dont il devait être l'appui [...]. Devoir austère ! C'est alors qu'accablée sous ton joug j'osais t'accuser de cruauté et d'injustice ! Quoi, donc, me disais-je, esclave du caprice de nos parents, ne pouvons-nous sans crime nous livrer à un penchant fondé sur la raison et la vertu ? Remarques inutiles ! La raison est muette, quand le devoir parle : tout lui cède jusqu'à la vertu même. (Chevrier, 2005 : 38-41)

Constante dans les écrits de Chevrier, la satire piquante contre les religieux s'exprime surtout dans le roman *La vie du fameux père Norbert ex capucin*, ainsi que dans le roman *Le Colporteur* où l'auteur fait un portrait impitoyable d'un certain père Berthier, amant d'une dame, et qui porte le masque du catholique le matin et celui du libertin le soir.

Il [père Berthier] sort le matin en soutane, et il ne veut point qu'on lui reproche de dire la messe dont il a besoin, parce qu'il travaille pour le théâtre, dont il a un plus grand besoin encore. Il craint d'ailleurs qu'on ne dise de lui ce que le grand Rousseau disait de l'abbé Pèlerin qui était dans le même cas : "Le matin catholique, et le soir idolâtre, il dîne de l'autel, et soupe du théâtre". (Chevrier, 1993 : 829)

De plus, Chevrier vise à mettre en lumière non seulement la formation religieuse réservée aux filles, mais aussi l'éducation dispensée par des mères superficielles et qui sont la cause principale du libertinage de leurs filles : « [...] j'ai toujours vu depuis que les trois quarts des filles qui succombent, ne se livrent au libertinage que par une complaisance excessive des mères trop faciles et trop peu attentives à l'éducation de leurs enfants » (Chevrier, 1752 : 71). Ainsi, dans ses satires, Chevrier tourne en dérision les filles de l'Opéra issues des classes sociales modestes et privées de liens affectifs et de talent. Elles obtiennent toutefois du succès grâce à leurs charmes qui les aident à devenir les maîtresses d'hommes aisés et influents.

Une fille sans parents, sans amis, sans talents, n'a d'asile que celui de l'Opéra ; il suffit qu'elle soit belle, pour être présentée aux yeux avides du public ; [...] elle arrive sur le Théâtre pour garder la scène, elle y reste deux heures sans rien dire, et sort comblée d'éloges. Croirait-on qu'en France une femme pût réussir sans parler ? Eh oui ! la beauté n'est faite que pour opérer des miracles. Cette Actrice muette fixe les regards d'un jeune Etranger, ou d'un vieux Financier ; on lui dit qu'elle plaît, elle le croit ; on lui propose de se donner à bail pour quelque mois, elle y consent ; on discute, on marchand, le prix une fois réglé, elle s'annonce comme une Demoiselle entretenue, elle ne sort que dans l'équipage de Monsieur; et voilà la célébrité décidée pour l'amant et pour elle (...). (Chevrier, 1752 : 65-66)

Ce type de personnages est un poncif de la littérature libertine.

III - L'ESPACE DES LIBERTINS

Les rencontres libertines décrites par Chevrier se déroulent dans des endroits caractéristiques, voués aux plaisirs de la haute société française de l'époque. Du reste, la même résidence aristocratique, l'hôtel, est symptomatique non seulement de la partition des espaces et des rapports sociaux, mais aussi conjugaux puisqu'à cette époque, la mode était aux appartements privés pour chacun des époux.

Dans la littérature libertine, les espaces « sociaux » s'opposent aux espaces privés constitués de chambres ou de recoins de la maison où les individus peuvent passer outre leurs obligations conjugales. L'intimité des boudoirs permet de trouver un refuge à l'abri de la vie mondaine des salons. C'est, en effet, au début du dix-huitième siècle, qu'émerge une tendance croissante à réserver des espaces privés, dans la haute société, aux femmes. Auparavant, celles-ci ne disposaient que d'un boudoir réservé à quelques activités comme la lecture, l'étude et la méditation.

De tous les espaces typiques de la littérature libertine, Paris occupe une place à part. La capitale Paris était non seulement le décor privilégié des aventures libertines des personnages, mais aussi un lieu d'initiation des libertins.

D'après Chevrier : « *il faut vivre à Paris pour juger jusqu'à quel point la corruption a fait des progrès dans cette république* » (Chevrier, 1752 : 64-65). Julie, des *Mémoires d'une honnête femme*, craint les conséquences de son déplacement à Paris, considérée comme la ville des tentations. Dans les *Amusements des dames de B****, Chevrier décrit l'immoralité de Paris fréquentée par des femmes assoiffées de pouvoir (en particulier les filles de l'Opéra) et des hommes aux comportements ridicules.

Ces quelques réflexions sur le style de Chevrier nous permettent de conclure sur l'importance de ses écrits libertins, même si la plupart d'entre eux ont souvent suscité des scandales et la condamnation de l'opinion publique à cause de la dérision avec laquelle il a traité la monarchie et l'église.

Du point de vue du parcours littéraire de Chevrier, il faut constater que les premières œuvres libertines subissent les influences caractéristiques du dix-huitième siècle, telles que la présence des fées, la prédilection pour les éléments magiques et les riches scénari orientaux, les auteurs libertins reconnus (Claude de Crébillon et Duclos en particulier).

En effet, la production libertine de jeunesse porte de nombreux hommages à Crébillon :

M. Desmahis, jeune Auteur, dont la diction mérite des éloges, en a essayé un nouveau portrait dans des vers détachés qu'il a fait réciter à la Comédie Française, sur différents ridicules ; mais M. de Crébillon l'a peinte avant eux, et je crois que la vérité du tableau doit ramener le public aux idées de cet Auteur ingénieux. (Chevrier, 1752 : 15)

À la différence de ses écrits de jeunesse, les œuvres ultérieures témoignent d'une indépendance par rapport à ses maîtres, en même temps qu'elles se focalisent sur des personnages comme les hommes débauchés et les femmes lascives inspirés d'une certaine France de l'époque.

BIBLIOGRAPHIE

Année littéraire (L'), novembre 1754. Consulté sur le site : <https://books.google.com/books?isbn=2862723258>

CHEVRIER François-Antoine, *Les Ridicules du siècle*, Londres [Paris, Méridot], 1752.

CHEVRIER François-Antoine, *Le Colporteur*, Londres, Jean Nourse, 1762. Réédité en 1914, avec un supplément de Van Bever Adolphe, à Paris, Bibliothèque des Curieux.

- CHEVRIER François-Antoine, *Observations sur le théâtre, dans lesquelles on examine avec impartialité l'état actuel des Spectacles de Paris*, Paris, Debure Le Jeune, 1755.
- CHEVRIER François-Antoine, *Recueil de ces dames* [1745], dans *Œuvres badines complètes du Comte de Caylus*, tome XI, Amsterdam, Paris, Visse, 1787.
- CHEVRIER François-Antoine, *Mémoires d'une honnête femme écrits par elle-même* [1753], Publications de l'Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne, 2005.
- COULET Henri, « Monde et libertinage dans le roman français du XVIII^e siècle », dans Krauss, Baher Werner (dir.), *Literaturgeschichte als geschichtlicher Auftrag in Memoriam Werner Krauss*, Berlin. Akademie-Verlag, 1978, pp. 177-184.
- COULET Henri, *Le Roman jusqu'à la révolution*, Paris, Armand Colin, 1991.
- DELON Michel, « Préface aux *Contes immoraux* », dans Veysman Nicolas et Delon Michel (dir.), *Contes immoraux*, édition établie sous la direction de, Paris, Laffont, 2009, pp. 7-27.
- DÉMORIS René, « Les fêtes galantes chez Watteau et dans le roman contemporain », in *Dix-huitième siècle*, III (1971), pp. 337-357.
- DIDIER Béatrice, « L'Exotisme et la mise en question du système familial et moral dans le roman à la fin du XVIII^e siècle, Beckford, Sade, Potocki », in *Studies on Voltaire*, 152 (1976), pp. 571-586.
- DIDEROT Denis, *Sur les femmes* [1772], in *Œuvres complètes*, Tome X, Paris, Le club français du livre, 1971.
- DUCLOS Charles Pinot, *Mémoires secrets sur le règne de Louis XIV, La régence, et le règne de Louis XV* [1791], dans *Œuvres*, Tome III, Paris, Belin, 1802.
- ELIAS Norbert, *La società di corte*, Bologna, Il Mulino, 1980.
- FAVART Charles Simon, *Mémoires et correspondance littéraires*, Tome II, Paris, Collin, 1808.
- GREEN Frederick Charles, *La peinture des mœurs de la bonne société dans le roman français de 1715 à 1761*, Paris, P.U.F., 1924.
- HAUC Jean-Claude, « François-Antoine Chevrier », dans *Aventuriers et libertins au siècle des Lumières*, Paris, Éditions de Paris, 2009, pp. 75-81.
- LACLOS Pierre-Ambroise-François, *Des femmes et de leur éducation* [1783], Paris, Mille et Une Nuit, 2000.
- LAROCHE Philippe, *Petits-mâtres et roués : Évolution de la notion de libertinage dans le roman français du XVIII^e siècle*, Québec, Presses de l'université de Laval, 1979.

- MONTANDON Alain, *Le roman au XVIIIe siècle en Europe*, PUF, 1999.
- PONZETTO Valentina, *Musset ou la nostalgie libertine*, Librairie Droz, 2007.
- RUSTIN Jacques, « Définition et explicitation du roman libertin des Lumières », dans *Travaux de linguistique et de littérature*, Paris, Klincksieck, vol. XVI, n°2, 1978, p. 27-34.
- WALD LASOWSKI Patrick, « Préface », dans Wald Lasowski Patrick (dir.), *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Tome I, 2000, pp. IX-LX.
- WEIL Françoise, *Dictionnaire des journalists*, <http://dictionnaire-journalistes.gazettes18e.fr/journaliste/176-francois-de-chevrier>
- WYNGAARD Amy, « Libertine space. Anonymous crowds, secret chambers and urban corruption in Rétif de La Bretonne », in *Eighteenth-Century Life*, 22, 2 (1998), pp. 104-122.

SENE Abib
Université Gaston Berger
Saint-Louis - Sénégal

**SÉMIOTIQUE NARRATIVE DE LA JOIE DANS
THE RIVER BETWEEN DE NGUGI WA THIONG'O**

Résumé

Omniprésent dans les ouvrages de Ngugi Wa Thiong'o, le thème de la joie demeure un signe pertinent dans la chaîne des interactions des personnages de *The River Between* (1965, 1989). Notre objectif dans cet article est de mettre en évidence l'aspect sémiotique de la narration de la joie « christique » et « coutumière ». Nous soulignerons également la distinction entre les différentes formes de joie évoquées et leurs portées sociales et religieuses au sein du peuple Kikuyu du Kenya. Pour ce faire, une étude de la thématique de l'excision et de la circoncision sous-tendra le point nodal de notre analyse.

Mots-clefs: Sémiotique – style – présence – saisie – visée – The river between – Ngugi Wa Thiong'o.

**SEMIOTIC NARRATIVE OF JOY IN NGUGI WA THIONG'O'S
*THE RIVER BETWEEN***

Abstract

Omnipresent in Ngugi Wa Thion'go's fictional work, the theme of joy stands as a meaning ful sign in the verbal and physical interactions of the characters of his novel *The River Between*. Our objective in this paper is to highlight the semiotic aspect of the narration of "Chrislike" and "customary" joys. We will also point out the difference between the already mentioned forms of joy and their social and religious impact on the Kikuyu society. To achieve this objective, a study of the social practices of female genital mutilation and circumcision will underlie our analysis.

Keywords: Semiotics – style – presence – seizure – intention – The river between – Ngugi Wa Thiong'o.

**SÉMIOTIQUE NARRATIVE DE LA JOIE
DANS *THE RIVER BETWEEN* DE NGUGI WA THIONG'O**

L'excision et la circoncision sont des rituels traditionnels, qui consistent en l'ablation d'une partie de l'appareil génital, pratiqués dans des ethnies africaines qui les vivent comme une purification (*dioulnouder*). Il en est ainsi des *Halpulars* au Sénégal jusqu'aux *Kikuyu* au Kenya en passant par les *Bambara* du Mali. De telles pratiques, notamment l'excision, a fait l'objet de réflexion contradictoire chez beaucoup d'universitaires et d'écrivains comme Awa Thiam (1978), Nuruddin Farah (1981) et Ngugi Wa Thiong'o (1965, 1989).

Nous nous intéressons à la position de Ngugi Wa Thiong'o telle qu'elle se dégage de son ouvrage *The River Between* (désormais *RB*) dans lequel l'accomplissement des deux rituels de la croyance traditionnelle, l'excision et la circoncision, à travers le parcours de deux personnages (Muthoni et Waiyaki), est confronté à un déni de la religion chrétienne dans la société Kikuyu au Kenya.

Le dessein de se faire exciser envahit et obnubile la fille du pasteur Joshua. Son père, un révérend, ne pourra jamais cautionner sa décision de se faire exciser : « *but father will not allow it* » (*RB*, 25)⁵¹. Du nuage de cette rupture, se dégage l'expression d'un accomplissement de soi, la joie d'une épreuve qui, quoique douloureuse, demeure l'axe d'une orientation prédicative qui s'impose au récit second sur l'excision. C'est l'objet d'étude de la première partie de cet article.

Incirconcis, Waiyaki se fait ombre dans un espace où son existence se mesure aux épisodes laborieux de tâches quotidiennes. Sa vie

⁵¹ Nous traduisons : « mais père ne le permettra pas ».

s'écoule entre l'ennui de la routine et l'amertume d'un interdit d'accès à l'univers des hommes de la société Kikuyu. Il vit dans une angoisse existentielle et s'impatiente de se voir autoriser à couper le cordon ombilical qui le lie à sa « vie de boy » et à son « innocence ». Et c'est l'intensité de cette impatience qui sera à la mesure de la grandeur de sa joie une fois initié. C'est ce que nous allons analyser dans le second point de notre contribution.

I - DE QUELQUES NOTIONS THÉORIQUES

Nous recourons aux moyens d'analyse des théories sémiotiques pour traiter de la joie christique et coutumière dans le deuxième roman de Ngugi en essayant de comprendre comment et pourquoi ces personnages éprouvent les sentiments antagoniques d'une douleur mortelle et d'une joie ataraxique, comment la joie peut s'exprimer en la forme accomplie d'une liberté à la fois « laïque » et coutumière. En effet, comme l'explique Jacques Fontanille, dans son manuel *Sémiotique du discours* (1999) :

La sémiotique est devenue une sémiotique du discours en redonnant toute sa place à l'acte d'énonciation, aux opérations énonciatives, et pas seulement à la représentation du "personnel" d'énonciation (narrateurs, observateurs, etc.) dans le texte : elle est alors à même d'aborder le discours littéraire non seulement comme un énoncé qui présenterait des formes spécifiques, mais aussi comme une énonciation particulière, une " parole littéraire ", comme dirait Jacques Geninasca.⁵²

Il est pertinent de souligner que cette sémiotique ne se veut pas une nouvelle théorie sémiotique, comme le précise J. Fontanille dans l'introduction à son ouvrage (1999) : « *Il ne s'agit donc pas de proposer une théorie sémiotique du discours littéraire de plus (...)*

⁵² L'introduction du manuel est disponible sur le site : www.unilim.fr/pages_perso/.../textes-pdf/BSemiotiquelitteratureintro.pdf

mais de montrer quel peut être l'apport, en termes de méthode, d'un point de vue sémiotique sur la question posée» (idem).

Ce « point de vue », poursuit-il, est celui d'un « discours en acte », « discours vivant, de la signification en devenir » dont le style est ainsi défini, dans cette même introduction : « *le style (Le style, l'identité et les formes de vie) sera traité comme une identité en construction, pour une instance de discours en devenir dans les actes d'énonciation* »; d'où l'importance du sujet de la « parole littéraire », c'est-à-dire ici, du personnage (Muthoni - Waiyaki).

Dans notre cas, l'étude se focalisera sur les trois axes sémiotiques, complémentaires, de la « présence », de la « visée intentionnelle » et de la « saisie ». et de la « visée intentionnelle » de la joie.

La *présence*, toujours selon Jacques Fontanille (2003 : 38) réside dans le fait de

Percevoir quelque chose avant même de le reconnaître comme une figure appartenant à l'une des deux macro-sémiotiques, c'est percevoir plus ou moins intensément une présence. (...) [Cette présence est] quelque chose qui, d'une part occupe une certaine position, relative à notre propre position, et une certaine étendue, et qui, d'autre part, nous affecte avec une certaine intensité (...). La présence, qualité sensible par excellence, est donc une première articulation sémiotique de la perception.

Cette *présence*, ou plutôt ce sentiment de *présence* ou pressentiment déclenche une seconde articulation sémiotique de la perception, la « visée intentionnelle » : « *L'affect qui nous touche, cette intensité qui caractérise notre relation avec le monde, cette tension en direction du monde est l'affaire de la visée intentionnelle* » (Fontanille, 2003 : 39)⁵³.

⁵³ Fontanille cite l'exemple du narrateur d'*A la Recherche du temps perdu* de M. Proust qui, pendant l' « épisode de la madeleine », « *a ressenti l'effet de la madeleine, il a apprécié l' profondeur où le souvenir est enfoui ; en reconnaissant*

La troisième articulation est la « saisie » à travers laquelle s'appréhendent « *la position, l'étendue et la quantité [qui] caractérisent en revanche les limites et les propriétés du domaine de pertinence, c'est-à-dire celles de la saisie* » (Fontanille, 2003 : 39).

La *visée* (intensité variable de l'affect) et la *saisie* (l'entendue de l'affect) forment

Un système de valeurs [qui] résulte donc de la conjugaison d'une visée et d'une saisie, une visée qui guide l'attention sur une variation, dite intensive, et une saisie qui met en relation cette première variation avec une autre, dite extensive.
(Fontanille, 2003 : 40)

Pour une exploitation pertinente de ces notions, nous prenons appui sur la conception sémiotique du récit en nous référant, notamment, à la méthodologie d'analyse proposée par Nicole Everaert-Desmedt dans son ouvrage *Sémiotique du discours* (2004). Elle définit le récit ainsi :

Nous définissons le récit comme la représentation d'un événement. (...) Précisons : un événement est une transformation, un passage d'un état S à un état S' (...). [Un événement devient récit lorsqu'il est] représenté, rapporté par quelqu'un (raconté, filmé, mis en scène,...). (...) Toute représentation est déjà interprétation. (2004 : 13)

Cette définition globale est exploitée à trois niveaux - narratif, figuratif et thématique - qui « *entretiennent des rapports entre eux pour constituer le "parcours génératif de la signification"* » (Fontanille, 1999 : 14), et qui « *permettent de décrire (...) l'engendrement de la signification dans un texte* » (idem.).

L'effet gustatif comme associé à une saveur, il a du même coup attribué une valeur intentionnelle à cette présence sensible » (2003 : 108).

Certes, ces niveaux entretiennent des rapports d'interdépendance, mais pour des nécessités méthodologiques, nous allons réserver un point au parcours figuratif parce que les composantes sémiotiques de l'espace jouent un rôle primordial dans l'expression de la joie transformationnelle dans le corpus que nous avons choisi.

II - VALEUR SÉMIOTIQUE DE « LA BELLE SOUFFRANCE »

II.1. *Présence, visée et saisie d'un vouloir ineffable*

Le dessein de se faire exciser envahit la fille du pasteur et l'obnubile. Elle mûrit son idée en silence. Le désir de devenir une femme aux yeux de la tradition de Kameno devient *présence* en tant que « première articulation sémiotique de la perception ». Cette *présence* se mue donc en une « qualité sensible par excellence ». Une intensité d'affects lie Muthoni à son rêve. Elle brise le silence et s'en ouvre à sa grande sœur Nyambura :

I have to tell you something. (...) I thought and thought again about it. I have not been able to eat or sleep properly. My thoughts terrify me. But I think now I have come to a decision. (...) Nyambura, I want to be circumcised. (RB : 24-25)⁵⁴

Muthoni perçoit ici l'intensité de la *présence* qu'elle met en relation avec la variante croyance dans une *visée intentionnelle* (« *I want to be circumcised* » - je veux être excisée). En effet, la *visée* qui implique la figure de l'interprétant⁵⁵ mesure l'intensité par laquelle une relation entre le sujet Muthoni, son désir, et son espace est établie. Le bornage de cette étendue fait appel à une *saisie* caractérisant le fondement et l'étendue du projet du sujet de faire.

⁵⁴ Nous traduisons : « Je dois vous dire quelque chose. (...) J'y ai pensé et y pense de nouveau. Je n'ai ni pu manger ni dormir correctement. Mes pensées me terrifient. Mais je pense maintenant que j'en suis venue à une décision. (...) Nyambura, je veux être excisée ».

⁵⁵ « En termes peirciens, la visée rappelle le, caractériserait l'interprétant, et la saisie, le fondement » (Fontanille, 2003 : 39).

L'espace de la présence du désir de Muthoni devient intelligible⁵⁶, et des transformations majeures se profilent à l'horizon.

Muthoni est face à une catégorisation axiale complexe avec, d'une part, un agrégat d'affects autour de la notion sacrée des traditions et, d'autre part, un élan ecclésiastique qui déprécie toute pratique traditionnelle jusqu'à l'interdire formellement. Sa sœur, Nyambura le lui fait comprendre :

*You are a Christian. You and I are now wise in the way of the white people. Father has been teaching us what he learnt at Siriana. and you know the missionaries do not like the circumcision of girls. Father has been saying so. Besides, Jesus told us it was wrong and sinful. (RB : 25)*⁵⁷

Dans l'optique de la sœur, deux systèmes de valeurs s'affrontent dans un face-à-face intense de ce qui se donne comme le « bien » contre le « mal ». Par conséquent, le devenir de Muthoni s'évalue en terme de choix et de responsabilité appréhendés en termes de *saisie* et *d'étendue*, de faire-être et de ne pas-faire-être. La fille du pasteur est plongée dans un dilemme où les termes d'opposition lui ravissent toute marge de liberté dans un espace catégorielle de valeurs. Elle se laisse alors emporter par l'intensité d'un rêve et *l'étendue* d'une sanction finale. Elle trouve sa voie en s'affranchissant de l'opposition privative de sa famille et en imposant la *saisie* de son vouloir. Elle s'en va à Kameno (le village de la tribu) pour harmoniser les contraires : la coutume et les interdits d'une religion chrétienne. Le signe de la réconciliation

⁵⁶ « (...) Un système de valeurs ne peut prendre corps que si des différences apparaissent et si ces différences forment un réseau cohérent : c'est la condition de l'intelligible » (Fontanille, 2003 : 39).

⁵⁷ Nous traduisons : « Vous êtes chrétienne. Toi et moi sommes maintenant sages comme les Blancs. Le père nous a enseigné ce qu'il a appris à Siriana. Et tu sais que les missionnaires n'admettent pas la circoncision (l'excision) des filles. Le père l'a dit. De plus, Jésus nous dit que c'est un péché. »

sera sa croix de martyr qu'elle portera avec joie et optimisme. D'où la corrélation entre la joie d'un devoir à accomplir et le courage d'une décision à prendre. Ce syncrétisme repose, pour le sujet, sur la cohésion des deux croyances dont Muthoni sollicite la reconnaissance sociale : « *Father and mother are circumcised. Are they not Christians? Circumcision did not prevent them from being Christians* » (RB, 26)⁵⁸. Mais une rupture se produit d'où se dégage l'expression d'un accomplissement de soi, la joie d'une épreuve qui, quoique douloureuse, demeure l'axe d'une orientation prédicative qui s'impose au récit. Elle s'exprime comme le point nodal d'un champ positionnel autour duquel gravitent l'intensité et l'étendue émotionnelle de la fille du pasteur. Celle-ci entame un mouvement légal de conjonction et de disjonction dans un état d'esprit caractérisé par la joie de souffrir et de mourir au nom d'une cause qu'elle croit noble.

II.2. Le méta-sujet et son faire transformateur à l'épreuve d'une douleur-joie mortifère :

L'analyse des actes de langage de Muthoni révèle qu'elle est l'expression d'un espace où se produisent des « événements syntaxiques »⁵⁹. Elle est à la fois un actant-sujet et un actant-objet : « *I want to be a woman, I – I want to be a woman. I want to be a real girl, a real woman, knowing all the ways of the hills and ridges* » (RB : 26)⁶⁰.

⁵⁸ Nous traduisons : « Père et mère sont circoncis. Ne sont-ils pas chrétiens ? La circoncision ne les a pas empêchés d'être chrétiens ».

⁵⁹ Cette terminologie est empruntée à A.J. Greimas : « "Jean se torture tout le temps". L'analyse superficielle de cet énoncé linguistique nous révèle qu'à l'intérieur d'un acteur dénommé Jean et considéré comme un lieu où se produisent des événements syntaxiques, Jean en sa qualité d'actant sujet, torture le même Jean pris comme l'actant objet » (Greimas, 1973 : 18).

⁶⁰ Nous traduisons : « Je veux être une femme, je - je veux être une femme. Je veux être une fille authentique, une femme authentique, connaissant tous les chemins des collines et des crêtes ».

Son énoncé prend la valeur d'un acte de langage réfléchi qui se manifeste dans la joie d'un faire-être, faisant ainsi de la fille du pasteur « un lieu-dit acteur syncrétique »⁶¹. La douleur de l'excision prend alors valeur d'importance dans sa dimension fonctionnelle, déterminant chez elle un type de comportement joyeux.

La structure actantielle du récit second se trouve bouleversée par la structure actorielle qui donne forme à l'«organisation réflexive de l'univers individuel»⁶² de la fille excisée. L'univers culturel de Kameno se lit dans une certaine mesure dans la narrativisation psycho-sémiotique du monde du dedans de Muthoni. Au lieu de se soustraire aux tourments et de s'éloigner de l'espace des traditions qui la détermine à souffrir, Muthoni s'exprime dans la volonté de soustraire son corps au « péché ». Son bonheur, sa joie se déroulent hors du temps et hors du lieu caractéristiques d'un monde de douleurs ; un monde que son père, le révérend, voit au prisme de l'Égypte pharaonique : « *Let her (Muthoni) go back to Egypt. Yes. Let her go back. He (Joshua) would travel, on to the new Jerusalem* » (RB : 36)⁶³. Excisée, Muthoni réconcilie le Dieu Murugu et celui de Jésus Christ pour faire naître, à travers sa personne, un interprétant (son statut de fille excisée) qui fait appel à un signe argumental symbolique pour dire une nouvelle signification : être chrétienne et excisée signifie incarner la beauté de sa tribu dans cette société Kikuyu. De par cet acte, la fille

⁶¹ « On voit que le statut de ce que l'on appelle un énoncé réfléchi s'interprète aisément par l'inscription d'un énoncé syntaxique quelconque dans le lieu-dit acteur syncrétique (...) » (Greimas, 1973 : 18).

⁶² « (...) On voit que c'est le type de rapports entretenus entre la structure actancielle et la structure actorielle qui détermine, comme des cas-limites, tantôt l'organisation réflexive des univers individuels tantôt l'organisation transitive des univers culturels, et qu'une même syntaxe est susceptible de rendre compte de la narrativisation psycho-sémiotique ("la vie intérieure") et de la narrativisation socio-sémiotique (mythologies et idéologies) (...) » (Greimas, 1973 : 19).

⁶³ Nous traduisons : « Laissez-la (Muthoni) retourner en Égypte. Oui. Laissez-la y retourner. Il (Joshua) ira de nouveau à Jérusalem ».

connaît des transformations et fait jouer à son énoncé une fonction de conjonction et de disjonction (Greimas, 1973)⁶⁴. Ce qui confère à Muthoni le statut d'un méta-sujet opérateur dont l'action peut être exprimée en une équation sémiotique type explicitée par Greimas (Greimas, 1973)⁶⁵ : $F(\text{transformation}) (S_1 \cup O V_1) \longrightarrow (S_1 \cup O V_2)$ ⁶⁶.

Le méta-sujet agit à travers un faire transformateur ($S_1 \cup O V_1$), entraînant une transformation transitive ⁶⁷ $(S_1 \cup O V_2)$ exprimée dans cet énoncé, « I'm a Christian ; a Christian in the tribe » (RB, 53), qui est une conséquence de la transformation (F).

L'épreuve de l'excision s'exprime alors comme une narrativité (Greimas, 1970 : 28) et une réalisation au sens de Greimas, à savoir « une transformation qui établit la conjonction entre le sujet et l'objet : $\text{Real} = F \text{ trans } [S_1 \longrightarrow O_1(S \cup O)]$ » (Greimas, 1973 : 20).

La beauté de sa tribu se lexicalise et s'identifie comme une « valeur réalisée » définie comme « *la valeur investie dans l'objet au moment (= dans la position syntaxique) où celui-ci se trouve en conjonction avec le sujet* » (Greimas, 1973 : 20).

Cette conjonction est signifiée par la joie exprimée d'autant plus que la disjonction de Muthoni de cette partie de son corps ne signifie guère le reniement d'une conjonction avec le Christ.

Greimas précise dans ce sens que : « la disjonction étant la dénégation de la conjonction n'est pas l'abolition de toute relation entre les deux actants : autrement, la perte de toute relation entre

⁶⁴ « On comprendra notre définition provisoire de la narrativité qui consiste en une ou plusieurs transformations dont les résultats sont des jonctions, c'est-à-dire soit des conjonctions, soit des disjonctions des sujets d'avec les objets » (Greimas, 1973 : 20).

⁶⁵ « Énoncé de faire de type : $F \text{ transformation } (S_1 \longrightarrow O_1)$ où S_1 est le sujet opérant la transformation et O_1 est l'énoncé d'état auquel aboutit la transformation » (Greimas, 1973 : 20).

⁶⁶ Nos équations sémiotiques sont, certes, inspirées de celles de Greimas mais plus précisément de celles de A. Hénault (1979 et 1983) : S_1 = sujet (le sujet peut être un sujet de faire ou un sujet d'état), $S \cup O$ = énoncé d'état disjonctif, $S \cap O$ = énoncé d'état conjonctif, O = objet et V = valeur.

⁶⁷ Selon Greimas 1970 : 37, il s'agit, sur le plan figuratif, d'une transformation sous-tendue par une attribution d'une valeur à un objet.

sujets et objets aboutirait à l'abolition de l'existence sémiotique» » (Greimas, 1973 : 28-29).

Muthoni reste en relation avec la religion du Christ, faisant ainsi des croyances des *étants sémiotiques* qui opèrent des modes d'expressions différents dans leur articulation conjonctive illustrée dans cet énoncé : « *I'm a woman and I will grow big and healthy in the tribe. (...) . Tell Nyambura I see Jesus and I am a woman, beautiful in the tribe* » (RB : 53)⁶⁸. Cet attachement à ses croyances chrétiennes *virtualise* sa disjonction avec l'église et fait de son énoncé un déclaratif d'état qui fusionne *virtualisation* et *réalisation*. Cela fait du sujet Muthoni un « mode de manifestation » (Greimas, 1973 : 24) de l'excision sur un axe sémantique investi d'une valeur qu'est la joie dans la douleur sacrificielle ; propos synthétisé dans le tableau suivant :

Epreuves	Acquisitions	Privations
Excision	Synchrétisme des deux religions : «I see Jesus and I am a woman, beautiful in the tribe»	Une partie souillée de son corps
excommunication de la communauté chrétienne	Deviens une femme traditionnelle	Renonciation à la religion chrétienne qui interdit l'excision
Exclusion de la communauté traditionnelle	Elle est toujours chrétienne	Renonciation à l'interdit coutumier qui exclut les filles chrétiennes de la pratique de l'excision

Ces transformations du point de vue syntagmatique s'opèrent non seulement sous un angle d'acquisition, mais également de

⁶⁸ Nous traduisons : « Je suis une femme et je serai grande et saine dans la tribu. (...). Dites à Nyambura que j'ai vu Jésus et que je suis une femme, belle au sein de la tribu ».

« manque propien » (Greimas, 1970 : 40) qui reflète un aspect positif à travers lequel est articulé le vouloir du sujet Muthoni.

Le renoncement, au contraire du son *statu quo ante*, a conduit la fille à s'attribuer la valeur joie malgré la condamnation dont elle fait l'objet dans les deux camps. Elle devient alors un acteur inclusif des sèmes /femme/, /joie/, /chrétienne/, /traditionnaliste/. Ces sèmes entretiennent, au plan syntaxique, une relation hyponymique (indépendante), mais aussi antinomique (relation de conjonction et de disjonction) au niveau sémantique. La fille du pasteur se retrouve au centre d'une occurrence d'inclusion où la joie christique fait figure d'actant qui s'interprète au niveau sémantique comme un sème, un objet de valeur positif. D'où l'articulation sémiotique suivante :

S₁ (Muthoni) UOV⁺1 (joie dans la douleur et jusqu'à la mort).

III - ESPACE FIGURATIF D'UNE RENAISSANCE

Nous envisageons d'étudier ce niveau du récit en nous référant au parcours d'un personnage masculin, Waiyaki, en rapport avec le rituel de la circoncision.

III.1. Espace du dedans : niveau génératif de la joie transformationnelle

L'icône-texte relatif à l'axe thématique de la joie coutumière revêt une dimension narrative et figurative dont l'analyse met en surface des disjonctions actuelles, spatiales et temporelles.

L'épreuve de la circoncision, à la fois physique et douloureuse, en appelle à la participation d'acteurs et d'actants en interactions syntagmatique et paradigmatique dans des espaces différents : l'espace du dedans, qui a pour correspondant perceptible la maison, fait face à l'espace du dehors dont le *représentamen* se lit sous le signe du fleuve.

Dans l'espace du dedans les indications spatiales s'articulent en :

A) patience *vs* impatience

B) Innocence vs initiation

Une telle articulation se lit dans des expressions telles que : « *Days came and went; and still it was the same life* »(RB, 13)⁶⁹, « *Waiyaki joined again in the daily rhythm of life* » (RB : 13)⁷⁰.

L'espace du dedans réfère à une relation de conjonction : Waiyaki fait corps avec les objets de valeur impatience et innocence, tandis que l'espace du dehors renvoie au rêve de Waiyaki de se mettre en jonction avec l'objet de valeur initiation.

Ainsi, l'opposition figurative innocence vs initiation qui détermine un épisode où le mouvement fait appel à un sentiment de joie immense chez le non-initié.

Mu par son désir d'accéder au statut d' « homme » dans sa tribu, Waiyaki s'empresse d'accueillir et de se réjouir de toute idée le rapprochant de l'événement : « *Some a glow of pride was beginning. He was ready for initiation* » (RB : 12)⁷¹.

Au niveau syntagmatique les éléments du dedans s'agencent pour ainsi tracer un parcours configuratif où se lisent les motifs de « tutelle » et d'« impatience ». Ces motifs impliquent des données figuratives que le narrateur emploie pour produire un « effet de réel ».

En effet, la présence de Waiyaki dans l'espace du dedans est signe d'un statut social : le jeune garçon n'est pas un homme au sens coutumier des Kikuyu. Il est placé sous la responsabilité de ses parents et demeure éloigné des secrets de la vie, de la culture et autres connaissances socio-culturelles de son ethnie. Son innocence le prive du pouvoir d'acquisition de compétence et de performance. D'où l'impatience du jeune garçon à se libérer de son statut d'incirconcis pour une renaissance, comme il le déclare à sa mère :

⁶⁹ Nous traduisons : « Les jours passaient et c'était toujours la routine ».

⁷⁰ Nous traduisons : « Waiyaki retrouve de nouveau le rythme quotidien de vie ».

⁷¹ Nous traduisons : « Il commençait à ressentir un sentiment de fierté. Il était prêt pour l'initiation ».

« *I must be born again* » (*RB* : 11)⁷². Son statut est un fait qui s'oppose alors à son vouloir et donc à sa joie. Le dedans l'enferme avec son désir et fait de son sentiment d'impatience et d'ennui une composante fonctionnelle de l'espace « maison ». Waiyaki rêve d'un ailleurs où il pourra connaître une réalisation de soi, une renaissance par laquelle il se mettra, avec joie, en jonction avec le statut d'homme, initié, dans sa communauté.

III.2. Espace du dehors : référent médiat d'une douleur-joie coutumière

Ngugi, dans *RB*, utilise l'image du fleuve comme un moyen euristique afin de transmettre un message culturel.

Pour décoder les aspects sémiotiques des éléments fluviaux, dans *The River Between*, nous allons adopter une démarche analytique qui fait appel à la charge sémantique de « l'icône métaphorique » (Kibedi et al, 1981 : 250). Selon A. Kibédi Vergas et al. : « *Ce qui caractérise ce genre d'icônes, c'est que la relation de ressemblance ne s'établit pas entre le signe et son référent, mais entre deux référents qui sont tous les deux dénotés par le même signe* » (idem.).

Peirce, quant à lui, décrit ce type d'icônes comme des métaphores, c'est-à-dire ce sont « *celles qui représentent le caractère représentatif d'un représentamen [ou signe] en représentant un parallélisme dans quelque chose d'autre* »⁷³.

⁷² Nous traduisons : « Je dois naître à nouveau ».

⁷³ Pearce classe les icônes en trois catégories : « On peut en gros diviser les hypoicônes suivant le mode de priméité auquel elles participent. Celles qui font partie des simples qualités, ou priméités premières, sont des images ; celles qui représentent les relations, principalement dyadiques, ou considérées comme telles, des parties d'une chose par des relations analogues dans leurs propres parties sont des diagrammes ; celles qui représentent le caractère représentatif d'un *représentamen* en représentant un parallélisme dans quelque chose d'autre sont des métaphores (1902 : 2.277). Cité par P. Thibaud (1994 : 126).

L'espace du dehors limite la narration du récit global et focalise les acteurs dans un parcours de soustraction et d'acquisition de valeurs. La narration d'un événement, dont l'expression et le contenu concourent à peindre un acteur heureux dans l'expérience d'une douleur physique, se construit dans une articulation sémiotique d'interactions verbale et physique, lesquelles impliquent des macro-transformations chez les acteurs qui les intègrent dans un processus de conjonction ou de disjonction.

Dans l'espace du fleuve, sujet de réalité socio-culturelle, s'accomplit un vouloir coutumier. De ce fait, son iconicité porte la marque d'un référent médiat en une pratique culturelle. Avant de subir l'ablation tant rêvée, Waiyaki est amené au fleuve Honia, symbole de pureté et de sacralité, pour prendre un bain purificateur. Le jour fatidique, sa joie est immense. Le bonheur de ce rêve à accomplir lui est décrit en termes sécurisants : « *Waiyaki whose head had had been shorn of hair trailed behind her (mother) as a little child would follow his mother* » (RB : 12)⁷⁴.

Il fait mouvement vers l'espace du dehors où il doit recevoir le signe de la circoncision comme sceau de son titre d'homme libre et responsable. D'où sa joie de marcher sur le tracé de la foi coutumière, à l'instar de Muthoni. Ce mouvement vers une mort symbolique prend une forme narrative d'une iconicité structurale, et le fleuve Honia signifie un espace investi de valeurs traditionnelles de l'essence de l'être dans la société Kikuyu. Ses eaux iconisent alors la renaissance. Il est le signe d'un espace d'adieu, une frontière-contact entre une vie *anté* et une existence *posté*. De ce fait, il est associé aux aspects temporels et existentiels du bonheur de renaître du personnage Waiyaki : « *Old Waiyaki is born. Born again to carry on the ancient fire* » (RB : 12)⁷⁵.

⁷⁴ Nous traduisons : « Waiyaki dont les cheveux ont été rasés traînait derrière elle (la mère) comme un petit enfant suivrait sa mère ».

⁷⁵ Nous traduisons : « Le vieux Waiyaki est né. Né de nouveau pour porter le

L'espace fluvial est porteur de la joie d'être ; c'est un espace de félicité dont les valeurs lient le Kikuyu au sens profond de l'identité coutumière. Après le bain purificateur, Waiyaki sort du fleuve, débarrassé de la souillure de son état d'incirconcis, pour subir l'épreuve de la circoncision : se faire couper le prépuce, symbole de son impureté. Il vise la victoire dans l'épreuve pour faire honneur à sa personne et à sa famille :

Waiyaki had waited for this day, for this very opportunity to reveal his courage like a man. This had been the secret ambition of his youth. (...) now time had come (...). He just stared into space, fear giving him courage. His eyes never moved. (...). The knife produced a thin sharp pain as it cut through the flesh. (...). Blood trickled freely on the ground (...) Around him women were shouting and praising him. The son of Chege had proved himself. Such praises were lavished only on the brave. (RB : 45)⁷⁶

Son vouloir se réalise et fait de lui un homme accompli. Après s'être éprouvé dans l'attente, le voilà qui reçoit la couronne de la vie et prépare sa voie dans la vie active.

Affranchi, dans cet espace du dehors, Waiyaki goûte au fruit de la connaissance et à la vie d'homme libre et heureux. La joie saisissant l'occasion d'une expression coutumière séduit Waiyaki par le commandement de son essence qui le fait mourir dans le sable boueux de Honia River afin de le faire revivre dans sa

flambeau de la tradition ».

⁷⁶Nous traduisons : « Waiyaki avait attendu ce jour, cette occasion, pour montrer son courage comme un homme. C'était son ambition secrète depuis qu'il était (tout) jeune... Le temps était venu (...). Il a juste regardé fixement dans l'espace, la crainte lui donnant du courage. Ses yeux n'ont jamais cillé. (...). Le couteau a produit une douleur vive quand il a coupé la chair... Le sang a coulé goutte à goutte librement sur le sol (...). Autour de lui, des femmes criaient et louaient ses qualités. Le fils de Chege avait fait ses preuves. Ces louanges n'ont fait que se répandre sur un valeureux ».

communauté kikuya. De plus, il est doté du pouvoir d'exprimer ce qu'il est devenu et ce qu'il représente désormais dans sa société. Honia se mue en un pont de douceur qui relie la mort à la vie. Le désir de mort engendre la joie de vivre chez le fils de Chege ; cela fait du signe du fleuve l'expression d'une spiritualité et d'une humanité. A travers le fonctionnement iconique et métaphorique du fleuve, l'espace du dehors se solidarise du changement de statut de Waiyaki en établissant un lien avec son espace et l'initié.

Ainsi, le thème de la joie s'est exprimé avec *étendue* et *intensité* dans *The River Between* où les coutumes africaines sont situées à la croisée des chemins de civilisations différentes.

Par l'excision, la fille du pasteur vise à connaître un accomplissement. Cette épreuve est insigne de son supplice qu'elle savoure avec bravoure et joie. Elle est rayonnante dans son sacrifice héroïque. Ce sacrifice la met en *jonction* avec la *valeur* positive des traditions des Kikuyu, lesquelles, à leur tour, sont mises en *relation jonctive* avec les valeurs chrétiennes. Muthoni, grâce à ses deux croyances, qui l'amènent à Kamenon et à Makuyu, subit le destin d'une mort rédemptrice. Sa mort délivre un message de joie. Elle annonce la bonne nouvelle : elle a réussi à mettre sa foi chrétienne et sa foi paganiste en accord dans un syncrétisme salubre, purifié de tout extrémisme. Elle a connu la mort, certes, mais pour entrer en jonction avec la valeur de la liberté et du salut ; d'où la joie d'une mission accomplie, d'un objectif atteint.

Contrairement à Muthoni, qui s'est efforcée de trouver le point de jonction de deux religions qui s'entrecroisent, Waiyaki, lui, a choisi la tradition de ses ancêtres pour se réaliser dans la joie d'une épreuve qui le porte à un haut niveau social. Sa circoncision lui a ouvert les perspectives d'un renouveau, d'une autre vie.

Son séjour dans un espace fluvial et la disjonction d'avec son prépuce n'ont d'autre but que de le faire passer d'une mort symbolique à une vie nouvelle. Cette purification de toute sa

souillure physique et morale de sa vie de profane, est ce qui explique la joie de s'accomplir dans les secrets de sa coutume. Sa joie s'oppose à celle de Muthoni par sa visée. Alors que Muthoni se réjouit d'une mort physique certaine, conséquence de son projet christique, Waiyaki se réjouit d'une mort symbolique pour une vie spirituelle ancrée dans la racine identitaire de la tradition de sa tribu. L'expression de ces deux façons de mourir et de connaître la joie s'inscrit dans la difficile question des relations interculturelles entre le Sud et le Nord, entre le marteau de l'ouverture et l'enclume de l'enracinement. Nous avons tenté de le démontrer à travers l'étude de la particularité sémiotique de la narrativité de *The River Between* que nous définirons comme une « *forme mixte, à la fois psycho- et socio-sémiotique (correspondant à l'ensemble des pratiques inter-individuelles)* » (Greimas, 1973 : 19).

BIBLIOGRAPHIE

- EVERAERT-DESMEDT N., *Sémiotique du récit*, Paris, De boeck, 3^e édition, 2004.
- FARAH Nuruddin, *Sardines*, London, Allison and Busby, 1981.
- FONTANILLE Jacques, *Sémiotique et littérature : essai de méthode*, P.U.F., 1999.
- FONTANILLE Jacques, *Sémiotiques du discours*, Paris, Presses Universitaires de Limoges, 2003.
- GREIMAS, A. J., *Sens II : essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1970.
- GREIMAS, A. J., « Un problème de sémiotique narrative : les objets de valeur », in *Langages*, N°31, volume 8, 1973, pp.13-35.
- HENAULT Anne, *Narratologie, sémiotique générale : les enjeux de la sémiotique*, Paris : PUF, 1983.
- KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *L'Énonciation. De la subjectivité dans la langue*, Paris, Nathan, 1985.
- KIBEDI VERGA A. et al., *Théorie de la littérature*, Picard, 1981.
- THIAM Awa, *La Parole aux négresses*, Denoël, 1978.
- THIBAUD P., « La notion peircienne de métaphore », in *Histoire Épistémologie Langage*, Tome 16, fascicule 1, 1994. pp. 123-136.
- CORPUS : NGUGI Wa Thiong'o, *The River between*, London, Heinemann, 1965, 1989.

EL YAACOUBI Youssef
Université Sidi Mohamed Ben Abdellah
Fès - Maroc

**ÉTUDE STYLISTIQUE DE LA RÉFÉRENCIATION
DANS LE CHANT DU MONDE DE J. GIONO**

Résumé

Notre étude porte sur la *référenciation* dans l'œuvre de Jean Giono, *Le Chant du monde* parce qu'elle relève de divers modes de représentation. Nous tentons de démontrer que le référent se transmue par la magie du style et de ses techniques en un référé qui intègre l'intertexte mythique. En effet, les relations interactionnelles investissent la représentation par le biais de procédés stylistiques, notamment la comparaison et la métaphore, pour présenter une « réalité » autre, un monde doté d'un pouvoir poétique, voire mythique. En cela, le paysage, dans *Le Chant du monde* de Jean Giono, en tant que « référé », se lit comme une image harmonieuse du monde grâce à la description/création des lieux marqués par la co-habitation parfaite des êtres et des choses.

Mots-clefs : référenciation – description – poétique – stylistique – intertexte – *Le Chant du monde* – Jean Giono.

**STYLISTIC STUDY OF REFERENTIAL MEANING IN J. GIONO'S LE
CHANT DU MONDE (THE SONG OF THE WORLD)**

Abstract

Our paper, aided by work in linguistics and stylistics, focuses on referential meaning and telescoping of a reality other than what is stated openly in the text. To do this, we chose the work of Jean Giono, a great creator of images and spaces, *Le Chant du Monde*, where the narrative incorporates the poetic dimension through different modes of representation, whether literary, poetic musical or pictorial. Furthermore, representation is transmuted by the magic of style and techniques in a reality that concerns the mythical intertext. In this, the landscape in *Le Chant du Monde* by Jean Giono, the description of the places in his bill incorporates the co-presence of the human and the animal in perfect harmony relating to myth and perceptions.

Keywords : referential meaning – description – poetic – stylistic – intertext – *Le Chant du monde* – Jean Giono.

**ÉTUDE STYLISTIQUE DE LA RÉFÉRENCIATION
DANS LE CHANT DU MONDE DE J. GIONO**

Dans son ouvrage *Le Récit poétique* (1978 : 7), Jean-Yves Tadié étudie la prose poétique dans des œuvres où la poésie se mêle fortement à la prose romanesque et qu'il classe dans la catégorie « récit poétique » :

Le récit poétique en prose est la forme du récit qui emprunte au poème ses moyens d'action et ses effets, si bien que son analyse doit tenir compte à la fois des techniques de description du roman et de celles du poème : le récit poétique est un phénomène de transition entre le roman et le poème.

Mais s'agissant de la prose poétique du roman, Dominique Combe, dans *Poésie et récit, une rhétorique des genres* (1989), affirme que cette prose poétique est le signe d'un retour du récit réconcilié avec la poésie, après leur rupture initiée, selon lui, par Stéphane Mallarmé notamment. Donc, pour lui, la poésie du récit n'est pas une simple transition :

C'est donc parce que la conception du roman s'est résolument écartée des canons « réalistes » du siècle dernier que la poésie peut lui être assimilée : en réalité, c'est bien le roman qui a été « poétisé », conformé aux règles d'une poésie « pure » non référentielle, c'est-à-dire « lyrique ». La forme contemporaine de la poésie « pure » n'est autre que le Nouveau Roman. Rien de plus naturel que, alors que le roman se maintient comme forme dominante en raison de facteurs socio-économiques, la poésie se confond avec lui : en réalité elle se dissimule sous le pseudonyme trompeur de « roman ». Rien de commun, alors, avec ce qu'on appelle

quelquefois le « roman poétique » qui seul mérite la qualification de genre esthétique. (pp.115-116)

De là, la nécessité de ne pas lire le roman et la poésie comme deux entités séparées dont il faudrait déchiffrer les relations interactionnelles qui les associeraient.

C'est dans cet état d'esprit que nous aborderons la problématique du « roman poétique » à travers l'exemple de *Le Chant du monde*⁷⁷ de Jean Giono, car l'auteur parvient, par le truchement de la description, prise au sens strict de représentation mimétique du réel, à représenter le monde et à l'investir d'un pouvoir poétique, voire mythique.

I - SUBLIMATION DU PAYSAGE : zoomorphisme et anthropomorphisme

Le paysage littéraire est une figure culturelle construite. Il constitue un iconotexte qui se définit par ses propres lois de fonctionnement et de représentation. Il est échafaudé selon le processus complexe de la description. Il est conçu comme une construction qui doit nommer, évoquer et donner à voir. Il suppose donc des référents culturels d'autant la description est une construction qui s'adresse moins à l'intellect qu'à l'imagination et à la sensibilité du lecteur. Ce dernier ne cherchera pas à la comprendre mais plutôt à la visualiser car elle est bâtie selon le principe de l'iconicité qu'Yves Bonnefoy (1983 : 33) définit d'une manière lyrique :

J'appellerai image cette impression de la réalité enfin pleinement incarnée qui nous vient, paradoxalement, de mots détournés de l'incarnation. [...] Images, l'éclat qui manque à grisaille des jours, mais que permet le langage

⁷⁷ Dans la présente étude, nous nous référons à l'ouvrage des éditions Gallimard, 1997.

quand le recourbe sur soi, quand le pétrit comme un sein natal, la soif constante du rêve (...).

Ainsi, pour « donner cette impression de réalité », l'image du paysage, dans *Le Chant du monde* de Jean Giono, use pourtant d'artifices langagiers, « détournés de l'incarnation » et de la représentation mimétique du réel, comme nous tenterons de le démontrer.

L'intérêt de la lecture du paysage de Giono ne réside donc pas seulement dans le déchiffrement des éléments qui le constituent (les pentes, les couvertures végétales, les maisons du village, etc.), et de leur place dans le temps et l'espace, mais dans leur référenciation⁷⁸, autrement dit dans la compréhension des modalités de leur agencement et de leurs symboliques.

Toutefois, interrogeons-nous d'abord sur sa définition. Augustin Berque, cité par Anne-Marie Boisvert (2006) l'un des critiques de l'art paysager, détermine, dans son livre *Les Raisons du paysage. De la Chine antique aux environnements de synthèse* (1995), quatre critères qui définissent le paysage au sens propre :

- 1) *Des représentations linguistiques, c'est-à-dire un ou deux mots pour dire « paysage » ;*
- 2) *des représentations littéraires, orales ou écrites, chantant ou décrivant les beautés du paysage ;*
- 3) *des représentations picturales, ayant pour thème le paysage ;*

⁷⁸ Nous reprenons la définition de Jean Peytard : « *Supposons, écrit-il, qu'un même événement sportif soit l'occasion de trois reportages, chacun utilisant un canal différent : l'un la radio, l'autre la télévision, le troisième la presse imprimée. Nous dirons que cet événement constitue le référent ; que l'outillage discursif utilisé caractérise la référenciation ; que le produit discursif présenté à un public est le référé. Trois termes : référent, référenciation, référé, que nous utiliserons avec le sens que nous venons de leur donner* » (mis en ligne en 2008).

4) *des représentations jardinières, traduisant une appropriation esthétique de la nature (il ne s'agit donc point de jardins de subsistance).*

D'après Anne-Marie Boisvert, on doit cette présentation des critères à Alain Roger dans son *Court traité du paysage* (1997 : 48). Quant à elle, elle cite (2006) Augustin Berque (1995 : 34-35) qui constate que

Tel ou tel des trois derniers critères peut se retrouver dans de nombreuses sociétés ; mais c'est seulement dans les sociétés proprement paysagères, qui sont aussi les seules à présenter le premier, que l'on trouve réuni l'ensemble des quatre critères.

De ces considérations, il est donné à comprendre que le paysage est un *topos* culturel par excellence. Il est à la fois textuel et référentiel. En texte, le paysage propose son propre discours. C'est ainsi que Giono, dans son récit, mêle intimement le narratif et le descriptif. En effet, le descriptif se greffe sur le narratif tantôt en le suspendant, tantôt en le ralentissant et tantôt en lui assurant continuité et fluidité. C'est le cas de la description du fleuve du point de vue du narrateur omniscient :

La nuit, le fleuve roulait à coups d'épaules à travers la forêt, Antonio s'avança jusqu'à la pointe de l'île. D'un côté, l'eau profonde, souple comme du poil de chat ; de l'autre côté les hennissements du gué. Antonio toucha le chêne. Il écouta dans ses mains les tremblements de l'arbre. C'était un vieux chêne plus gros qu'un homme de la montagne. [...] Le fleuve qui sortait des gorges naissait dans un éboulis de montagne. C'était la haute vallée noire d'arbres noirs, d'herbe noire et de mousse pleine de pluie. Elle était creusée en forme de main, les cinq doigts apportent toute l'eau de cinq ravinements profonds dans une large paume d'argile et de rochers où le fleuve s'élançait comme un cheval en pataugeant avec ses grands pieds pleins d'écume. (p.7)

La description use, ici, d'artifices de la rhétorique pour donner une dimension isotope à tous les éléments. A la faveur de métaphores et de comparaisons, plusieurs isotopies concourent à animer une composition en noir (« nuit », « vallée noire », « arbres noirs », « herbe noire ») :

- l'isotopie de l'énergie qui associe les sèmes de puissance/force (« coups d'épaule », « vieux chêne », « montagne », « gros », « grand », « rocher », ...), aux sèmes du mouvement (« roulait », « s'avança », « toucha », « sortait des gorges », « s'élançait », « pataugeait »),

- l'isotopie zoomorphe qui associe certains éléments de la nature à des animaux (« eau...comme poil de chat », « hennissement du gué », « fleuve...comme un cheval »),

- l'isotopie anthropomorphe dont l'effet est la fusion du personnage dans le paysage (« il écouta...les tremblements de l'arbre...plus gros qu'un homme de la montagne », « il (Antonio) écouta dans ses mains »/ « elle (la haute vallée) était creusée comme une main », « large paume d'argile »).

Ainsi, nous pouvons dire que ces trois isotopies principales partagent le sème de /mouvement/, qui, combiné à la puissance assure la cohérence de la description.

Cette description dépasse le cadre d'une quelconque reproduction mimétique, à la faveur, en premier lieu, du procédé de la comparaison, définie ainsi par Jean Kokelberg (1993 : 82) :

Mode d'expression qui consiste à établir – par une CHARNIERE GRAMMATICALE ad hoc – un rapprochement fondé sur la perception d'une analogie entre deux réalités ou deux idées. Le rapprochement ainsi opéré trouve sa justification dans le désir de voir – ou de représenter avec

plus de force – l'objet, l'idée, l'action ou la situation que l'on cherche à évoquer.

Il précise que la contiguïté des deux réalités opérée par la comparaison « *associe de manière intime et inattendue des mots ou des idées appartenant à des registres différents* » (idem.).

A la faveur, notamment, de la charnière grammaticale « comme », qui rapproche « eau » et « chat », « fleuve » et « cheval », le narrateur donne « plus de « force » au contraste entre les deux comparés : la souplesse (féline) de l'eau profonde à « la pointe de l'île » s'oppose à la lourdeur maladroite et massive du fleuve qui foule l'eau « *pataugeant avec ses grands pieds pleins d'écume* », expression qui se laisse lire, par association, « pataugeant avec ses gros sabots pleins d'écume ».

Ainsi l'écriture de Giono donne forme à sa propre esthétique du paysage poétique. En effet, la métaphore de la vallée anthropomorphique, qui placée sous le régime nocturne, acquiert un aspect naturel et sauvage. La comparaison avec la main permet d'articuler, par le jeu des comparatifs, une véritable rhétorique humanisant la nature. De plus, la structure répétitive des lexèmes amplifie l'effet des comparatifs.

Cet anthropomorphisme est accentué par les registres et les codes de la description qui s'insinuent au niveau narratif. La description raconte l'histoire du fleuve qui accomplit un certain nombre d'actions (rouler, sortir des gorges, naître) à travers la forêt, la montagne, jusqu'à la vallée, sous l'œil complice du personnage. En effet, selon Adam et Petitjean (1992 : p.41)

La description est prise en charge dans ce cas, par un acteur doué de la possibilité de voir, d'observer. Ce qui ne va pas sans rejaillir sur le choix des qualifications du voyeur (peintre, badaud, espion (...)) et sur les motivations (curieux, intrigué, nouveau venu (...)). A quoi il faut ajouter que le

personnage en question doit être placé dans un milieu ambiant favorisant son penchant à l'observation (lieu élevé, ouverture, milieu transparent (...)) et accomplir une action-prétexte caractéristique (...).

A cette « possibilité de voir, d'observer », s'ajoute, dans notre séquence, la possibilité d'écouter (« il écouta »), la possibilité de toucher (« il toucha »). Ces deux aptitudes sensorielles, contrairement à leurs référents dans le monde tangible, n'en font qu'une dans le texte (puisque Antonio écoute avec ses mains qui touchent le chêne), qui produit de ce fait une sensation sans référence, inédite. Cette écoute l'est d'autant plus qu'elle s'exerce sur un « chêne », symbole de solidité massive inébranlable dans l'imaginaire collectif, par des « mains » à même de sentir, voire de provoquer, ses « tremblements ».

De plus, le récit se passe en un temps (la nuit) et en un espace (arbres, herbe, vallée) marqués chromatiquement. En effet, ce récit est combiné aux effets visuels de la noirceur intensifiés par la répétition de l'adjectif « noir » qui s'étend sur tout le paysage.

Nous n'avons pas perdu de vue la recommandation de Jean-Michel Adam dans son ouvrage *Langue et littérature, analyses pragmatiques et textuelles* (1991 : 131) :

Après cette description de la cohésion et de la progression [...], il faut se demander si les isotopies de base qu'une première lecture dégage immédiatement (anthropos et cosmos) sont les seules identifiables.

Nous avons donc continué à interroger l'œuvre de Giono et nous pouvons affirmer que les isotopies que nous venons d'identifier se retrouvent au niveau de toute l'œuvre et qu'elles ne sont pas les seules à sublimer le paysage en lui assurant une cohérence constante.

II - SUBLIMATION DU PAYSAGE : l'hyperbole de la lumière

Un autre procédé stylistique qui a trait à la mythification du paysage dans le texte de Giono est l'hyperbole dont voici un exemple :

À peine sorti de l'horizon, le soleil écrasé par un azur terrible ruisselait de tous côtés sur la neige gelée ; le plus maigre buisson éclatait en cœur de flamme. Dans les forêts métalliques et solides le vent ne pouvait pas remuer un seul rameau (...). Des poussières pleines de lumières couraient sur le pays. (...) Les bêtes s'arrêtaient en plein soleil avec leurs poils tout salés de neige gelée, dure comme une poussière de granit... Le jour ne venait plus du soleil seul, d'un coin du ciel, avec chaque chose portant son ombre, mais la lumière bondissait de tous les éclats de la neige et de la glace dans toutes les directions et les ombres étaient maigres et malades, toutes piquetées de points d'or. On aurait dit que la terre avait englouti le soleil et que c'était elle, maintenant, la faiseuse de lumière. On ne pouvait pas la regarder. Elle frappait les yeux : on les fermait, on la regardait de coin pour chercher son chemin et c'est à peine si on pouvait la regarder assez pour trouver la direction : tout de suite le bord des paupières se mettait à brûler et, si on s'essuyait l'œil, on se trouvait des cils morts dans les doigts (p. 138)

Au niveau des intensifs et des comparatifs, notons :

- d'abord, la radicalité et la violence des signifiés narratifs : « écrasé », « éclatait », « ne pouvait pas », « s'arrêtaient », « englouti », « fermait », « ne pouvait pas », « courir sur le pays », « frappait », « brûlait », « trouvait morts » ;
- ensuite, la plénitude spatio-temporelle qui encadre cette séquence : « azur terrible », « tout côté », « pleines de lumière »,

« plein soleil », « tous les éclats », « toutes les directions », « toutes piquetées » ;

- enfin, l'extrême dureté de la consistance des éléments qui composent le paysage : « neige gelée », « forêts métalliques et solides », « neige gelée dure comme une poussière de granit », « glace », « points d'or » » ; Le sème de la dureté est associé à celui de l'immobilisme renforcé par le contraste avec l'extrême agilité de la lumière (« couraient », « bondissait »).

Ce processus d'emphatisation hyperbolique du paysage est dominé par l'irradiation de la lumière intensifiée par sa réflexion sur la glace. Son intensité étend son emprise sur toute la surface de la terre et confère au paysage une dimension épique par la radicalité antagoniste de ses composants.

En effet, le paysage, immobile, contraste avec l'agilité de la lumière : « les forêts métalliques et solides » où « le vent ne pouvait remuer aucun rameau », « les bêtes » recouvertes de « poussière de granit » semblent subir les assauts d'« un azur terrible » qui « écrase » le « soleil qui ruisselle », et dont « la lumière bondissait de tous les éclats de la neige et de la glace ». Le mouvement anime le récit et lui donne une vie intense.

La lumière minérale (neige - glace), dans son intensité, a évincé la lumière sidérale (soleil), a minéralisé le paysage et les animaux et menace les humains qu'elle oblige à vivre dans l'obscurité. Ils ne peuvent, en effet, regarder la lumière et sont contraints de « se bander » pour pouvoir supporter son intensité mortelle. L'importance du regard associée à la pétrification dans cet espace glacial sous un azur terrible confine cette lumière au rang de mythe : celui de Méduse qui pétrifie les mortels qui lèvent les yeux sur elle, comme la lumière le fait pour les « cils » métonymiques des hommes (« on ») qui osent la fixer.

Cette lumière de « la terre », plus forte que le soleil (« écrasé », « englouti »), ce paysage tout entier, règne sur un paysage métaphoriquement « médusé », élevant l'ensemble au rang de mythe.

Ainsi, l'hyperbolisation jusqu'à la mythification anime le paysage en modulant sa description selon des signifiés narratifs mythiques, comme dans l'exemple de Méduse dans la séquence ci-dessus.

Ce procédé d'hyperbolisation s'étend non seulement à d'autres descriptions de paysages de l'œuvre de Giono mais aussi, et de façon plus prégnante que dans cette séquence, aux hommes. Citons, à titre d'exemple, la description du bouvier en hiver :

Le bouvier avait une toque en poils d'ours, ses deux gros foulards noués l'un sur l'autre, sa veste de cuir, des moufles en peau de mouton et des cuissards de loutre ficelés le long de ses jambes depuis la cheville jusqu'à la hanche. (p.144)

Physiquement, il est de complexion animale: les sèmes constitutifs des métonymies relevant de l'isotopie zoomorphe (« *poils d'ours* », « *veste de cuir* », « *peau de mouton* », « *cuissards de loutre* ») achèvent d'assimiler l'homme, de la tête (« *toque* ») aux pieds (« *chevilles* »), à un animal à la fois terrestre et aquatique, carnivore et herbivore, sauvage et domestique, massif et souple, etc. Cet animal n'existe bien entendu que par la magie paragrammatique qui condense, dans les signifiants de la première proposition, les lexèmes d'« ours », de « peau » et d'« outre », dominants de par leur proportion physique : la peau en tant que métonymie à la fois d'ours, de veste, de mouton et de loutre, et les cuissards qui recouvrent les jambes.

Ainsi, « *L/l/e bou/u/vier avait une t/t/oque en poils d'our/r/s* », qui contient le lexème « ours », le paragramme de « loutre » (*/l/u/t/r/*), et de « peau » (- « *p/p/o/o/ils* »), fait du « bouvier » un animal, à la

fois ours et loutre, de par les peaux dont il est recouvert. Cet animal fictif auquel est associé le bouvier intensifie son caractère bestial en rapport avec son rôle dans le récit.

Cette hyperbolisation des hommes et du paysage peut, à certains moments clés du récit, être portée au niveau supérieur de l'allégorie, voire au niveau suprême de la parabole, comme la parabole biblique de la Genèse que nous étudierons dans le point suivant.

III - SUBLIMATION DU PAYSAGE : la parabole de la Genèse

Les valeurs paysagères dans *Le Chant du monde* sont de l'ordre pictural et photographique surtout lorsqu'il s'agit du paysage figé dans le silence par la neige et la glace de l'hiver. En effet, de nombreuses descriptions paysagères sont travaillées par le modèle de la photographie. Giono utilise le phénomène optique du focus pour organiser sa description en plusieurs plans et points de vue, avec des effets d'agrandissement des premiers plans et de réduction des arrières plans. En voici un exemple :

Il y avait un grand silence. Les branches encore sans feuilles étincelaient de mille petites flammes d'argent et, sous chaque flamme, dans la goutte d'eau brillante, les bourgeons neufs se gonflaient. (p. 259)

La focalisation est centrée sur « les branches », au premier plan, plus imposantes (en nombre, en quantité, en qualité et en volume : *mille petites flammes d'argent*, puis se resserre, au second plan, sur le niveau inférieur de *la goutte d'eau brillante* et enfin sur ce qu'elle abrite, *les bourgeons*. Il s'agit d'un paysage hivernal hiérarchiquement structuré selon un champ vertical descendant, qui baigne dans le silence total, évoquant la photographie en noir et blanc et en surbrillance.

Cependant, le récit reprend tout de même ses droits à la fin du tableau : le verbe *gonflaient*, par son aspect inchoatif, inscrit ce paysage photographique dans le temps annonciateur d'une nouvelle saison. L'écriture de ce changement de saison est surdéterminée (sur des dizaines de pages) par la parabole de l'origine de l'humanité telle que racontée dans le Livre de la Genèse (Ancien Testament). A cette parabole sera travaillée par une métaphore parabolique proprement textuelle, comme nous le verrons un peu plus bas.

Notre analyse des deux paraboles s'appuiera sur une démarche componentielle qui donne la priorité (mais non l'exclusivité) aux contenus des lexèmes. Les lexèmes seront étudiés dans un même environnement textuel, pour cerner leurs contaminations mutuelles et mettre en valeur leur transformation sémantique, induisant leur transmutation.

Disons donc, à ce niveau, que le printemps est décrit comme une renaissance du pays après le déluge provoqué par la pluie et la fonte des neiges (pp. 259-262), un événement cyclique que Giono va transfigurer en convoquant l'intertexte de la Genèse de façon quasi explicite.

En effet, le texte de Giono évoque à maintes reprises « *la falaise de l'arche* »/« *grand rocher tapissé de lierre et de clématite* », refuge des oiseaux au moment où « *des torrents musclés (...), plus haut que les sapins, (...), emportaient des lambeaux de forêts* » (p.261), et qui rappelle l'arche biblique soulevée par la crue des eaux et déposée sur la montagne⁷⁹. Cette association est renforcée par un certain nombre d'éléments contigus.

La description du paysage n'est pas impersonnelle, mais modalisée, en amont, par le sentiment dysphorique inspiré par le déluge :

⁷⁹ Des exégètes ont identifié cette montagne au Mont Ararat.

Il y avait de quoi être grave et inquiet. Les eaux n'avaient fait que monter tout le jour. (...) Sur le visage des hommes les femmes regardaient peureusement cette gravité et ce souci. (p.228)

Cette modalisation confère à la crue des eaux le sème de /menace/ (ou /danger/) justifié par son ampleur et sa violence. Comme dans la Genèse, il pleut : « *De grandes pluies grises traversaient le ciel. Tout disparaissait : montagnes et forêts* » (p.259); cette pluie et la fonte des neiges entraînent une crue dont le niveau couvre les montagnes, comme dans la Genèse.

La « *pluie* » s'accompagne de la « *bise* » qui ajoute au « *vent* » de la Genèse, les sèmes contextuels de /froid/. Mais, contrairement au « *vent* » de la Genèse qui chasse la pluie et contribue ainsi à l'apaisement de l'univers, la « *bise noire* » du *Chant du monde* est un mauvais présage dont la présence est prégnante. Lexicalisée par ses nombreuses répétitions contigües, elle rythme chronologiquement tout le récit du déluge en constituant ses charnières : 1- « *La bise noire était arrivée de l'est* » (p.259), 2- « *La bise se relevait* » (p.260), 3- « *la bise retombait de tout son poids* » (p.260), 4-, « *La bise s'arrêta. (...). Les derniers soubresauts de la bise secouaient quelques tringles de grêles* » (pp.260-261).

Certes, la fin de cette « *bise noire* » signe le renouveau, comme le vent de la Genèse :

Le soleil reprenait de jour en jour sa couleur naturelle. (...) Les bêtes de poils, les bêtes de plumes, les bêtes de peau rase, les bêtes froides, les bêtes chaudes, les perceurs de terre, d'écorces, de roches, les nageuses, les coureuses, les voiliers : tout commençait à nager, à courir, à voler avec des souvenirs d'anciens gestes. (p.261)

Mais, au contraire du vent de la Genèse qui chasse les dernières séquelles du déluge, la « *bise noire* » signe aussi le début du déluge :

Les glaciers fondaient. (...) la montagne couverte de cascades grondait comme un tambour. Il n'y avait plus de petits ruisseaux mais des torrents musclés aux reins terribles et qui portaient des glaçons et des rochers, bondissaient, luisants et tout fumants d'écume plus haut que les sapins, minaient leurs rives profondes, emportaient des lambeaux de forêts. Les eaux, les roches, les glaces, les ossements d'arbres se tordaient en grosses branches d'acier à travers le pays et se déversaient en mugissant dans l'immense fleuve. (p.266)

L'expression « gronder comme un tambour », qui convoque celle, référentielle, de « résonner comme un tambour », ajoute au son caractéristique du comparant (« tambour ») le sème de /menace/ au comparé (« montagne »). Les prémices d'hostilité se concrétisent dans « *des torrents musclés [qui] minaient leurs rives profondes, emportaient des lambeaux de forêts* », « *les eaux, les roches, les glaces, les ossements d'arbres [qui] se déversaient en mugissant dans l'immense fleuve* », associés à la violence mortelle exercée sur le paysage (*minaient, emportaient des lambeaux, ossements d'arbres*).

Le renouveau dans *Le Chant du monde* est au prix de ces crues dévastatrices comme dans la Genèse, et comme dans la Genèse, ses prémices se manifestent sur *la falaise de l'arche*, matrice de l'univers, peuplée de tous les animaux avec une mention spécifique pour ceux de la Genèse : les oiseaux, les poissons, les corbeaux, etc. :

Depuis longtemps les houldres avaient quitté la falaise de l'arche pour aller crier le printemps partout. Mais les oiseaux ordinaires revenaient tous les soirs au grand rocher

tapissé de lierre et de clématite. Il y avait des fauvettes, des mésanges de toutes les sortes, des rossignols, des verdiers, des carmines, des pies, des corbeaux, tous les habitants de la ronce ou de la forêt, mais rien que des mangeurs de viande. Pas des mangeurs de graines. Ils étaient gras et lourds à ne plus bien savoir ni voler ni marcher. Ils se cramponnaient dans les résilles de branches et de feuilles qui tapissaient le rocher et ils restaient là un moment à se reposer du vol de tout le jour sur le grand pays plein de chaleur et d'espérance. (pp.261-262)

Aux nombreux éléments empruntés à la Genèse, dont nous n'avons repris qu'une infime partie, nous devons ajouter à celui, cardinal, de l' « arc-en- ciel », pour achever d'emporter la conviction : « *La pluie nouvelle venait à travers les sapins, la bise retombait de tout son poids, les taches noires de la pluie et du soleil marchaient dans tout le pays sous une frondaison d'arcs-en -ciel* » (p.260).

A l'instar de l'arc-en-ciel, signe divin créé à la fin du déluge dans la Genèse pour sceller l'union sacrée, les « arcs-en-ciel » du *Chant du monde* apparaissent eux aussi au moment de la décrue mais dans une version terrestre (« *marchaient* »), désacralisée par sa profusion (*frondaison d'arcs-en -ciel*), mais pour sceller également une union : celle du ciel et de la terre.

Nous avons jusqu'ici souligné, certes de façon sommaire tant les éléments intertextuels sont nombreux, ce que le passage de l'hiver au printemps devait à la parabole biblique. Mais celle-ci est insérée dans un autre processus métaphorique propre au texte de Giono, comme nous allons tenter de le démontrer en étudiant les figures dans un même environnement textuel.

En effet, dans *Le Chant du monde*, le passage de l'hiver au printemps se lit comme celui de la *bauge* à la *falaise de l'arche*, l'orage ayant permuté explicitement avec le sanglier, auquel il continue tout de même à se superposer, par association, dans

l'expression « *l'orage se dressait dans sa bauge* » (p.259). Aux sèmes /fangeux/ et /boueux/, attachés au lexème *bauge*, dans l'imaginaire collectif, vont, par contamination sémantique, s'ajouter deux autres sèmes isotopes : /noirceur/ et /piétinement/. Notons qu'il s'agit davantage d'une mise au jour de ces sèmes plutôt que d'une nouvelle acquisition. Ces sèmes déterminent, par association, un champ lexico-sémantique qui entraîne dans son sillage les moments du déluge : avant, pendant et après (l'après caractérisé par son opposition aux deux premiers moments).

Ainsi, « orage » fonctionne comme un archilexème dont les archisémes seront déterminés à partir de « *l'orage se dressait dans sa bauge* »⁸⁰ et en suivant sa contamination dans son environnement lexico-sémantique.

Le tableau ci-dessous nous aidera à expliciter notre propos :

extraits (<i>Le Chant du monde</i>)	sèmes	lexèmes	pages contigües
<i>L'orage se dressait dans sa bauge</i>	/boueux/ /fangeux/	orage	260
<i>Il piétinait les villages et les champs</i>	/piétinement/	orage	260
<i>piétinement léger des oiseaux</i>	/piétinement/	oiseaux	260
<i>le piétinement de la pluie passée descendait vers les fonds</i>	/piétinement/	pluie	260
<i>taches noires de la pluie</i>	/noir/	pluie	260
<i>La pluie pendait sous la bise comme les longs poils sous le ventre des boucs</i>	/puanteur/ /lubricité/ /souillure/	boucs	259-260
<i>une terre noire, sanguine, enrichie d'eau et qui jutait sous le piétinement léger des oiseaux</i>	/noir/ /piétinement/	Terre	260

⁸⁰ Bauge : « de bauche, gîte fangeux du sanglier », « terre boueuse », *Dictionnaire Larousse étymologique et historique*, Librairie Larousse, 1971, p.78.

<i>bise noire</i>	/noir/	Bise	259
<i>boue noire</i>	/boueux/noir/	Boue	270
<i>nuage sombre</i>	/noir/	Nuage	259
<i>nuage de boue</i>	/boueux/	Nuage	270
<i>ciel boueux</i>	/boueux/	Ciel	177-211

L'orage (boueux et fangeux) est sémantiquement associé au « *ciel boueux* » qui revient comme un leitmotiv en amont de la séquence du déluge. Le « *ciel boueux* », devenu fangeux par son association à « *l'orage* », convoque par association « *nuage de boue* », « *boue noire* » pour acquérir le sème /noir/, confirmé par « *il (le ciel) n'était pas là-haut à sa place comme d'habitude mais contre terre* » (p. 237).

« *Ciel* » est associé à « *l'orage* » « [qui] *piétine les champs et les villages* », et aux « *oiseaux [qui] piétinent une terre noire et boueuse* » ; d'où, par contamination, un [ciel boueux, noir, qui piétine].

« *Orage* » et « *ciel* » sont associés à la « *pluie noire* » qui « *piétine en descendant vers les fonds* » ; « *pluie noire* » et « *terre noire* », associés, convoquent dans leur sillage « *bise noire* ». De par cette association, « *L'orage* » est sémantiquement contaminé et se lit : [l'orage boueux, fangeux, noir qui piétine dans sa bauge].

La « *bise noire* », associé « *la pluie noire qui piétine* », l'est également avec les autres éléments qui « piétinent » (« *l'orage* » et « *oiseaux* »), et à tous les éléments contigus du paysage qui sont de la même couleur (*nuage, pluie, terre, boue*). Ainsi « *bise noire* », est contaminé par les sèmes /piétinement/ et /boueux/. « *La bise noire* » se lit alors [la bise noire, boueuse, fangeuse, piétine dans sa bauge].

Ainsi, avant le déluge, et par contamination sémantique, le paysage est constitué de *l'orage*, du *ciel*, de *la pluie*, des *oiseaux*, de *la terre*. Ils sont *boueux*, fangeux, *noirs*, et piétinent dans leur « *bauge* » fangeuse, boueuse et noire.

En outre, dans le contexte des faisceaux sémantiques articulés autour de la « bauge », le rapprochement de « pluie » avec « bouc » (« *La pluie pendait sous la bise comme les longs poils sous le ventre des boucs* ») confère au paysage, entre ciel et terre, les sèmes du sémème /bouc/, tels que /lubricité/⁸¹/impureté/ /puanteur/péché/⁸².

La convocation de ces sèmes est également favorisée par la proximité phrastique, immédiatement en amont, de « *De grandes pluies grises traversaient le ciel* », et de la contiguïté de « *pendait sous le ventre* », inscrivant alors la « bauge » de « l'orage » dans le champ de la religion en la chargeant des sèmes contigus de /lubricité/ et de /souillure/. De ce fait, le paysage entier est une [bauge fangeuse, boueuse, noire, impure, fétide] qui va subir le déluge comme une purification par l'eau. C'est ce qui est donné à lire dans le renouvellement des composants du paysage :

- la pluie : « *la pluie nouvelle* » se substitue à « *la pluie passée* », antédiluvienne : « *le piétinement de la pluie passée descendait vers les fonds. La pluie nouvelle venait à travers les sapins* » p.260) ;
- le soleil : « *Le soleil reprenait de jour en jour sa couleur naturelle* » (p.261) ;
- le ciel : « *le sable fin du ciel dégagé* » (p.261) ;
- « *la frondaison d'arcs-en-ciel* » de la « pluie » et du « soleil » remplacent les « *longs poils sous le ventre des boucs* ».

Le printemps peut alors naître à l'endroit même de la bauge antédiluvienne, que le déluge a emportée : « *c'était seulement le printemps qui sortait de la terre* » (p.259). Le récit de l'arrivée du printemps, ainsi banalisée par la locution restrictive (ne...que),

⁸¹ « *Le bouc est définitivement rangé parmi les animaux diaboliques. Il est définitivement symbole de la lubricité et du mensonge* » (Prieur, 1989 : 29).

⁸² « *On sait que le bouc est une bête fétide et que les vêtements tissés de son poil étaient irritants pour la peau : cela signifiait la puanteur, l'impureté et l'aiguillon du péché* » (Thomas d'Aquin, 1269-1270).

acquiert de l'intensité par euphémisme, eu égard à la charge symbolique de son lieu de naissance.

Nous pouvons donc en déduire que, grâce à tous ces faisceaux lexico-sémantiques, la parabole de la Genèse est tissée de la métaphore de « *la bauge* » qui est, de ce fait, hissée au rang de parabole, en dépit de la trivialité de son *designatum*, dans son association au déluge et par contamination. *L'arche* et *la bauge* sont les deux pôles contraires d'un même continuum. L'originalité du *Chant du monde* tient au fait qu'il ait investi le moment de l'entre-deux, après l'hiver mais avant le printemps, un temps interstitiel où la fiction installe la bauge pour combler le vide de l'allégorie.

Au terme de ce parcours, nous pensons avoir montré par quels procédés stylistiques de référenciation et pour quels effets *Le Chant du monde* décrit le paysage. Nous pouvons conclure que Giono ne concurrence pas la réalité sur son terrain, mais il la transfigure pour en produire une nouvelle qui n'existe que dans le texte.

A travers l'étude stylistique des figures (métaphore, comparaison, ellipse, hyperbole, parabole, etc.), dans leurs modalités de présence en texte, à travers leurs faisceaux lexico-sémantiques, leurs processus de contamination, nous avons tenté de mettre au jour la manière dont Jean Giono, dans *Le Chant du monde*, parvenait non seulement à dramatiser son récit mais à lui conférer une dimension épique. Il tisse le narratif, le descriptif, le référentiel et le mythique de façon à la fois originale et en recourant aux lieux communs de l'imaginaire collectif.

BIBLIOGRAPHIE

ADAM Jean-Michel, *Langue et littérature, analyses pragmatiques et textuelles*, Paris, 1991.

ADAM Jean-Michel, PETITJEAN André, *Le texte descriptif*, Paris,

Nathan, coll. « Littérature », 1992.

AQUIN (D') Thomas, « Question 102 : les raisons d'être des préceptes cérémoniels », dans *Somme théologique, Prima Secundae*, 1269-1270. Consulté sur le site :

<<http://www.santorosario.net/somme/primasecundae/102.htm>>

BERQUE Augustin, *Les Raisons du paysage. De la Chine antique aux environnements de synthèse*, 1995.

BOISVERT Anne-Marie, « CARLO ZANNI OU LE PAYSAGE DU NOVO MILLENNIO », mis en ligne en octobre 2006. Disponible sur le site :

<<http://www.zanni.org/html/txtcritics/boisvert2.htm>>

BONNEFOY Yves, *Récits en rêve*, Paris, Gallimard, 1977.

BONNEFOY Yves, *La présence de l'image*, Mercure de France, 1983.

COMBE Dominique, *Poésie et récit, une rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 1989.

CRESSOT Marcel, JAMES Laurence, *Le Style et ses techniques*, Paris, PUF, 1991.

Dictionnaire Larousse étymologique et historique, Librairie Larousse, 1971.

KOKELBERG Jean, *Les Techniques du style*, Paris, Nathan, coll. « Littérature », 1993.

MILLY Jean, *Poétique des textes*, Paris, Nathan, 1992.

PEYTARD Jean, « Iconicité et référenciation (aux limites de l'écriture) », in *Semen* [En ligne], 4 | 1989, mis en ligne le 11 novembre 2008. Consultable sur le site :

<<http://semen.revues.org/6823>>

PRIEUR Jean, *Les symboles universels*, Fernand Lamore, 1989.

ROGER Alain, *Court traité du paysage*, Bibliothèque des sciences humaines, NRF, Gallimard, 1997

TADIE Jean -Yves, *Le récit poétique*, PUF, 1978.

CORPUS :

GIONO Jean, *Le Chant du monde*, Paris, Gallimard, 1997.