



FACULTE DES LETTRES ET DES SCIENCES HUMAINES

REVUE INTERNATIONALE LANGUES LITTÉRATURES ET ARTS

NUMERO 3

# Médias, littératures et arts au croisement de l'analyse du discours

Sous la direction de:

**SAD SLAMTI**

Coordonné par :

**IMANE JALLOUL  
RÉDOUAN BOUCHARB**



**JANVIER 2023**



FACULTE DES LETTRES ET DES SCIENCES HUMAINES

Revue Internationale Langues Littératures et Arts

NUMERO 3

# Médias, littérature et arts au croisement de l'analyse du discours

Sous la direction de  
SLAMTI Sad

Coordonné par :

Imane Jalloul

Rédouan Boucharb



Janvier 2023

**Ouvrage : Medias, littérature et arts au croisement de l'analyse du discours**

- **Directeur fondateur et responsable de la revue : Sad SLAMTI**

**Coordonné par : Imane JALLOUL-Rédouan BOUCHARÉB**

- **ISSN : 2665 - 8674**
- **Edition Janvier 2023**
- **Publication de la FLSH - Agadir**

La photocopie de cet ouvrage est strictement interdite. Toute reproduction, même partielle, est pénalisée par la loi.

@Tous droit réservés.

Url de référence : <http://revuella.org>

## **Objectif de la Revue à visée internationale**

Revue annuelle qui se donne comme ligne éditoriale de rassembler toute contribution qui permettra d'interroger les articulations entre langue et langage dans la littérature et les arts au regard de leur pratique actuelle dans une mise en perspective avec le passé et l'avenir. Objet de débat sur leurs champs de recherche et leurs identités légitimes, ce projet ambitionne d'ouvrir des dialogues interdisciplinaires et multiculturels à partir de leurs interconnexions avec les disciplines en question, leur relation et leur croisement.

Des chercheurs venus de différents horizons autour de la question de la lecture des œuvres qu'elles soient littéraires ou artistiques sont alors invités à fructifier ce débat et cette rencontre à travers une lecture qui se voudrait investie par une approche linguistique.

Lieu : Faculté des Lettres et de Sciences Humaines, Université Ibn Zohr Agadir

## Comité de lecture

---

- **BARI Noradine**, Université Moulay Smail, Meknès.
- **BENNIS Jaouad**, Université Hassan II, Casablanca.
- **BOURBI Sanae**, Université Mohamed V. Rabat.
- **Chalaye Gérard**, Société Internationale d'étude de littératures de l'ère coloniale, France.
- **ELASSAD Elharbaoui**, Université de Carthage, Tunisie.
- **El Bakali Naoufal**, École Supérieure Roi Fahd de Traduction, Tanger.
- **Hasna SLAMTI**, Euromed Université, Fès.
- **FAÏZA GUENNOUN HASSANI**, Université Sidi Mohamed Ben Abdellah, Fès.
- **JALLOUL Imane**, Université Abdelmalek Essaâdi, Tanger.
- **MADANI ALAOUI Ismail**, Université Ibn Zohr, Agadir.
- **MEDHI Adil** Université Ibn Zohr, Agadir.
- **MEJDOUB Sara** Université Internationale de Rabat.
- **NZE-WAGHE Alphonse Donald**, École supérieure, Libreville, Gabon.
- **SERROUKH Imane**, Université Abdelmalek Essaâdi, Tanger.
- **SLAMTI Sad**, Université Ibn Zohr, Agadir.

## Sommaire

Avant propos .....	1
La manipulation intertextuelle dans un roi sans divertissement de Jean Giono <b>Idhssain Mohammed -slamti sad Larslam-</b> université Ibn Zohr Agadir.....	2
Le roman sur l'art du XXI <sup>e</sup> siècle: vers une nouvelle sémiologie du visuel <b>Farida Bourbi</b> Université Sultan Moulay Slimane, Beni Mellal .....	17
Palimpseste et intertextualité dans les récits de voyages l'exemple de <i>Rue des voleurs</i> de Mathias Enard <b>Labyad Salka</b> Université Allal Ben Abdellah, Fès .....	30
Fiodor Dostoïevski : les frères Karamazov entre dialogisme et désir mimétique <b>Mohammed Rida Zgani</b> Université Sidi Mohamed Ben Abdellah, Fès .....	40
L'intertextualité mythique dans <i>L'aveugle</i> : du mythe collectif au mythe personnel <b>Siham EL MIR et Abdellah ZDAA</b> Université Sidi Mohamed Ben Abdellah, Fès .....	48
L'interdiscursivité dans l'œuvre romanesque de Fouad Laroui : diversité et fonctionnement <b>AHMED BOUFTOUH</b> université Sidi Mohammed Ben Abdellah de Fès .....	58
Sens et catégorisation <b>NORADDINE BARI</b> Université Moulay Smail, Meknes.....	69
Les littératures mineures ? Éléments de réponse dans le roman juédo-maghrébin <b>Youssef Jabri</b> Université Abdelmalek Essaâdi, Tanger .....	83
Un prix Nobel pasticheur-parodiste : le cas Modiano dans la place de l'étoile <b>Mohammed AMHARZI - Faïza GUENNOUN HASSANI</b> Université Sidi Mohamed Ben Abdellah, Fès....	97
La fictionnalisation de la lecture dans le roman francophone postcolonial : de l'intertextualité au dialogue des cultures dans <i>Le chien d'Ulysse</i> de Salim Bachi <b>Naziha BOUCHAM</b> Université Mohammed V, Rabat Agdal.....	109
Approche psycholinguistique du discours rumorale. Cas des étudiants de l'université Ibn Zohr <b>Mourad OUMZI</b> fsh – université Ibn Zohr, Agadir .....	121
Médias et pouvoir public, de l'interaction communicationnelle à la fabrication du citoyen <b>Daoui Hicham</b> LARSLAM- Université Ibn Zohr .....	129
Pour une approche linguistique du discours juridique <b>Hasna SLAMTI</b> Université Euro-méditerranéenne, Fès.....	139
L'intertextualité traduite par la parodie dans les contes philosophiques de Voltaire <b>Hind ATAFI</b> , Université Mohammed V, Rabat .....	148

## AVANT PROPOS

Depuis ces trente dernières années l'interprétation des textes, qu'elle soit littéraire ou non, se heurte à une approche transversale et multidisciplinaire si bien qu'aujourd'hui les limites de son interprétation semblent être mises à rudes épreuves. On parle en effet de plus en plus en termes d'*interdiscours* laquelle terminologie, faut-il le rappeler, demeure, depuis ses multiples tentatives définitionnelles relevées par Pêcheux<sup>1</sup>, entachée d'ambivalence dans les différentes acceptions qu'on peine encore à lui attribuer.

Pour débouter cette aporie, Gérard Genette a eu cette ingéniosité de proposer une taxonomie riche sur le plan épistémologique. Celle-ci a, certes, ouvert un débat polémique qui continue d'alimenter la recherche universitaire. Néanmoins, elle n'a pas manqué de laisser la porte ballante à une étanchéité entre les différentes catégories qu'elle propose pour cette approche intertextuelle qui n'est au fait que l'autre terme spécifique, et partant plus timide, pour parler de l'analyse interdiscursive. La transtextualité que Gérard Genette propose comme une délimitation moins rigide qui « met un texte en relation, manifeste ou secrète, avec un autre texte »<sup>2</sup> en est la preuve factuelle. Car si l'auteur de *Palimpsestes* a ouvert l'approche intertextuelle à une taxinomie qui dépasserait sa reconnaissance académique dans la coprésence d'un ou plusieurs intertextes dans un texte, d'autres avant lui l'ont inscrite dans « la pratique discursive sociale considérée comme un ensemble textuel.

Interroger le concept de l'interdiscours semble aujourd'hui nécessaire de manière à réhabiliter l'approche stylistique que nous avons malheureusement abandonnée. Celle-ci déplacerait, pour reprendre une formule à Roland Barthes, « le pourquoi du monde dans un comment écrire » (Barthes, 1964). Son avantage critique nous mettrait donc sur les traces d'une sémiotique textuelle qui penserait la dichotomie hégélienne entre « manière » et « style » de façon beaucoup plus marquée. Elle pourrait alors dans ces conditions nous révéler « l'indice de la façon dont un texte lit l'histoire et s'insère en elle » (Julia Kristeva 1968 : 61). Le but étant, d'autre part, d'insuffler une nouvelle crédibilité aux approches théoriques dans lesquelles le concept d'interdiscours peut se lire aujourd'hui après une décennie marquée par un flou épistémologique le concernant.

Aussi, le fil conducteur de ce troisième numéro de la revue, Langue Littérature et At aura comme point d'orgue d'interroger l'ancrage historique et culturelle qui se joue entre dialogisme bakhtinien appelé à être réhabilité et l'analyse du discours mue par le concept d'intersubjectivité discursive, celle du « déjà là », de cette impression d'un « déjà vu » (Umberto Eco, 2003) , qu'il soit « de l'ordre du discours rapporté, d'un dialogisme ou « sous la domination du complexe idéologique ».<sup>3</sup>

**Imane JALLOUL**

---

<sup>1</sup> Pêcheux M. 1969, *Analyse automatique du discours*, Paris, Dunod

<sup>2</sup> Gérard Genette, 1979 *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil

<sup>3</sup> Pêcheux M, 1971, *La détermination : relatives et déterminants*, Mémoire S.I.N.D

# La manipulation intertextuelle dans *Un roi sans divertissement* de Jean Giono

IDHSSAIN Mohammed -SLAMTI Sad

LARSLAM- Université Ibn Zohr Agadir

« Il ne faut pas juger les livres un par un. Je veux dire : il ne faut pas les voir comme des choses indépendantes. Un livre n'est jamais complet en lui-même ; si on veut le comprendre, il faut le mettre en rapport avec d'autres livres, non seulement avec les livres du même auteur, mais aussi avec des livres écrits par d'autres personnes ». <sup>4</sup>

Ainsi, en recourant à l'intertextualité, on peut voir comment un auteur en réécrivant la matière littéraire qui lui a précédé, fait de l'ancien du nouveau comme dirait Marthe Robert<sup>5</sup> de manière à investir l'exercice stylistique le plus cher à la littérature tel que la mise en abyme ou l'auteur de façon métaphorique et à la manière de Saucisse à la fin du roman « tricote » l'intertexte à vouloir faire de son roman une « mosaïque de citations »<sup>6</sup> :

« -Non lui dis-je, rien. Ce n'est pas rien, j'aligne des points les uns à côté des autres , puis des points les uns sur les autres . Pour occuper les doigts »<sup>7</sup>

L'écrivain est donc celui qui absorbe la question du « pourquoi dans un comment écrire »<sup>8</sup>. Cette transformation peut prendre plusieurs formes dont la plus ambivalente recoupe une sorte de jeu métaphorique intertextuel. Celui-ci contrairement à la citation qui tend à exhiber l'intertexte le dissimule à travers un remaniement stylistique intertextuel d'un niveau subreptice et ludique.

Il s'agit de l'activité de la réécriture masquée par tout un jeu stylistique lequel entrecroise dans *Un roi sans divertissement*<sup>9</sup> que nous avons à l'analyse les intertextes et les allégories relatifs à l'image de l'activité intertextuelle à laquelle se livre l'écrivain. Cette pratique est très récurrente dans les chroniques romanesques chez Giono mais elle prend une allure toute

---

<sup>4</sup> Polin, 1988, Wolgswagen Blue .Arles. Actes. Sud. Montréal, Lèmeac, p, 86.

<sup>5</sup> Marthe Robert, 1973, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Tel Gallimard.

<sup>6</sup> Julia Kristeva, 1969, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris Seuil.

<sup>7</sup> Giono, III, p.602,

<sup>8</sup> Roland Barthes, 1964, *Essais critiques*, Paris, Gallimard.

<sup>9</sup> Les références du corpus étudié sont tirées, «bibliothèque La pléiade » : Jean Giono, « Un roi sans divertissement » in « bibliothèque de la Pléiade, 1974.

particulière dans ce fabuleux roman qui annonce dans son titre une citation pascalienne mais nous feinte par la découverte d'une lecture nervalienne poétique contrairement à l'horizon d'attente philosophique inscrit donc dès le titre. On peut d'ores et déjà penser ici à Montaigne qui nous dit :

« Les abeilles pilotent deçà delà les fleurs, mais ils en font après le miel qui est tout leur ; ce n'est plus thin ny marjolaine : ainsi les pièces empruntées à autrui, il les transformera, et cofondera pour faire un ouvrage tout sien »<sup>10</sup>

Dans la seconde main ou le travail de la citation, un livre<sup>11</sup> incontournable pour toute approche intertextuelle, Antoine Compagnon était revenu sur cette métaphore de l'écriture comme une excision et une mutation véhiculée souvent par le découpage à la manière d'une greffe ou un collage.

De ce fait un tel exerce de style fait tout compte fait de la création littéraire un manifeste de cette page blanche premier matériel artistique offert à l'écrivain. Dans *Un roi sans divertissement* la neige vierge qui est occurrente dans le récit peut être appréhendée dans sa fonction de métaphore de la manipulation intertextuelle car c'est souvent dans ces espaces ou le narrateur dans la peau de Frédéric nous livre son émerveillement devant cette nature uniforme alors qu'il était en pleine poursuite du criminel : mieux encore, la neige est liée souvent au sang des oies sur la neige et manifeste une intertextualité avec le roman de chevalerie comme nous allons essayer de montrer. Rappelons ce passage remarquable qui renvoie finalement à la thématique centrale de l'œuvre à savoir la beauté cruelle que nous aborderons ultérieurement

« Mais chez Ravanel un peu excité Je pense à Perceval hypnotisé par le sang de l'oie sur la neige »<sup>12</sup>

Dans *jean le bleu*, l'autre roman de la chronique, le narrateur nous rappelle cette loi que d'autres auraient appelé « littéralité », c'est-à-dire cette signifiante qui fait qu'un texte n'est littéraire que s'il émane du travail minutieux d'un artiste écrivain lequel transpose le réel fuligineux et noirâtre en idéal, à la manière d'un peintre ou d'un musicien pour les besoins de sa création :

---

<sup>10</sup> Michel de Montaigne, 1965, « De l'institution des enfants », Essai, Livre I, chapitre. XXV, PUF.

<sup>11</sup> Antoine Compagnon, 1996, *La seconde main ou le travail sur la citation*, Paris, Seuil.

<sup>12</sup> Jean Giono, III, p.465.

« Le poète est comme le teinturier : d'un blanc il fait le rouge »<sup>13</sup>

Par ailleurs, cette métaphore de l'écrivain bricoleur est annoncée juste après la fin d'*Un roi sans divertissement* dans le roman qui lui succède, *Noé*, dont le titre même confirme le rôle de l'auteur qui prend la place de dieu quelque part. Le narrateur nous l'annonce clairement dans les premières pages et dès les premières phrases de l'incipit du roman :

« Rien n'est vrai. Même pas moi ; ni les miens ; ni même mes amis. Tous est faux »<sup>14</sup>

Il y'a souvent dans l'écriture gionienne une sorte d'humeur belle faite d'humour que recoupe une sorte de blague à l'endroit du lecteur. Celle-ci nous fait retrouver dans toute sa splendeur ce conteur populaire avec lequel Giono n'a de cesse de jouer comme un élément essentiel de architexte. Ici l'ami suggéré du narrateur, n'est entre autre alors dans *Un Roi sans divertissement* que *Frédéric* qui nous paraît être l'image de cette métaphore de la manipulation intertextuelle.

### **Frédéric II ou la métaphore de l'écrivain bricoleur**

Le personnage de Frédéric n'est certes pas le personnage principal du roman mais le fait que la trame narrative s'ouvre sur son nom dès la première phrase du récit nous interpelle.

Propriétaire de la scierie, il est l'image du romancier en ce que le bricolage auquel il se livre quotidiennement est à l'image de la métaphore intertextuelle qui préside tout un travail sur la réécriture littéraire. Il est d'autant plus contemporain du narrateur contrairement au reste des personnages qui appartiennent à l'histoire qui s'est déroulée un siècle auparavant, c'est-à-dire au XIX<sup>ème</sup> siècle sous le règne de Louis Philippe.

Il est défini principalement dans sa lignée de dynastie, ce qui renforce cette intrusion intertextuelle puisque le romancier est lui aussi tributaire de la lignée et dynastie des écrivains auxquels il emprunte la matière intertextuelle qu'il transforme dans une invention esthétique par laquelle il répond à ses précurseurs. Car l'écriture n'est-elle pas une émulation relative à un « jeu de paume » qui fait que « quand on joue à la paume, c'est d'une même balle que joue l'un l'autre mais l'un la place mieux »<sup>15</sup>. Cette lignée n'est-elle pas déjà rappelée par le titre qui

---

<sup>13</sup> Jean Giono, II p.154.

<sup>14</sup> Jean Giono, III, p.611.

<sup>15</sup> Blaise, Pascal 1966, *Pensée*, Paris, Poche ?

annonce la lignée du « roi », écrivain maître de ses personnages qui deviennent dans cette architecture narrative ses sujets.

Par ailleurs ce n'est pas par hasard que la scierie de Frédéric III est installée, au virage près de « l'apollon-citharède des hêtres », ce Frédéric à la scierie sur la route d'avers ; Il y succède son père, à son grand père à son arrière grand- père, à tous les Frédéric »<sup>16</sup>. Plus tard au fil de la narration nous découvrons le grand père de Frédéric à l'image de la lignée intertextuelle de l'écrivain comme nous allons voir :

«« Ici, il faut parler d'un Frédéric, le grand-père . Appelons- le Frédéric II puisque la scierie a commencé à fonctionner avec Frédéric I et a continué à fonctionner avec Frédéric, Frédéric III jusqu'à celui de maintenant, Frédéric IV. Parlons du II »<sup>17</sup>

L'ironie intertextuelle transparait dans l'appellation « Frédéric » issu d'une lignée de Frédéric sur laquelle s'ouvre le roman impliquant une lignée dynastique. Cette nomination ne peut être appliquée qu'au roi alors qu'ici, il s'agit d'une lignée de « Frédéric » bricoleurs dans une scierie. On passe de l'annonce d'une monarchie aristocratique à une bourgeoisie au sens du XIX<sup>ème</sup> siècle ; c'est-à-dire à une classe sociale pauvre et travailleuse.

La « scierie » peut également se lire comme une allusion ironique au roman *Le rouge et le noir*. En effet le père de Julien Sorel dans l'incipit de ce roman rappelait à son fils qui lisait Les mémoires de Sainte-Hélène de Napoléon qu'ils appartenaient à une bourgeoisie de classe pauvre. Quand on sait que Frédéric II a existé dans l'histoire et qu'il était roi de Prusse, le jeu est alors joué et « l'ironie intertextuelle »<sup>18</sup> transparait en ce qu'elle lève le voile sur le « sens oblique du texte », en somme, cette matière intertextuelle signifiante par laquelle l'auteur veut instaurer un jeu avec le lecteur fait de devinette et de plaisir intertextuel

Ce qui est alors incongrue, c'est celle appellation de roi pour un bricoleur de la scierie. L'hypothèse séduisante selon laquelle il s'agit de l'écrivain est incontournable et justifie cette intrusion qui annonce la subversion du roman réaliste en rappelant de manière implicite Julien Sorel et par ricochet le maître des chroniques réalistes Stendhal. Quand on pense que le vrai titre du *Rouge et le noir* est *Le rouge et le noir ou les chroniques des années trente*, le tour est joué et l'ironie devient l'arrière-plan de la matière du livre.

---

<sup>16</sup> Jean Giono, III, p.455.

<sup>17</sup> Jean Giono, III, p.445.

<sup>18</sup> Dominique Maingueneau, 2005, *Linguistique du texte littéraire*, Paris, Armand Colin, pp.96-104.

En inscrivant sa production romanesque dans les chroniques, *Un roi sans divertissement* convoque une histoire qui raconte de loin les chroniques d'un XX<sup>e</sup> siècle contemporain de l'auteur. Giono semble jouer de l'héritage du roman en lui insérant une nouvelle matière. En même temps que l'auteur respecte les aléas du roman réaliste avec un incipit qui annonce la monstruosité avec la description d'un espace mortifère, il insère « les rose trémières » qui rappellent le poème « Artémis » de Gérard de Nerval. Cette intrusion intertextuelle à la fois comme allusion et référence et même plus citationnelle annonce alors une lecture poétique et non plus réaliste comme elle nous feint de faire dans une première lecture de surface inscrite dans la trame narrative.

Écoutons ce passage de l'incipit d'*Un roi sans divertissement* :

« Dehors il n'ay plus ni terre ; ni ciel, ni village ni montagne ; il n'ay a plus que des amas e croulants e cette épaisse poussière glissée » un monde qui a dû éclater. La pièce même où l'âtre s'éteint n'est plus habitable ; Il n'ay plus d'habitable, c'est-à-dire il n'y a plus d'endroit où l'on puisse imaginer un monde au couleur du paon, que le lit »<sup>19</sup>

Le « lit » à cet endroit peut se lire comme la métonymie qui annonce de plein fouet le thème majeur du livre, « l'ennui », reprenant le prédicat du titre « sans divertissement », lequel propose une lecture de la citation pascalienne, « un roi sans divertissement est un homme plein de misère »<sup>20</sup> sur laquelle nous quitte le roman dans une ironie acerbe. Mais alors Giono nous trompe, nous malmène en nous dissimulant les clefs de son roman, qui se veut dans une deuxième lecture, une boîte de pandore.

En effet, dès le titre de roman, sachant que le titre est déjà en soi une thèse, Giono nous annonce une thématique fuligineuse et plus loin nous surprant par cette « rose trémière » qui rappelle le poème « Artémis » de Gérard de Nerval et par ricochet « Les fleur du mal » de Baudelaire. Nous sommes de la sorte avertis, invités au spectacle de la fascination devant la beauté mortelle; cette fleur qui tue qu'annonce l'esthétique symboliste baudelairienne dans « la douceur qui fascine et le plaisir qui tue »<sup>21</sup> et qu'on retrouve de manière troublante dans ce passage d'*Un roi sans divertissement*

---

<sup>19</sup> Giono, III, p.459.

<sup>20</sup> Jean Giono, III, p.606.

<sup>21</sup> Charles Baudelaire, 1998, « A une passante », in *Les fleurs du mal*, Folio.

« Le jardin de curé est là, quatre pas de côté, entourée fils ed fer, il me semble, ,  
et les rose trémière ils sont là, on ne sait pas pourquoi, t V (Amédée), le fils , est  
là, devant tout , il lit Gérard de Nerval quand je l'ai vu »<sup>22</sup>

«... et les rose trémière ils sont là, on ne sait pas pourquoi » ? Quelle ironie alors puisque  
suivie de la référence à son auteur Gerald de Nerval , une telle proposition instaure un  
protocole de lecture contextuel qui appelle à une lecture poétique de l'ennui : le narrateur  
semble nous annoncer à la manière de Nerval que l'auteur est cet artiste qui ne fuit pas le réel  
fuligineux et noirâtre mais qu'il l'approfondit pour le transposer en idéal artistique.

« Ô vous ! Soyez témoins que j'ai fait mon devoir

Comme un parfait chimiste et comme une âme e sainte.

Car j'ai de chaque chose extrait la quintessence,

Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or »<sup>23</sup>

Ainsi la matière littéraire convoque le thème de l'ennui pour le traiter à partir d'un  
bricolage stylistique et intertextuelle ou la littérature à la manière de l'école parnassienne  
rappelle cette leçon poïétique : la littérature n'a aucune leçon à donner si ce n'est d'exposer sa  
nature esthétique universelle qui réside dans « l'art pour l'art »<sup>24</sup> .

Ici, la beauté est inhérente d'abord à un regard artistique que confirme l'insertion de  
l'allusion dans l'incipit du roman au poème «Artémis » de Gérard de Nerval par l'entremise  
des « roses premières » qui dessinent cette métonymie de l'expérience de la beauté cruelle,  
dont les quatrains suivants rappellent l'esthétique baroque :

« Aimez qui aima du berceau dans la bière ;

Celle que j'aimai seul m'aime encor tendrement :

C'est la mort, ou la morte... ô délice ! ô tourment

La rose qu'elle tient, c'est la rose trémière. »

---

<sup>22</sup>Jean Giono III, p.457.

<sup>23</sup> Charles Baudelaire, *Alchimie de la douleur*, Op., cit

<sup>24</sup> Gérard de Nerval, « Artémis », in *Les chimère*, Paris, Folio.

Ainsi Giono semble inscrire son esthétique romanesque dans l'école parnassienne qui veut que la production littéraire est inhérente à une réécriture artistique qui n'a aucune leçon à donner ni de morale à proposer. Une intrusion esthétique qui nous rappelle alors Rimbaud dans son poème Prologue :

« Ah ! j'en ai trop pris : - Mais, cher Satan, je vous en conjure, une prune moins irritée ! et en attendant les quelques petites lâchetés en retard, vous qui aimez dans l'écrivain l'absence des facultés descriptives ou instructives, je vous détache des quelques hideux feuillets de mon carnet de damné. »<sup>25</sup>

L'on peut comprendre à ce niveau de lecture comment Giono vide la citation pascalienne « un roi sans divertissement est un homme plein de misère » de sa fonction apologique, religieuse, philosophie et moral pour rappeler que le roman est avant tout « un mensonge romantique » à visé » esthétique ou comme annoncé dans Prologue de Rimbaud mu de « l'absence des facultés descriptives ou instructives »

Écoutons ce poème du poète parnassien Théophile Gautier<sup>26</sup> qui de manière factuelle sous-tend cette visée esthétique et par conséquent souligne un dialogue intertextuelle entre Giono et l'esthétique parnassienne et symboliste qui annule toute morale et toute leçon :

« Venise pour le bal s'habille.  
De paillettes tout étoilé,  
Scintille, fourmille et babille  
Le carnaval bariolé.

Et plus loin

Et j'ai reconnu, rose et fraîche,  
Sous l'affreux profil de carton,  
Sa lèvre au fin duvet de pêche,  
Et la mouche de son menton. »

Derrière la description du carnaval de Venise transparait d'abord la fonction poétique du langage qui ne renvoie qu'à sa propre beauté manifestée ici par l'entremise du thème du carnaval qui nous fait dire que la littérature n'est qu'un masque, une fête car faut-il le rappeler,

<sup>25</sup> Artur Rimbaud, 2012, « Prologue », in *Saison en enfer*, Folio.

<sup>26</sup> Théophile Gautier, 1988, « CARNAVAL DE VENISE », In *Emaux et Camées Poche*.  
*PARIS, F*

le personnage tire son étymologie latine de « persona » qui signifie un masque de théâtre et qui est, comme dit Nathalie Sarraute, « un être de papier qui n'a pas d'entrailles »<sup>27</sup>

Cette relation intertextuelle sur laquelle nous allons revenir de facture générique à laquelle Gerald Genette donne le nom d «architexte »<sup>28</sup> est confirmée dans le mot de la fin du roman<sup>29</sup> par le suicide de Langlois qui fait office de carnaval plus que de suicide réel :

« Eh bien, voilà ce qu'il dut faire. Il remonta chez lui et tint le coup jusqu'à après la soupe. Il attendit que Saucisse ait pris son tricot d'attente été que Delphine ait posé ses mains sur ses genoux. Il ouvrit, comme d'habitude la boîte à cigare, et il sortit fumer ;

Seulement, ce soir-là, il fumait pas un cigare, il fumait une cartouche de dynamique ; Ce que Delphine et Saucisse regardèrent comme d'habitude par la fenêtre, la petite braise, le petit fanal de voiture, c'était le grésillement de la mèche.

Et il y eut l'énorme éclaboussement d'or qui éclaira la nuit pendant une . C'était la tête de Langlois qui prenait enfin les dimension de l'univers

Qui a dit : un roi sans divertissement est un homme plein de miser ? »

Comment Langlois aurait pu se suicider avec une cartouche de dynamique une seule dynamite "aurait fait l'affaire". la figure de l'hyperbole manifeste ici l'allégorie que sous-entend le carnaval où ce qui prévaut donc c'est de dire le réel mais masqué par le jeu.

Le « grésillement de la mèche » confirme notre lecture qui inscrit le mot de la fin dans une mise en abîme, d'ailleurs confirmée dans le roman *Noé*, derrière laquelle c'est le romancier qui s'affiche comme maître de son univers romanesque. Langlois n'est qu'un personnage de papier et le romancier de lui faire exploser la tête pour. La fête devient ainsi un carnaval littéraire faire de rire, de comique et d'humour comme nous avons tenté de démontrer auparavant et que le portrait de Martonne confirme de manière à nous laisser pantois :

« Suivre Martoune n'est pas de la petite bière! Elle a soixante dix ans et ce n'est rien, mais, d'abord elle est bossue et, ensuite, elle s'est tellement fourrée de tabac à priser

---

<sup>27</sup> Natalie Sarraute, (1964), *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard

<sup>28</sup> Gérard Genette, 1976, Introduction à l'architexte, Paris, Seuil.

<sup>29</sup> Jean Giono, III, p. 606.

dans le nez qu'elle a la bouche constamment ouverte depuis plus de trente ans; avec, bien entendu, tout le ravage que l'air d'ici peut causer dans une bouche ouverte. Horrible à voir! Suivre Martoune, en culotte de droguet de Montmélian et bottes souples comme un mouchoir! Ah! Non! »<sup>30</sup>

C'est, au fait, dans « les caractérisations des personnages et leurs gestes grotesques, qu'il faut lire la satire dans la stylistique de Giono. Elle commence souvent par une élévation sarcastique pour atteindre des sommets de paroxysme aux confins de l'irréel et de l'impensable, comme cette Saucisse, avec »<sup>31</sup> [...] sa vieille bouche de quatre-vingts ans enfoncée dans ses os jaunes par des coups de poing qui avaient du lui marteler la bouche pendant quatre-vingts ans et n'avaient réussi à la lui défoncer que depuis peu. Ses lèvres noires étaient très minces et, par-dessus, tremblaient les gros poils raides et blancs de ses moustaches clairsemées. Des poils aigus comme des dents de brochet.<sup>32</sup>

En tous les cas l'incipit comme un horizon d'attente instaure un protocole de lecture qui annule la citation pascalienne annoncée par le titre et amputée justement de son prédicat « un homme plein de misère ». Une telle manipulation intertextuelle inscrit la matière intertextuelle le livre dans la parodie et la subversion de la prétention apologique d'une telle citation.

Revenons encore sur la dynastie de Frédéric à laquelle nous avons reconnu une métaphore intertextuelle. Confronté à la misère de la condition humaine, comme est dit dans la citation pascalienne Frédéric essaie dans une sorte de plagiat de reprendre à son compte l'exercice de divertissement en essayant d'échapper à l'ennui en prenant son café. De manière subreptice le narrateur rapporte la prise en compte de la citation pascalienne par Frédéric, ce qui fait de lui un deuxième porte-parole de l'auteur après le narrateur. Il est dit comme littéralement, « des trucs succès par les lèvres de Louis XIV » :

« Il s'interrompait, il prenait une boîte sur la cheminée, ; il passait en revue tout son contenu, ravis de trouver un pantin ou un clou qu'il mettait dans sa poche, ou une petite bout de poix qu'il mettait dans une autre boîte, ou le vieux bout d'ombre d'une petite pipe de Frédéric, même de Frédéric Zéro dans la nuit des

---

<sup>30</sup> Giono, III, pp .510-511.

<sup>31</sup> SLAMTI Sad, 2012, « L'ironie intertextuelle : une stylistique du non-dit dans un roi sans divertissement de Jean Giono », in *Actes de colloque sous le thème, L'intertextualité dans la littérature et les arts*, Agadir Publication de l'Université Ibn Zohr.

<sup>32</sup> Giono, III, p.567,

temps ; des trucs succès par les lèvres de Louis XIV. qu'il regardait longuement, se demandant où il pourrait bien placer des choses aussi étonnantes »<sup>33</sup>

Ici, c'est le point de vue de Frédéric qui lis en scène où il prend à son compte le concept de divertissement pascalien mais en étant rapporté au style indirecte libre ; c'est aussi le narrateur qui s'associe à lui dans cette parade divertissante qui nous fait dire que c'est l'auteur qui jubile et de délecte devant sa création faite de jeux intertextuels dont il est le dépositaire. »

Le cadran, « le joli petit cadran d'horloge coloré » découvert dans un tiroir inscrit l'activité de Frédéric dans le divertissement : Il est dit d'ailleurs pour « mettre son plaisir au pied »/ Pour ce faire il se voit engagé dans une activité de bricolage en commençant d'abord par chercher des planches de noyer dans la scierie. Faut-il rappeler que le papier est fait aussi de planches de noyer et qu'associé à la neige qui domine dans le texte et qui marque la fascination de la création, l'on en droit encore de confirmer la métaphore de la page blanche qui fascine l'écrivain comme cette fascination de Frédéric devant à la fois la nature et le bricolage. Quand on sait que Baudelaire a consacré un poème à L'horloge qu'il décrit comme un lieu de création, la boucle de la métaphore intertextuelle est ainsi bouclée.

Le passage où Frédéric découvre de l'horloge défectueuse dans l'armoire qui appartient aux siècles passés juste avant la découverte en haut du hêtre des cadavres assassinés par MV est contradictoirement traversé en filigrane par un vocabulaire euphorique et par des métaphores filées mélioratifs qui inscrivent le texte dans l'oxymore baudelairien de la beauté cruelle. La découverte du spectacle macabre lui procure un plaisir immense ; il jubile pourront-on dire et atteint le divertissement à son paroxysme.

Cette scène dirions-nous mythique au sens littéral et allégorique du terme préside la fascination qui sera suivie de la monstruosité et nous met ainsi en filigrane sur les traces du thème central de l'œuvre à savoir, le temps symbolisé par l'horloge qui est à la fois mortifère mais source de création pour Giono :

« Il se vit en train de scier, râper, ajuster et venir pendant cette journée qui s'annonçait noir. Il plaça soigneusement la petite horloge dans le tiroir après avoir de nouveau pris un énorme plaisir regarder le berger d'or et la

---

<sup>33</sup> Jean Giono, III, p.483.

bergère blanche. Avant que la femme se lève (elle demanderait trop d'explications) jusqu'à la scierie ? Il en avait pour vingt minute »<sup>34</sup>

Il est dit alors, « un énorme plaisir ». C'est d'abord le plaisir du texte, de l'exercice stylistique ressenti par l'auteur qui devant la page blanche s'émerveille à dessiner le divertissement refusé par Pascal. Nous retrouvons esquissé ici à travers une sorte de mise en abyme le plaisir et le divertissement de l'écrivain pris dans un exercice de bricolage intertextuel en vidant la citation intertextuelle de sa dimension apologique et chrétienne.

Si on convoque une approche anthropologique, Claude Lévi-Strauss associe l'exercice de bricolage à un désir mythique et ce qu'il nomme par le « caractère mythopoïétique du bricolage ». Il faut donc prendre le mot bricolage dans sa forme métaphorique tant qu'absorption et de la question existentielle de l'ennui dans son traitement esthétique et artistique de la beauté cruelle, héritage du mouvement poétique symbolique.

Le bricolage de l'horloge passe par l'opération de changement à travers l'action de « masquer les joints »<sup>35</sup> ; Celle-ci sans aucun doute recoupe un travestissement de la citation pascalienne par Giono et lui enlève son caractère austère en mettant en valeur par ce travail de Frédéric le thème du plaisir et du divertissement annulé par Pascal :

« Le jardin de curé est là, quatre pas de côté entouré de fil de fer, il me semble, et les roses trémières sont là, on ne sait pas pourquoi, et v.(Amédée) ; le fils est là, il lit Sylvie de Gérard de Nerval »<sup>36</sup>

Il est dit, « on ne sait pas pourquoi : une affirmation ironique que sous-tend cette antiphrase que nous avons évoquée plus haut et sur laquelle il est nécessaire de revenir ». Le narrataire rappelle, par ce commentaire métanarratif, le protocole principal par lequel il faut lire le titre du Roman, « Un roi sans divertissement » qui n'est plus comme dans la pratique de l'école réaliste un horizon d'attente chargé de signification en ce qu'il est la thèse même du récit. Ici Giono *tourne* en dérision une telle esthétique en lui faussant compagnie. Il ne s'agit plus de Pascal comme l'indique le titre du roman de manière donc mensongère mais de Nerval et de la stylistique parnassienne comme nous avons soutenus auparavant.

Le recueil des *Chimères* d'où est tiré le poème Artemis devient alors un arrière plan pour la découverte du dialogisme et de l'ironie intertextuelle manifesté par « les roses trémières ».

---

<sup>34</sup> Jean Giono, III, p.488.

<sup>35</sup> *ibid*

<sup>36</sup> Jean Giono, III. P.456.

Giono convoque ainsi la citation pascalienne pour nous faire vivre l'expérience de la beauté cruelle qui est aussi inhérente à cette horloge d'un temps ancien, abandonnée dans une armoire à laquelle Frédéric donne vie, c'est dire, rend sempiternelle. Il est question d'ailleurs plus loin d'un « temps éternel ».

Il faut parler là encore d'un autre plagiat à demi-mot puisqu'on la retrouve sous la forme de la pondue, justement dont le roman de Sylvie qui est désormais un protocole intertextuel incontournable :

« .... toutes ces splendeurs de bric- à -brac qu'il était d'usage de réunir à cette époque pour restaurer sa couleur locale un appartement d'autrefois brillant d'un éclat rafraichi une de ces pendules d'écailles de la Renaissance , dont le dôme dorée surmenée de la figure du temps est supporté par des cariatides du style Médicis, reposant à leur tour sur des chevaux à demi cabrés ?La diane historique, accoudée sur son cerf, est en bas- reliefs ou sur le cadran, ou s'étalent sur un fond niellé Les chiffres emmaillés des heures. Le mouvement , excellent sans doute , n'avait pas été remonté depuis deux siècles<sup>37</sup>

La découverte matinale de l'horloge par Frédéric peut être considérée comme l'épisode comme à une lecture en filigrane du roman de Sylvie de Gérard de Nerval ; Elle est annoncée dès l'incipit comme l'horizon d'attente qui nie le titre du roman. Les assemblages d'une horloge appartenant aux siècles dernier qui préside à l'instant d'énonciation peut être considérée à cet endroit comme la métaphore de la manipulation intertextuelle : la découverte macabre des cadavres en haut de le hêtre confirme cette intrusion qui dans le contexte des péripéties narratives devient une métaphore de la manipulation que Giono propose dans le traitement de l'ennui : Nerval contre Pascal alors.

« Il resta face à face avec le visage très blanc quelques secondes à peine. Le temps de cent mille ans. Il se croyant dans un rêve face à face avec le visage emmaillé e la bergère de l'horloge. Cependant il dit : « Dorothee ! Dorothee morte ! »<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> Gérard de Nerval, 1993, Sylvie, In Œuvres complètes, Tome III, Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », pp.543.544.

<sup>38</sup> Jean Giono, III, p.490.

« Le temps de cent mille ans. », l'impression du déjà vu s'imprime alors dans le protocole de lecture et implique un interprétant vaillant connaisseur des lettres.. « Tout est dit, et l'on vient trop tard depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes et qui pensent. Sur ce qui concerne les mœurs, le plus beau et le meilleur est enlevé; l'on ne fait que glaner après les anciens et les habiles d'entre les modernes »<sup>39</sup>.

Ainsi, le temps mortifère annoncé par les latin et confirmé par Pascal est vidé de son contenu et rappelle une autre lecture de l'ennui qui nous fait après coup repenser à Baudelaire<sup>40</sup> :

« J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans.

Un gros meuble à tiroirs encombré de bilans,  
De vers, de billets doux, de procès, de romances,  
Avec de lourds cheveux roulés dans des quittances,  
Cache moins de secrets que mon triste cerveau.  
C'est une pyramide, un immense caveau,  
Qui contient plus de morts que la fosse commune. »

Devant le macabre spectacle Frédéric est fasciné par le spectacle, hypnotisé comme le fut Raveland devant le spectacle du sang de l'oie sur la neige, ce « sang sur la neige, très propre, rouge et blanc, c'était beau »<sup>41</sup>. L'apparenté avec l'esthétique baudelairienne est d'autant plus frappante que cette fascination exercée par « l'horloge » recoupe le lieu de souvenir à la fois éternel mais mortifère et destructeur ; Une telle esthétisme du temps est inscrite de manière troublante chez Baudelaire dans le poème du même thème, c'est-à-dire, « l'horloge » :

« *Remember* !Souviens toi, prodigue !*Esto memor* »  
(*Mon gossier de metal parle toutes les langues.*)  
Les minutes, mortel folâtre, sont des gangues  
Qu'il ne faut pas lâcher sans en extraire l'or ! »<sup>42</sup>

---

<sup>39</sup> Jean de La Bruyère, 1962, « Préface » in *Les caractères*, Paris, Livre de Poche.

<sup>40</sup> Baudelaire, Op.,cit.

<sup>41</sup> Jean Gino, III, p.554.

<sup>42</sup> Baudelaire, Op., cit.

Tel elle serait le traitement réservé par Giono au thème de l'ennui imprimé auparavant par Baudelaire dans *Les Fleurs du mal* : la découverte la beauté cruelle et monstrueuse que le poète pouvait transposer sur le plan esthétique en ivresse : la beauté qu'éprouve Frédéric II devant le spectacle monstrueux nous fait retrouver la thématique majeure de l'œuvre par laquelle Giono est décidé à révoquer la conception apologique pascalienne avec lequel il rend ses comptes de manière lapidaire de par l'ironie intertextuelle qui clôt le roman, par une interrogation rhétorique et parodique: « Qui a dit : un roi sans divertissement est un homme plein de misère ? » .

## Références bibliographiques

Barthes Roland, 1983, *Essais critiques*, Paris, Gallimard.

Baudelaire Charles, 1998, *Les fleurs du mal*, Paris, Folio.

Giono Jean , « Un roi sans divertissement » in « bibliothèque de la Pléiade, 1974.

Genette Gérard, 1976, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil.

Gauthier theophile, 1988, *Emaux et Camées*, PARIS, FOLIO.

Kristeva Julia, 1969, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil.

La Bruyère Jean de , 1662, « Préface » in *Les caractères*, Paris, Livre de Poche.

Montaigne , 1665, « De l'institution des enfants », in *Essai, Livre I, chapitre, XXVI, Paris, PUF*.

Compagnon Antoine, 1996, *La seconde main ou le travail sur la citation*, Paris, Seuil.

Maingueneau Dominique, 2005, *Linguistique du texte littéraire*, Paris, Armand Colin.

Nerval Gérard de , 1993, Sylvie, In *Œuvres complètes, Tome III* ,Paris, Gallimard  
« Bibliothèque de la Pléiade ».

Nerval Gérard de, 1998, *Les chimères*, Paris, Folio.

Polin, 1988, *Wolfgang Iser* .Arles. Actes. Sud. Montréal , L'Éclaireur.

Riffaterre Michel, 1973, *Questions de poétique*, Paris, Seuil.

Artur Rimbaud, 2012, *Saison en enfer*, Folio.

Robert Marthe, 1973, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Tel Gallimard.

SLAMTI Sad, 2012, « L'ironie intertextuelle : une stylistique du non-dit dans un roi sans divertissement de Jean Giono », in *Actes de colloque sous le thème, L'intertextualité dans la littérature et les arts* , Agadir Publication de l'Université Ibn Zohr.

Sarraute Natalie, 1964, *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard.

# Le roman sur l'art du XXI<sup>e</sup> siècle: vers une nouvelle sémiologie du visuel

Farida BOURBI

Université Sultan Moulay Slimane, Béni Mellal

## Introduction

Regarder un tableau, une sculpture, une image de l'art crée une sensation de paradoxe, une sensation de l'évidence et du trouble, de la jouissance et de l'inquiétude. Regarder une œuvre d'art c'est se sentir à la fois captif et libre. Georges Didi-Huberman continue après Aby Warburg de poser les jalons d'une nouvelle phénoménologie du visuel. Il entame sa réflexion en s'interrogeant sur le regard porté sur l'image. Si nous regardons une image, ceci veut-il dire que nous dénommons tout ce que nous voyons? L'histoire de l'art est la discipline qui présente le modèle de la vérité et du visible, elle propose la connaissance spécifique de l'objet, le passe en revue, le catalogue et l'interprète. Elle constitue la source d'informations et de connaissances exhaustives. En tant que discipline universitaire et entreprise conquérante, elle s'intéresse au savoir académique et cherche dans l'art son histoire. Elle fonde sa science sur la certitude et réduit l'art à un objet d'étude en lui imposant sa forme spécifique du discours. Dans son ouvrage *Devant l'image*, George Didi-Huberman ne cesse de remettre en question le statut de la connaissance et de la raison qui constitue une question méthodologique pour étudier les images d'art en tant que des objets. Il critique le savoir historique de l'histoire de l'art instauré par Panofsky qui s'applique aux œuvres d'art comme autorité incontestée.

*La Tristesse des femmes en mousseline*, roman d'art du XXI<sup>e</sup> siècle, met l'œuvre d'art au centre de sa narration et fait du regard le porteur de l'anachronisme. Pourquoi une œuvre d'art du passé nous émeut-elle toujours? Telle est la question qui déclenche la réflexion sur l'anachronisme des œuvres d'art et sur l'expérimentation du temps esthétique. C'est dans ce contexte que nous le regard déplacé dans le temps de l'œuvre d'art qui devient un fil important sur lequel se joue la narration sur l'art. Le regard de Paul Valéry premièrement et le regard d'Helena la juive par la suite de l'aquarelle de «*Forêt de Fontainebleau*» de Berthe Morisot détermineront le cheminement vers la nouvelle conception du temps esthétique de l'œuvre d'art inaugurant à une nouvelle phénoménologie du regard celle du visuel. Notre socle théorique tiendra essentiellement les travaux récents de Georges-Didi Huberman sur l'anachronisme des images et la phénoménologie du regard, de l'invisible et du visuel.

## 1. La visibilité de l'œuvre d'art par le regard anachronique

Le récit littéraire du XXI<sup>e</sup> siècle met en évidence la particularité des temps hétérogènes et leur capacité à s'entremêler et à créer un amalgame de sens univoque et une unicité temporelle qui exclut toute tentative de rendre la linéarité du temps historique la seule méthode pour analyser une œuvre d'art. Cette double narration aux époques différentes met l'accent sur le regard et sur la lecture comme deux éléments majeurs qui actualisent le passé, le rendent vivant et le ressuscitent. Par un incident, le refoulé dans l'inconscient peut faire irruption et se montrer en symptôme. Même si la question psychanalytique n'est pas applicable de la même manière que le font Georges Didi-Huberman et Sigmund Freud, le détail que nous pouvons garder est l'affect et le pathos qui sont à l'origine de l'apparition de la transparence et de l'amour dans l'aquarelle de Berthe Morisot. C'est à travers l'existence tourmentée de Paul Valéry que son regard cherche, inconsciemment, la vérité de l'œuvre d'art et révèle sa visibilité.

La condition du siècle de guerre semble le motif essentiel derrière la quête de Paul Valéry de l'art de Berthe Morisot; il cherche les souvenirs qui permettent au regard de détecter l'anachronisme et le messianisme dans l'art de la peintre et d'approcher les temps et de les mêler en vue de comprendre le présent et de construire le futur. Le pathos permet aussi au regard de Paul Valéry de saisir cet anachronisme. Ce dernier se manifeste dans l'inachèvement temporel de l'aquarelle de la peintre et dans sa capacité à parler du présent et à s'exprimer parfaitement d'une autre époque que celle dans laquelle l'œuvre d'art a été créée. Le lien anachronique entre l'art et le regard modifie la reconfiguration du concept d'anachronisme qui devient lié aussi au regard du spectateur. L'œil du contemplateur, comme l'œil de l'historien, paraît capable de détecter l'anachronisme et de saisir les lieux où se manifestent l'effraction et le symptôme.

La littérature du XXI<sup>e</sup> siècle se voit confier cette capacité à mettre l'art au sein de l'expérience humaine, à approcher à un degré intime l'art et l'humain, le présent et le passé, à jouer avec les temps pour focaliser la constellation qui résulte des confrontations des temps. À travers la mémoire, l'aquarelle de Berthe Morisot, en tant que trace matérielle, ouvre les temps. C'est ainsi que nous observons, dans la contemplation et dans la remémoration de Paul Valéry, un comportement d'anticipation. Paul Valéry mène une existence solitaire et épuisante due à l'âge; les années laissent en fait leur impact sur son physique. Pourtant, son esprit erre encore entre les temps, malgré sa vieillesse solitaire et assommante et son époque douloureuse et affligeante : «Mais celui-là de présent, celui d'aujourd'hui, qui saurait encore l'ignorer, celui-là va tout dévorer» (Baltassat, 2018: 22) Paul Valéry continue de chercher comment rendre ce

présent encore humain et coloré par le passé. Il s'agit de l'ouverture interactive entre les époques ainsi que le souligne Laurent Olivier: « *Dire des fragments du passé sont inscrits dans la matérialité du présent, c'est ouvrir la possibilité d'une réévaluation radicale de la notion d'histoire*» (Olivier, 2014:150).

Le roman participe à remettre en question notre compréhension des mécanismes de l'évolution historique. Malgré cette «*stupeur*» qui se marque sur le comportement froid de Paul Valéry, la détresse s'empare de ses pensées et de ses émotions à tel point que l'horreur de l'événement présent dénature les couleurs de l'aquarelle de Berthe Morisot et retire le vieux poète de sa promenade mémorielle et de sa contemplation consolante:

*Mais le souffle de Mathilde, l'épouvante de Mathilde, son asphyxie de l'inimaginable de là-bas l'avaient transpercé, lui Valéry[...]Mathilde déjà répandait sa brume vénéneuse invisible, infectant, souillant les couleurs de Berthe, l'aquarelle de Berthe, les mots de Berthe, les gâtant irrémédiablement, ho sans rien changer à leur apparence, mais quand même les corrompant de fond murmure de couleurs et de lettres, intoxiquant ce présent qui n'était, on l'a bien assez dit n'est-ce pas, rien d'autre que le jamais encre advenu* (Baltassat, 2018:22).

Le passé réconfortant se vaporise et deux mémoires se débattent. La première est constituée de deux souvenirs; le premier celui de la réalité indicible apprise par Mathilde est plus récente et le second remonte aux souvenirs de l'enfance de Paul Valéry avec son père où ils jouaient avec des flocons de neige. L'autre souvenir encore lointain dans le temps mais plus vivant dans la mémoire est celui de Berthe Morisot, de son magnétisme et de sa peinture hors du commun à la recherche d'un visible rarement fréquenté, un art qui révèle le constant émerveillement du vivant sous la lumière des couleurs aquatiques et transparentes.

Paul Valéry est en quête de soulagement. Il effectue une plongée envoûtante dans le passé en vue de fuir un présent angoissant qui étouffe et pétrifie tout: «*Même chez Valéry? Envahir, glacer, pétrifier et peut-être même effacer les fruits de la cervelle et le reste de soi, comme dirait Mathilde sans plus pouvoir respirer*» (Baltassat, 2018:19).

Le personnage s'engloutit dans le souvenir en explorant le passé à travers la mémoire et les traces matérielles. Il prend en charge la lecture du carnet de Berthe Morisot où elle dévoile le secret de ses peintures et le pouvoir de son art. Son magnétisme se révèle à la mesure de la lecture de son journal intime. À ce moment précis de détresse, la réception de la lecture de ce

carnet devient particulière. Le passé manifeste sa présence et laisse l'empreinte de sa *revenance* apparaître sur le comportement du vieux poète. Dans les pages de narration en 1945, Paul Valéry est décrit comme un homme manquant d'émotion et de sensibilité. L'incompatibilité de son corps avec son émotion et avec ses pensées se voit d'une manière notoire. Son corps refuse de réagir lors de sa rencontre avec l'inconnue dans l'exposition artistique de Morisot, pendant l'incident qui bouleverse son existence solitaire:

*Le désir lui est venu [...] malgré son vieux corps, son vieux cœur; la prendre dans ses bras. Trente ans plus tôt [...] Mais les trente ans étaient révolus et pas qu'un peu. Grande était la leçon du grand page. On y apprenait l'habitation d'un corps inapte à l'apaisement d'autres corps. L'habitation de la pure solitude de ce qu'on était. Et donc, il n'avait pas même levé une main* (Baltassat, 2018:33).

Le même corps constitue une prison qui empêche sa sensibilité de se manifester amplement, de prendre le relais et de s'exprimer. L'absence d'émotivité semble être la raison pour laquelle Mathilde pensait qu'il était un homme au caractère imperturbable et flegmatique. Son corps engourdi et incapable d'affection et d'empathie sera par la suite actif et réceptif d'amour et d'espoir avec la juive Helena Brovner.

## **2. Interactions anachroniques: la vision messianique**

Lauren Zimmermann en parlant de l'anachronisme des œuvres littéraires avance que:

*Au plan de la temporalité, l'œuvre est donc dotée d'un statut particulier : elle peut certes se ranger dans la série des objets appartenant au passé, mais également, et tout autant, elle continue d'appartenir à la dimension du présent[...] C'est pourquoi dès lors l'œuvre pourra se définir comme un fantôme dans le temps. Elle appartient au passé et elle appartient au présent. L'anachronisme, faut-il dire alors, est inscrit au cœur même de l'idée d'œuvre, car il n'existe pas d'œuvre possible sans que le présent vienne infiltrer le passé et jusqu'à ce que devienne impossible un partage strict entre ces deux dimensions du temps.* (Zimmermann, 2015:33)

La littérature veut donc franchir les fondements disciplinaires des études littéraires et de la temporalité linéaire et historique. Elle dévoile un grand intérêt pour réussir à transférer l'histoire de l'art vers l'histoire de la littérature. L'idée d'un temps esthétique fondamentalement anachronique devient l'entreprise de la théorie littéraire contemporaine tout en empruntant à l'histoire de l'art ses concepts comme modèle.

L'anachronisme commence, dès lors, à ruiner les méthodes traditionnelles en histoire de l'art et en histoire littéraire. Le concept d'anachronisme commence à avoir des étendues dans la littérature notamment avec Pierre Bayard par la publication des écrits présentant des fondements de la nouvelle histoire littéraire dans son ouvrage *Le Plagiat par anticipation* (Bayard, 2009). C'est ainsi que l'esthétique de l'anachronisme commence à s'étendre dans le domaine de la littérature et crée des fondements dans la nouvelle histoire de l'art. George Didi-Huberman ne cesse de plaider pour l'anachronisme comme «*une ouverture de l'histoire*» et «*une complexification salutaire de ses modèles de temps*» (Didi-Huberman, 2000:38). Il s'ensuit que le temps esthétique constitue un élément basique de l'anachronisme et prône pour un temps propre des œuvres d'art, différent de celui des événements historiques et de sa conceptualisation.

Nous avons suivi le parcours de Paul Valéry pendant la guerre en tant que personnage qui vit les horreurs de son temps et les aléas de l'âge. Il s'isole dans son appartement en faisant de la contemplation de l'aquarelle de Berthe Morisot une nécessité quotidienne pour survivre aux moments les plus sombres de l'histoire humaine. Le passé ne cesse d'émerger dans son présent et de peser sur sa mémoire: «*Vie guetteuse et immobile. Heures lentes qu'il faut nourrir. Pour ainsi dire se bâfrant de passé, de révolu, de mémoire. Elargissant, rabâchant le temps d'illusions et quelques fois même de bonheurs tenaces*» (Baltassat, 2018:37).

Jean-Daniel Baltassat reconnaît l'anachronisme qui traverse les œuvres d'art. La narration établit les liens entre les temps et fait de l'œuvre d'art un actant qui affecte le présent et change la trajectoire des personnages. C'est ainsi que Paul Valéry, vivant le malheur de l'époque tragique des crimes de guerre, crée au moyen de sa mémoire un mouvement dialectique et met le passé et le présent en interaction. L'art de Berthe Morisot qu'elle qualifie elle-même de «*l'excès d'amour*» constitue la seule salvation pour le vieil homme, interpelle son présent et remédie à ses maux:

*La permanence de la beauté n'est-elle pas la question des humains depuis que la nature les avait dotés de sens de pensée? L'art, selon le mot de Nietzsche, n'est-il pas la seule présence qui permet de survivance à la vérité? L'humanité ne vit-elle pas que son regard, bien qu'elle ne sache rien voir d'autre que ses songes(ces mots étaient de lui)?* (Baltassat, 2018: 33)

À la suite de la description de Paul Valéry de l'aquarelle, tout y semble visible, discerné, lu et déchiffré. Il recense les détails représentationnels en tant que signes: «*Poser son regard sur une image de l'art devient alors savoir dénommer tout ce qu'on voit*» (Didi-Huberman, 1990:7). Paul Valéry regarde longtemps les détails saillants de cette toile de peinture, essaye de saisir le mystère de sa transparence. Il cherche une particularité dans cette profusion stylistique qui le rend bouleversé de fond en comble et lui fait naître un sentiment de trouble et de malaise; il se sert des commentaires de l'artiste pour arriver à l'émotion de la peinture et apprivoise son regard à ce qu'il regarde l'aquarelle à travers la réalité de son temps; avec Helena Brovner, le vieux poète reconnaît, tout bien considéré, la mouvance et la complexité du temps esthétique de l'œuvre d'art.

Après la lecture du journal intime de l'artiste par Paul Valéry, la peinture de Berthe Morisot ne cesse d'interpeller le regard du présent. Jean-Daniel Baltassat fait de l'art un actant agissant dans les événements et dans le parcours des personnages. Le vieux poète, vers la fin du roman, changera complètement d'attitude, se lancera dans l'acte et surmontera sa stupeur paralysante en réactivant son corps qui reprend son élan avec Helena Brovner. En effet, il risque la tranquillité fastidieuse et lassante à laquelle il s'habitue et déstabilise sa solitude dépressive et sombre à laquelle il s'accoutume pour donner refuge à la juive; celle-ci lui fait part de ses peurs et de ses angoisses. Le vieil homme lui transmet «*l'excès d'amour*» dont elle a besoin; il relit pour elle le journal de Berthe Morisot et lui montre l'aquarelle comme source d'amour dont les effets bouleversent le présent et détruisent l'enclavement temporel. C'est à ce moment que nous observons la contribution de la littérature contemporaine dans la mise en récit de l'expérience anachronique quoique d'une manière fictive. Cette expérience met la littérature artistique au centre de ce mouvement de renouvellement que ce soit de l'histoire de l'art ou de l'histoire de la littérature. Même la fiction romanesque n'est pas à l'abri de l'attraction de l'anachronisme; la littérature semble avoir d'autres potentialités qui peuvent démonter autrement le concept d'anachronisme.

Le regard de l'œuvre d'art est cher à Jean-Daniel Baltassat; il lui confie une importance à ce que la narration sur l'art ne se complète qu'en focalisant le regard et en faisant de lui le déclencheur des émotions; celles-ci font de l'œuvre d'art une image qui ne cesse de faire événement et qui «*nous parle depuis le passé mais au présent*» ( Guidée, 2011:5). Le romancier focalise sa narration sur le sentiment qui inspire le regard de l'œuvre d'art et la réaction qu'il fait naître au sein d'une âme en tourment. C'est ainsi que la réaction devant un autre temps semble le centre de la réflexion de Georges Didi-Huberman sur l'anachronisme qu'il tente d'expliquer:

*Les images, certes, ont une histoire ; mais ce qu'elles sont, le mouvement qui leur est propre, leur pouvoir spécifique, tout cela n'apparaît que comme un symptôme – un malaise, un démenti plus ou moins violent – dans l'histoire. Je ne veux surtout pas dire que l'image est « intemporelle », « absolue », « éternelle », qu'elle échappe par essence à l'historicité. Je veux dire, au contraire, que sa temporalité ne sera pas reconnue comme telle tant que l'élément d'histoire qui la porte ne sera pas dialectisé par l'élément d'anachronisme qui la traverse. (Didi-Huberman, 2000:25)*

Devant une image, une trace si lointaine soit-elle, nous sommes inclus indubitablement dans un temps ambivalent, à la fois mouvant et figé, en continuité et immuable. Une œuvre d'art du passé survit à tout, même à ceux et à celles qui la regardent et qui la contemplent, elle continue d'exister. Elle est un cumul des temps et d'une complexité temporelle qu'il est impossible de la soumettre à une linéarité historique chronologique, parce qu'elle nous dépasse. La rencontre avec l'image s'opère dans une multiplicité temporelle, entre le présent et le passé, entre l'expérience humaine et la mémoire. C'est ainsi que le regard d'Helena Brovner posé ingénument sur l'aquarelle définit cette discordance dans le temps historique; son regard actualise les potentialités de l'œuvre d'art et ouvre ses mouvements dialectiques comme en témoigne l'extrait que nous reproduisons intégralement ici pour les besoins de l'analyse:

*Elle tend sa main vers l'aquarelle de Morisot toujours sur le bureau, sous la lampe, cette Lisière, forêt de Fontainebleau de 1893, ce trois fois rien de troncs d'arbre, ce prodige de bleu aqueux, de taches vertes, de carmin transparent, de liquidités flottantes, volantes, de transparences qui ont tiré à Berthe ces deux mots impossibles, l'excès d'amour. Mais la feuille entre les doigts d'Helena tremble si fort que Valéry se demande ce qu'elle peut bien en voir. Les larmes maintenant ruissellent dans sa bouche. Les sanglots la secouent tant qu'elle doit reposer l'aquarelle, que le plaid glisse de ses épaules et tombe, pardon, pardon, dit-elle se passant le dos de la main sur la bouche, pardon, cela fait si longtemps. Et le grondement de douleur lui sortant de la poitrine, lui retournant la gorge, elle marmonne encore pardon, pardon, ses doigts s'agitant sur le papier de l'aquarelle, tremblant pour le caresser, et Valéry se disant qu'elle va mêler l'eau de ses larmes à ces troncs, ces verts et ces bleus, demandant, surprise et sans pouvoir s'en empêcher: pardon de quoi? pardon de quoi? Mais Helena secoue la tête sans répondre, ravale*

*ses larmes du mieux qu'elle le peut, écrasant ses lèvres de son poing, murmure je ne sais pas, je ne sais pas. C'est à cause de tout. C'est de voir ces couleurs, ces arbres qui ne sont pas comme des arbres, je ne sais pas. (Baltassat, 2018: 326-327)*

Depuis l'arrivée d'Helena Brovner, les cernes et la pâleur de cette rescapée sont le reflet de ses angoisses et de sa peine. Arrivée chez Paul Valéry, la juive s'efforce d'empêcher ses tourments de sortir et d'exploser. Elle raconte au vieux poète, en gardant son calme et en retenant ses larmes, la disparition de sa famille et la peur de la mort à cause de l'identité juive. C'est alors que le regard de l'aquarelle «*Lisière, forêt de Fontainebleau*» de Berthe Morisot laissera l'émotion déborder. Dès qu'elle pose ses yeux sur l'aquarelle, la jeune juive éclate en larmes et son corps ne cesse de trembler; le silence se conjugue en sanglots qui la secouent ardemment. L'aquarelle donne l'opportunité à la douleur de s'exprimer en pleurs qui ont longtemps été réprimés «*cela fait si longtemps*». Que voit Helena dans l'aquarelle de Berthe Morisot? Voit-elle son enfance échappée, l'excès d'amour dont ne reste que des illusions? Aperçoit-elle l'éphémère de l'instant? Que lui insuffle cette aquarelle qui paraît trouver son chemin vers le présent de la jeune femme?

Le roman permet la mise en continuité de la surdétermination de l'image en multipliant les regards des personnages captant de différentes sensations et une multiplicité des possibilités. Ceci fait de l'image un réseau indéfini de significations qui ne sont pas figées et univoques. La surdétermination de l'image est stimulée par un événement et son impact sur les affects des personnages. La transparence de l'aquarelle de Berthe Morisot est liée à l'opacité de la guerre; il s'agit d'une association inhabituelle qui actualise l'effet esthétique en déployant le sens qui semble voué à la multiplicité.

La peinture aquatique, la lumière pigmentaire du fond viennent posséder Helena Brovner et annoncent un dénouement qui marque le geste commémoratif d'une expérience renaissant dans l'étendue d'une vie individuelle:

*Helena lui proposa d'aller se recueillir sur la tombe de Manet[...]avant de quitter le cimetière, Helena en parcourra un instant les allées pour trouver sept cailloux blancs. Elle les alignera sous le nom de Berthe Morisot, veuve Eugène Manet[...]ça me plairait bien que Mme Morisot puisse savoir que je suis passée la saluer. (Baltassat, 2018:329-330)*

Deux regards sont alors véhiculés dans le roman; l'un, de Paul Valéry, retient le visible et le lisible et vit dans le trouble à la fois réconfortant et angoissant que lui communique l'œuvre d'art, l'autre, de la juive, saisit l'ineffable et l'invisible et cherche le mystère. Les deux regards différents remodifient la sémiologie de l'œuvre d'art dont les catégories s'organisent autour du «visible, le lisible et l'invisible» (Didi-Huberman, 1990:21).

La jeune femme regarde ingénument les couleurs aquatiques des arbres et saisit un paradoxe de visibilité qui correspond aux significations surdéterminées. L'aquarelle fait renaître en elle une arborescence de conflits intérieurs et de sens différents et fait du symptôme le trait qui définit l'ouverture de l'image et met fin à la monopolisation des analyses prédéfinies par l'iconographie et les discours porteurs de connaissances et du savoir de l'histoire de l'art.

Helena Brovner ne s'efforce pas de voir le lisible de l'aquarelle, de discerner les couleurs et les formes, mais son regard émane principalement du dessaisissement. La répétition de l'énoncé «*Je ne sais pas*» met en évidence le non-savoir comme étant un processus pour se laisser emporté par le pouvoir de l'œuvre d'art. La jeune juive paraît bouleversée par l'aquarelle; celle-ci la déstabilise et la désagrège, elle trouve une voie vers son regardeur et l'atteint. La réaction d'Helena en répétant «*je ne sais pas*» exprime explicitement cet état d'inquiétante étrangeté que l'image suscite par sa force d'invisible et d'occulté s'imposant à travers un non-savoir qui fascine. Cette esthétique du visuel et d'invisible remet d'emblée en question le mode cognitif et le savoir sur l'art qui a longtemps placé les images sous la tyrannie de la vision et du lisible. C'est dans le savoir et le non-savoir, l'universel et le singulier, le souvenu et l'oubli, le sens et le non-sens que l'image s'engage dans l'épreuve paradoxale afin de reconstruire son temps esthétique et de permettre au symptôme de faire apparition pour libérer les sens sédimentés ainsi que le confirme Georges Did-Huberman:

*Les plus belles esthétiques [...]seraient donc les esthétiques qui, pour s'ouvrir tout à fait à la dimension du visuel, voudraient que l'on ferme les yeux devant l'image, afin de ne plus la voir, mais de la regarder seulement, et ne plus oublier ce que Blanchot nommait « l'autre nuit », la nuit d'Orphée. De telles esthétiques sont toujours singulières, se dénudent dans le non-savoir, et n'hésitent jamais à nommer vision ce que nul éveillé ne voit.*(Didi-Huberman, 1990:421)

Le non-savoir n'est pas pris en contradiction avec le savoir sur l'art, au contraire, il fait partie du processus de la phénoménologie du regard du visuel. Le non-savoir est une attitude que le regardeur adopte pour se dénuder de tout le savoir captif de l'image et pour détruire la souveraineté du savoir. Ceci fait, le regardeur se trouve désorienté et désœuvré devant une image qui devient plus proche de lui comme l'explique Georges Bataille: «*Le non-savoir dénude. Cette proposition est le sommet, mais doit être entendue ainsi : dénude, donc je vois ce que le savoir cachait jusque-là, mais si je vois je sais. En effet, je sais, mais ce que j'ai su, le non-savoir le dénude encore*» (Bataille,1978:52). L'actualisation de l'aquarelle par le regard affective révèle dans l'œuvre d'art le visuel; celui-ci crée une réversibilité du temps et une voie par laquelle l'œuvre d'art arrive au présent, le secoue, communique avec lui et l'affecte. Le regard de l'œuvre d'art met, dans ce cas là, en évidence l'hétérogénéité des temps et ne s'exprime que dans la tension déconstructiviste de la non-contemporanéité.

La littérature devient un lieu où les écrivains se livrent au désenclavement des savoirs et réapproprient le non-savoir pour déployer leurs nouvelles visions des œuvres d'art. C'est dans ce projet littéraire de l'écriture de l'histoire de l'art que Jean-Daniel Baltassat se dissocie de sa position de l'érudit pour rejoindre celle du «*modeleur, l'artisan, l'auteur et l'inventeur du passé qu'il donne à lire*» (Didi-Huberman, 1990:6). La description du tableau dans le roman semble en complète rupture avec l'histoire de l'art qui se donne l'autorité de passer en revue, de cataloguer et d'interpréter des objets et des œuvres d'art.

L'anachronisme se dérobe à la concordance des temps et refuse d'être soumis à un référent historique. C'est ainsi que Jean-Daniel Baltassat fait du regard le seul élément duquel dépend l'œuvre d'art. Sa visibilité n'est lisible que lorsqu'elle est touchée par l'instance affective du regard. L'anachronisme, mis en œuvre dans le roman, se situe au niveau du visuel et de l'émotion.

La toile de peinture parle de l'actualité du personnage et le regard d'affect actualise l'aquarelle à ce qu'elle appartienne à un temps hétérogène du présent et du passé. Dès lors, le regard comme affect, fait venir le passé de l'aquarelle dans un temps du présent. L'œuvre d'art contient de la mémoire; elle est destinée à être transformée par le regard comme opérateur psychique et propose un nouvel avenir. À travers le regard d'Helena Brovner et de son maintenant visuel, l'aquarelle cesse d'être figée dans sa signification. C'est dans cette rencontre où se manifeste l'anachronisme et l'apparition d'une latence mis en tension avec le maintenant. Au moyen du double regard de Paul Valéry et d'Helena Brovner porté sur l'art de Berthe Morisot, la peinture échappe à l'inscription et à la représentation du temps historique: «*La nécessité de*

*l'anachronisme [...] semble interne aux objets mêmes-les images-dont nous tentons de faire l'histoire»* (Didi-Huberman, 2000:10).

L'expérience visuelle paraît un élément primordial dans l'anachronisme de Georges Didi-Huberman et semble revêtir une importance pour Jean-Daniel Baltassat qui essaye, à travers la confrontation des temps et des regards, d'activer l'expérience du maintenant. L'auteur situe l'anachronisme à l'interaction du regard et de l'œuvre d'art. Il libère le réprimé et le refoulé; les latences surgissent à travers le regard par lequel le présent s'immisce dans le passé en créant un temps dialectique, celui de l'anachronisme ainsi que l'explique Georges Didi-Huberman:

*Devant une image - si ancienne soit-elle -, le présent ne cesse jamais de se reconfigurer, pour peut que la dépossession du regard n'ait pas complètement cédé la place à l'habitude infatuée du «spécialiste». Devant une image - si récente, si contemporaine soit-elle -, le passé en même temps ne cesse jamais de ce reconfigurer, puisque cette image ne devient pensable que dans une construction de la mémoire, si ce n'est de la hantise.* (Didi-Huberman, 2000:10)

### **Conclusion:**

Jean-Daniel Baltassat, par l'approche temporelle qu'il adopte dans son roman sur l'art, fait du réel et des visions du monde des éléments et des phénomènes complexes qui ne sont pas réduits à un modèle temporel classique. Les personnages manifestent souvent des symptômes somatiques et psychiques des motifs culturels qui reviennent, même à leur insu, les perturbent et les secouent; même si certains personnages s'y abstiennent, ils finissent toujours par les accueillir et par conséquent, leurs parcours changent entièrement.

Le roman sur l'art *La Tristesse des femmes en mousseline* constitue à travers cette étude une survivance, un acte pour confirmer l'attachement à l'art du passé qui ne cesse d'émouvoir et de bouleverser les prétentions du présent. Jean-Daniel Baltassat pose les assises d'une nouvelle écriture de l'histoire de l'art qui reconnaît la complexité temporelle des œuvres d'art, des images, des traces et des objets historiques. Il veille à ce que le présent ne soit pas seulement l'angle de vue depuis lequel il approche le passé. Or, il fait du présent et du passé une interaction et met en évidence l'hétérogénéité des temps.

Le regard de l'œuvre d'art revêt une importance dans l'approche de l'histoire de l'art chez Jean-Daniel Baltassat. Il insiste sur le regard anachronique, qui seul, peut saisir le temps esthétique de l'œuvre d'art et apercevoir sa surdétermination. Il choisit pour ceci des personnages dont la vision anachronique constitue une puissance de perspicacité qui a la capacité de lier le présent et le passé et saisir leur dialectique.

## Références bibliographiques

- BALTASSAT J-D., 2018, *La Tristesse des femmes en mousseline*, Paris, Calmann -Lévy.
- BATAILLE G., 1978, *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard.
- BAYARD P., 2009, *Le Plagiat par anticipation*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- DIDI-HUBERMAN G., 2002, *L'image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- DIDI-HUBERMAN G., 2000, *Devant le temps: histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- DIDI-HUBERMAN G., 1990, *Devant l'image*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- GUIDEE R., 2011, «Anachronisme des œuvres d'art et temps de la littérature (ou comment l'histoire de l'art vint au secours de l'histoire littéraire)», *Le partage des disciplines*, LHT n°8, pp.1-23.
- OLIVIER L., 2014, « Ce qui reste, ce qui s'inscrit. Traces, vestiges, empreintes », *Socio-anthropologie*, n° 30, pp.147-153.
- ZIMMERMANN L., 2015, «La Littérature comme fantôme», in Christian Doumet *et al.*, *Éclats de temps*, « La Philosophie hors de soi », pp.25 -34.

## Palimpseste et intertextualité dans les récits de voyages

### L'exemple de *Rue des voleurs* de Mathias Enard

LABYAD Salka

Université Allal Ben Abdellah, Fès

La littérature de voyage peut être considérée comme « une forme de discours qui semble proposer de plus en plus une réflexion sur la question de l'intertextualité et de son rapport à l'altérité »<sup>43</sup>. Son intérêt recoupe cette tension factuelle vers ce que Maurice Blanchot appelle « le livre à venir »<sup>44</sup> qui se construit alors souvent dans une trame narrative traversée en filigrane par l'acte de lire. Le roman *Rue des voleurs* de Mathias Enard renouvelle cette tradition en nous présentant personnage Lakhdar épris de lectures, si bien que dernière ses aventures de migrant en Espagne, c'est un voyage à travers les livres auxquels nous sommes conviés

Aussi tacherons nous de monter comment ce récit de voyage absorbe la thématique de de l'interculturalité dans un comment réinventer l'identité par-delà le voyage livresque.

Tout narrateur dans le récit de voyage n'est-il pas aussi un grand lecteur, un arpenteur de chemins que de bibliothèques. C'est « un voleur, mais un voleur scrupuleux de son butin »<sup>45</sup> comme nous dit Jean Anouilh à pros du rapport intertextuel qui lie son œuvre à l'auteur grec Sophocle. Exhibée par des citations directes d'un auteur antérieur ou dissimulés par des citations sans guillemets qui font corps avec le texte, la narration dans *Rue des voleurs* nous invite, en effet, à une lecture intertextuelle qui nous rappelle Borges<sup>46</sup> et sa tour de Babel où le livre n'est cité dans le roman que dans une mise en abyme que recoupe une interrogation interculturelle qui pose la question de l'identité et son rapport à l'altérité.

En effet, dans *Rue des voleurs* la trame narrative est souvent absorbée par les références livresques qui jonchent le récit de manière frénétique et qui fonctionnent alors comme une sorte d'oxymore qui nous appelle le motif baudelairien « spleen et idéal »<sup>13</sup>

---

<sup>43</sup> Wissal Marval, 2017, « Rue des voleurs de Mathias Enard. « De l'altérité à l'intertextualité », in *L'interculturel dans la littérature et les arts. Matière et manière intertextuelle* ; Agadir, Actes de colloque sous de SLAMTI Sad, Publication de l'université

<sup>44</sup> Maurice Blanchot, &ç(' ; *Le livre à venir*, Paris, Folio.

<sup>45</sup> Jean Anouilh, 1997, *Œdipe ou le roi boiteux*, Paris, La table ronde, p.5.

<sup>46</sup> Borges, J. (1941) *La tour de Babel*, Gallimard.

La tour de Babel sera pour le narrateur le travail de bibliothécaire à la mosquée offert par un groupe d'islamistes à Tanger après avoir été chassé de la maison par sa famille: pris en flagrant délit entrain de « fleureter » avec sa cousine, il est renié, viré et délogé de la maison familiale. Commence alors l'errance pour ce jeune homme marocain natif de Tanger un musulman pratiquant, avide cependant de liberté dans une société peu libertaire pour ne pas dire fondamentaliste :

« En cinq minutes j'étais engagé come libraire du Groupe pour la diffusion de la Pensée coranique ; on m'offrait une minuscule chambre qui donnait sur l'arrière et un salaire. Pas un pont d'or, mais un peu d'argent de poche quand même. (p. 210)

Les livres sont présentés d'abord comme des manuels à charge pédagogique au service d'une éducation sexuelle islamique. Médiatisés à travers la diffusion auprès d'un public populaire conservateur, ils sont un lieu de subversion pour l'auteur en ce qu'ils lui permettent de dénoncer l'hypocrisie des islamistes au Maroc lors cette insurrection de ce printemps arabe, au cours de l'année 2013. Ces derniers sont, à cet endroit, présentés comme étant particulièrement frustrés sexuellement. Si bien que ce n'est plus le livre dans son discours que la narration met au-devant de la réflexion mais les attentes de ses lecteurs :

« ..tout le monde pensaient qu'il y aurait du cul, des conseils de positions, où des arguments de poids pour que les femmes admettent certaines pratiques », (p .21)

Les livres sont d'abord adressés aux hommes, les femmes en sont exclues. Ne faut-il pas voir déjà dans cette absence un engagement de l'auteur vers une condition féminine qui annonce la subversion non de la religion mais d'un fondamentalisme dominé par une hégémonie masculine.

L'ironie intertextuelle inscrite dans la distance entre le contenu livresque et le fantasme de ses lecteurs le confirme néanmoins. La modalité soulignée par le subjonctif dans la proposition « pour que les femmes admettent certaines pratiques » est ironique de par le dialogisme polyphonique sarcastique qu'elle laisse entendre.

D'une part le subjonctif dans sa fonction de souhait souligne le profond souhait des islamistes de trouver dans ces manuelles l'argument d'autorité qui leur permettait d'assouvir leurs fantasmes sexuels. D'autre part, c'est pour l'auteur un outil rhétorique au service de la dénonciation du qui semble ne pas tourner en dérision de telles hypocrisies. C'est dans ce dispositif discursif qu'il faut délimiter l'ironie intertextuelle dans la mesure où le contexte dans lequel est inséré le point de vue de ces personnages musulmans pratiquant n'est pas

favorable à de tels agissements.

Renforcée par la périphrase allusive « certains pratiques », la modalité du souhait suggère lève le voile sur un fantasme sexuel, d'ailleurs condamné par le Coran. Le tour est donc joué, le narrateur achève de nous plonger dans le sarcasme et le grotesque identitaire mu par les contradictions chez les islamistes portraituretés comme des obsédés sexuels.

Le tour est joué alors par cette périphrase qui prend la valeur d'une allusion subversive en faisant du livre sur la pratique sexuelle en islam un lieu du dévoilement des intentions les plus enfouies du lecteur d'apparence musulman pratiquant que Mathias Enard traduit ici par l'entremise d'un jeu polyphonique ingénieux puisqu'on a accès à la pensée des personnages non dans un jeu d'omniscience mais à travers le style indirecte libre. Celui-ci nous insuffle ingénieusement un caractère pathétique à ces islamistes empêtrés dans des contradictions aux limites de la schizophrénie.

Le récit de voyage clandestin qu'entreprend le narrateur en Espagne est par ailleurs un hymne au livres en ce qu'ils permettent le voyage dans l'ailleurs à la découverte de l'autre en faisant l'expérience d'autres identités et d'autres cultures par procuration. C'est en effet en Espagne où il va croiser dans un dimension poétique et exotique a la fois une librairie qui jouxte un bar.

Le récit de ce voyage clandestin en Espagne est ponctué jusqu'à saturation par les lectures du narrateur qui se jouent d'une sorte de « metanarativité » où l'actes de lecture symbolise en quelque sorte un voyage interculturel :

« Pas très loin du bar, il y avait une belle librairie française refaite à neuf ou j'aimais trainer beaucoup, sans jamais rien acheter parce que les livres étaient bien plus chers pour moi. Mais je pouvais reluquer un peu le libraire, après tout, on était confrère (p.25) »

Pour information, Lakhdar n'est pas à vrai dire un libraire et la bibliothèque dans laquelle il travaille n'est pas une librairie. Quelle ironie alors. C'est dire encore le sarcasme à l'endroit de la bibliothèque des islamistes par opposition à la librairie de cette française qui représente l'altérité fantasmée et intellectuelle de par les livres qui deviennent alors une métonymie, symbole de l'interculturel et de la fusion du narrateur avec l'idéal.

D'ailleurs, ce n'est pas anodin qu'elle jouxte un bar, lieu de rencontre de plaisir qui s'oppose à la bibliothèque de la mosquée où travaillait Lakhdar qui elle est marquée par le seuil de la frustration et de l'hypocrisie :

« Le bouquiniste du quartier en avait un stock inépuisable dans son arrière-boutique ; j'ignorais d'où il les tenait : des fleurs noires (les moins chers), des Masques, des séries noires (mes préférés) et d'autres collections obscures des années 1960-1970 (p. 26)

Pour Lakhdar le travail à la librairie française est cet idéal qui lui donne le pouvoir de transfigurer le réel fuligineux et noirâtre auquel il est confronté au quotidien en idéal. « Tu m'as donné ta boue et j'en fais de l'or nous disait le poète symboliste », tel est l'itinéraire qu'arpente le narrateur de par les livres pour atteindre cette lumière qui le guidera vers l'espoir de par la remise en question identitaire. Laquelle prend ses sources dans ces contradictions mortifères découvertes chez les lecteurs islamiques de la bibliothèque de la mosquée. Cet espace où le narrateur se plaît à voyager par l'entremise de la lecture nous invite, par conséquent, à lire le roman par le biais d'un « dialogisme » qui inscrit le roman, dans une approche intertextuelle mue par la thématique de l'altérité et de l'identité.

Les *Mémoires* de Casanova qui deviennent le livre de chevet du narrateur en disent long sur la quête d'une identité mythique et fantasmagorique :

« Je lui ai proposé une sorte d'association, pour lui faire éviter autant, j'ai eu une idée, qui provenait de ces mémoires de Casanova, le vénérien était comme Mounir, Il avait lui aussi toujours besoin d'argent.. » (p. 212)

Ou encore

« ...il aurait fallu l'emplâtrer très lentement en place public – ou l'écarteler comme Damien, le régicide des Mémoires de Casanova, peut-être mais qu'est-ce que ça aurait pu changer. » (p. 197)

Au bout du compte Lakhdar vit dans les livres. Cette immersion dans une mémoire livresque qui devient un repère identitaire pour le narrateur, trouve ses sources dans cet espace mortifère de la bibliothèque de la mosquée à Tanger. Rappelons-nous, à cet endroit les péripéties narratives qui président à cette initiation livresque : Surpris par sa famille entraîné de « fleureter » avec le premier amour de sa jeunesse, Meryem sa cousine, il fut alors rejeté dehors dans la rue sans

domicile. C'est dans ces circonstances qu'un groupe d'islamiste lui proposa de gérer une bibliothèque dans une mosquée en contrepartie, il avait une chambre délabrée et exergue où dormir.

Dans cette bibliothèque le narrateur avait comme tâche au début de ranger et classer les fiches biographiques des soldats de la première guerre mondiale. Une allusion probablement qui marque le récit dans la crise identitaire mortifère dont la guerre est le symbole.

La vie à la bibliothécaire sera ponctuée par la visite de Bassam, l'ami fidèle porteur d'une identité ambivalente marquée par la révolte contre la culture marocaine. Une identité floue qui interpelle le narrateur en ce qu'elle le fascine d'autant plus que Bassam se métamorphose à chaque apparition sous une nouvelle identité et devient ainsi un horizon d'attente symbolique qui servira la thèse proposée par l'auteur : il n'existerait pas une culture mais des identités interculturelles en perpétuelle transformation.

Il est possible de parler alors d'un jeu intertextuel à dimension politique qui pose alors la question de « la politisation de l'œuvre d'art <sup>15</sup>de manière à lever le voile sur l'engagement de l'auteur. Les allusions pleuvent à travers les références livresques et souligneraient in fine la fascination du narrateur pour les livres en tant qu'un espace imaginaire d'ouverture vers une altérité universelle humaniste en opposition au monde obscur et dogmatique d'un réel dominé par une lecture sombre du Coran :

« Tous ces livres sur les étagères de métal composaient un immense poème incompréhensif et fou. *Le salon du prêt à saigner/ Le carnaval des paumes/ Des perles aux cochonnes./Mardi gris/Sommeil de plombs*, je ne savais lesquels choisir, même si j'avais une préférence pour ceux qui se passaient aux Etats-Unis plutôt qu'en France. Leur bourbon avait l'air plus vrai, leurs bagnoles plus grandes et leur ville plus sauvage plus large. Le bouquiniste ne devait pas faire fortune ; au fait à part son stock de

polard que je devais être seule à fréquenter ; il vendait de vieux manuels scolaires, des journaux d'autrefois, des revues d'espagnoles décatisées et quelques romans égyptiens ne savais jamais lesquels choisir, même si j'avais une préférence pour ceux qui se passaient aux états unis plutôt qu'en France »

Les livres lus où cités sont souvent des références livresques qui servent ingénieusement de prétexte sous forme d'une allusion intertextuelle qui est pour le narrateur une escapade dans la dérision. Cette manière de faire permet de déjouer l'absurdité inscrite dans la dimension tragique du récit du voyage de Lakhdar qui raconte en filigrane la fuite en avant d'un jeune marocain vers l'Espagne sans possibilité de retour. Le déplacement et le voyage devient mortifère car c'est en Espagne que le narrateur rencontre des conflits identitaires liés au racisme inhérent à la rencontre dans une conjoncture de crise de migrants en désarroi :

« Barcelone c'était différent, c'était la démocratie,, mais on sentait que tout cela était sur le point de basculer , qu'il ne fallait pas grand-chose pour que le pays entier tombe lui aussi dans la violence et la haine, que la France suivrait. » (p. 195)

Les livres se dévoilent ainsi comme le lieu de l'évasion laquelle permet au narrateur de transcender le réel fuligineux à travers un idéal inaccessible. Ils sont également le lieu d'une révolte inaltérable dans ce rapport conflictuel avec le monde qu'entretient Lakhdar avec les livres sacrés qu'il tourne sans arrêt en dérision par l'entremise d'une ironie moqueuse en ce qu'elle relève du registre pathétique :

« C'était étrange de penser qu'au fond toutes nos religions entaillent des récits : fables que certains souscrivaient et d'autres non, un immense livre d'histoire, ou chacun pouvait prendre ce qu'il lui convenait –il y a un recueil appelé Islam qui ne recoupe pas tout à fait les versions contenues dans le *christianisme* qui différerait lui-même de l'ensemble du *judaïsme* ; ces protestants chateaux pour pauvres devraient avoir leur version aussi

j'avais récupéré un de leur instrument évangélisme ;; c'était une bande dessinée en dix-dizaine de pages au trait simple ; tous les personnages y étaient noirs sauf la couleur christ , doré et auréolé, avec une barbe et des cheveux longs (p. 192)

Quelle subversion alors : le Coran est appelé «Islam » et les récits sacrés sont synonymes de « fable » ; en somme des histoires inventées de toutes pièces. Il faudrait, cependant, revenir sur ce passage subversif autour de la question de la polyphonie narrative car Lakhdar en tant que pratiquant la religion musulmane n'aurait jamais pu aller jusqu'à de telles subversions. Le passage suivant le confirme néanmoins :

« Ça m'a rappelé un verset du coran, c'était très étrange et solennel comme adieu » (p. 138)

Il faut bien voir cette évocation d'un verset du coran par Lakhdar l'immersions dans la voix narrative de l'auteur qui paraît rendre ses comptes aux textes sacrés de manière générale en soulignant certaines contradictions dans la représentation des prophètes notamment cette aberration : *tous les personnages y était noirs sauf la couleur christ , doré et auréolé, avec une barbe et des cheveux* ». (P.192)

Les références livresques pleuvent et jouent le rôle d'une sorte de « métanarrativité intertextuelle »<sup>47</sup> par laquelle le narrateur commente le récit entant qu'histoire comme aurait dit Benveniste<sup>16</sup>. Elle devient le sujet d'un « double coding »<sup>17</sup> exhibé par la réflexif que porte le narrateur sur l'histoire. Celle –ci est nous amène ç une double lecture où l'évocation du livre devient de la sorte un catalyseur, une sorte d'exutoire qui se joue à la lisière du rêve et de l'imaginaire salutaire :

« Je pense encore souvent à cette histoire de Hassan le Fou, que raconte Ibn Batouta lorsqu'il se trouve à la Mecque » (p. 237)

Ou en encore :

« Je l'ai remercié sans oser lui parler de mon rêve, cette librairie religieuse et païen à la fois dans le raval à Barcelone » (p. 238)

De ce fait les livres occupent ce lieu qui supplé donc la fatalité inéluctable et fait de *Rue d« es voleurs* une sorte de *Voyage au bout de la nuit*<sup>18</sup> avec cette illusion que la parole mythifiée peut être salvatrice :

Je l'ai supplié, sans articuler, Je lui ai parlé d'amour, de ma fatigue, de Ibn Batouta, de Cruz, des ténèbres d'Algesiras, de notre semaine, des souvenir de notre balcon à Tanger , je lui ai dit qu'elle ne pouvait pas balancer cela d'un coup, qu'elle allait me tuer. » (p.178)

L'autre référence intertextuelle qui revient le plus souvent dans le Roman recoupe la figure mythique de Casanova est celle de Ibn Batouta lequel renforce l'inscription du texte dans le récit de voyage mais également justifie sa récurrence par la quête d'une identité universelle et

---

<sup>47</sup> Umberto Eco, (2003), « L'ironie intertextuelle », in *De la littérature*, Paris, Grasset.

humaniste dont a été le véhicule cet auteur voyageur anthropologue qui a sillonné le monde à travers une vision interculturelle apaisante. Lieu de l'évasion et de la quête identitaire, les références livresque sont in finis chez Lakhdar le lieu de l'Olympe et du mythe :

« J'étais le roi du monde, mieux d'AbouNuwas à la cour de Bagdad, mieux qu'Ibn Zeitoun dans les jardins d'Andalousie, je prenais une petite avance sur le paradis, que Dieu me pardonne, il ne manquait que les houris, que lisais un polar espagnol (faute de grives, on mange des merles) ou la poésie arabe classique, à l'aide du dictionnaire que m'avait prêté

Judith- déchiffrer un vers obscur aux mots oubliés était un immense plaisir (p.190)

Cette dimension mythique justifiée par le conflit généré par la découverte d'autres cultures s'inscrit au bout du compte dans l'interculturalité et la violence. Lakhdar finit par résumer cette escapade à travers son voyage qui donne la place à un voyage au bout de la crise identitaire aggravée par ses lectures :

« ...depuis ma bibliothèque carcérale ; entouré par la certitude des livres, de certains de textes ; par la force de mes lectures ; car l'homme d'hier a disparu ; le Lakhdar de la rue des voleurs, il s'est transformé, il cherche à rendre leur sens perdu à ses actes ; il réfléchit ; je réfléchis, mais je tourne en rond dans ma prison car je ne pourrai jamais retrouver ce que j'étais avant , l'avant de Meryem, le fils de ma mère , l'enfant de Tanger, l'ami de Bassam, la vie a passé depuis, Dieu a déserté, la conscience a fait son chemin, avec elle l'identité . je suis ce que j'ai lu, je suis ce que j'ai vu, j'aimen moi autant d'Arabe que d'espagnole et de français, je me suis multiplié dans ces miroirs jusqu'à me perdre ou me construire image fragile, image en mouvement (p)

Tout est résumé dans cet aveu : « je suis ce que j'ai lu » : les lectures nous définissent de manière à lever le voile sur la délimitation culturelle de notre identité qui ne peut pas faire l'économie de la souffrance. Il n'existe que des cultures et non des identités semble nous résumer le narrateur au point culminant de son récit.

*De ce fait, Rue des valeurs* absorbe souvent le réel pour poser la question de l'approfondissement du réel noirâtre par l'entremise de l'univers livresque car durant tout le récit ce sont des références renvoyant aux livres de manière frénétique qui fonctionnent alors comme une toile de fond à la lecture de l'histoire.

Les intertextes pleuvent dans ce roman de voyage à travers l'itinéraire du voyage qu'arpente le personnage, un voyage jonché de lectures de livres qui s'inscrivent dans la quête d'une identité rêvée, voulue, fantasmée et sublimée, confrontée à des espace interculturels disparates. L'approche intertextuelle par-delà la question de l'interculturalité devient incontournable dans un récit qui « absorbe la question du pourquoi dans un comment écrire »<sup>48</sup>.

On l'aura compris, les livres vont finalement combler les aléas et les contradictions interculturelles et répondre à cet adage que nous a légué Montaigne : « Je suis moi-même la matière de mes livres »<sup>19</sup>. Lakhdar se fabrique, au bout du compte, sa propre identité non seulement dans sa confrontation avec d'autres espaces culturels mais par l'entremise du livre qui devient pour lui une fiction salvatrice mue d'harmonie contrairement au réel qui est fuligineux et noirâtre. Les lectures lui permettent de plus de vivre une identité par procuration si même elle lui procure un regard extérieur à l'identité culturelle qui lui est imposée.

---

<sup>48</sup> Roland Barthes, (1964), *Essai critique*, Paris, Seuil, p.64.

## Références bibliographiques

- Anouilh Jean, (1997), *Œdipe ou le roi boiteux*, Paris, La table ronde.
- Barthes Roland, (1964), *Essai critique*, Paris, Seuil.
- Barthes Roland, (1964), *Essai critique*, Paris, Seuil.
- Barthes Roland, (1964), *Essai critique*, Paris, Seuil.
- Blanchot Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Folio.
- Borges, J. (1941) *La tour de Babel*, Gallimard.
- Ecco Umberto, (2003) , « L'ironie intertextuelle », in *De la littérature* , Paris, Grasset.
- Enard,Mathias, (2012), *Rue des voleurs* ; Actes Sud.
- Enard,M. (2012) *Rue des voleurs* ; Actes Sud.
- Marval Wissal, 2017, « . De l'altérité à l'intertextualité », in *L'interculturel das la littérature et les arts. Matière et manière intertextuelle*, Agadir, Actes de colloque sous de SLAMTI Sad, Publications de l'université.
- SLAMTi Sad, (2019), *De l'intertextualité*, Agadir, Publication de l'université Ibn Zohr.

**Fiodor Dostoïevski :**  
**Les Frères Karamazov entre dialogisme et désir mimétique**

Mohammed Rida ZGANI

Université Sidi Mohamed Ben Abdellah, Fes

Lorsqu'on aborde Les Frères Karamazov de Dostoïevski, on se retrouve face à une œuvre dont les personnages relatent deux conceptions du monde diamétralement opposées. La première est religieuse. Elle est conçue comme la voie exclusive du Salut qui affranchit l'homme de sa déchéance ontologique en lui promettant l'accès à la félicité éternelle. La deuxième est matérialiste. Elle s'appuie sur les pouvoirs libérateurs de la raison, considérée comme cette ressource immanente capable de délivrer l'homme de ses déterminismes, en ce sens qu'elle lui permet d'organiser son propre paradis terrestre. Ainsi la confrontation entre une conception hétéronome du monde et une autre autonome donne naissance à un dialogisme conflictuel mais fécond, puisqu'il nourrit l'univers romanesque de Dostoïevski.

Nous nous proposons dans notre article de rendre compte de ce dialogisme qui marque une œuvre pluri-vocale. Encore faut-il que nous explicitions le foyer de sensibilité dont émane chaque voix. L'essentiel est de sonder la vision du monde dont se prévaut le monde de Dostoïevski, car, et dans cette œuvre, chaque personnage est un possible narratif.

L'œuvre en question commence par une scène dans un monastère, lieu de la justice divine, et s'achève au niveau d'une scène au tribunal, lieu de la justice humaine. On remarque déjà, et rien qu'à partir de la structure de l'œuvre, le caractère dialogique qui constitue le soubassement de l'esthétique de l'écrivain russe. Il s'agit de la confrontation entre le Royaume céleste et le Royaume terrestre.

**1. L'athlétisme intellectuel face à la culpabilité religieuse : une crise tragique**

Et il n'y a pas mieux qu'Ivan, Aliocha, Dimitri et leur père Fédor pour illustrer cette pluralité de voix qui s'entrechoquent au sein de l'œuvre. L'auteur met en scène la discorde qui sévit au sein de la famille Karamazov. En témoigne le père Fédor qui invite astucieusement son fils Dimitri et Ivan au monastère du moine Zossima pour régler leur problème d'héritage.

Sauf qu'il se trouve que cette réunion au monastère est motivée par des raisons cachées qui n'ont rien à voir avec le sujet de la réconciliation. Car les Karamazov sont conscients que le monastère n'est pas le lieu propice pour la gestion des affaires terrestres. Pour Ivan, par exemple, ce « libre penseur athé » (Fiodor Dostoïevski, 1972, p. 34), la rencontre d'une figure religieuse n'est pour lui qu'un moment pour « se procurer un divertissement frivole, une part extrême à cette affaire » (Fiodor Dostoïevski, 1972, p. 34). Car encore faut-il souligner que, à l'exception d'Aliocha qui épouse une conception religieuse du monde, le reste de la famille Karamazov se présente sur les auspices de l'incrédulité. Le choix du monastère comme lieu de réconciliation relève chez eux d'une volonté de se jouer de la morale chrétienne du moine Zossima. La rencontre se transforme ainsi en scandale, compte tenu des propos démesurés adressés par le père Fédor au starets : « En vérité, je suis le mensonge et le père du mensonge ! », « béni soit le ventre qui t'a porté et les mamelles qui t'ont allaité. Surtout les mamelles ! » (Ibid., p. 48) Le manque de bienséance dans un lieu saint et devant un maître spirituel renvoie à un personnage qui a des comptes à régler aussi bien avec son fils qu'avec le Créateur. Fédor oppose à cela le mensonge, cette puissance mystificatrice qui imite Dieu pour tromper les hommes. Toutefois, le moine Zossima représente paradoxalement cette voix antithétique qui, au lieu d'entrer en rivalité avec son interlocuteur (Fédor Karamazov), cherche plutôt à lui éclairer la conscience sur la débauche qui est à l'origine de son attitude extravagante:

« Le [moine] leva les yeux sur [Fédor] et prononça avec un sourire : vous savez depuis longtemps vous-même ce qu'il faut faire, vous avez assez d'intelligence pour cela ; ne vous adonnez pas à la luxure et surtout à l'adoration de l'argent, et fermez vos débits de boisson (...)»<sup>49</sup> » (Fiodor Dostoïevski, 2014, p. 14)

Le moine adopte l'enseignement du Christ qui lui interdit de cultiver un sentiment de haine ou de jalousie à l'égard de son prochain. Car le christianisme nie le désir mimétique et recentre le désir sur Dieu. Ceci dit le moine ne cherche à imposer aucun pouvoir et aucune domination. En conséquence, même si Fédor cherche à opprimer le starets, ce dernier adopte en revanche une voix profuse en matière d'amour, soucieuse de protéger la conscience de son prochain contre ses propres mensonges. Et par mensonge, nous entendons cette discorde qui existe entre la pensée intérieure de Fédor d'un côté et le comportement qu'il exhibe d'un autre. Car de l'avis de Saint-Tomas d'Aquin : « Il ment celui qui pense une chose en son âme et en exprime une autre par des paroles ou par des signes. » (Gérard Courtois, 1993, no 8-9) Et

---

<sup>49</sup> Fiodor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit, p. 49.

c'est cette non congruence qui existe entre l'être de Fédor et son paraître qui rend impossible son accession à cette disposition d'authenticité qui confine à la paix intérieure.

C'est pour cette raison que la conscience du personnage dostoïevskien ne peut être abordée que de manière dialogique. Car dans la conscience d'un Karamazov réside plusieurs idées antithétiques qui peuvent jaillir d'un seul coup et à tout moment. Elle est l'expression des doutes, des sentiments et des impressions qui la hantent. Ainsi dans l'univers de Dostoïevski, il y'a pas un monde des individus, mais en chaque individu réside un monde intérieur à part entier. Le but du roman de Dostoïevski est de sonder les arcanes de l'âme humaine. Et c'est à travers le dialogisme entre ces divers mondes que se révèle l'intériorité de Dostoïevski. Ainsi la personnalité de l'auteur n'est pas de nature monologique comme dans les romans réalistes et naturalistes, mais plutôt de nature polyphonique, car, et selon Bakhtine:

« L'essentiel dans la polyphonie de Dostoïevski, est sa réalisation entre plusieurs consciences, autrement dit, l'interaction et l'interdépendance de ces dernières. Il ne faut pas prendre pour modèle ni Raskolnikov, ni Sonia, ni Ivan, ni Zossima, en arrachant leurs voix à l'ensemble polyphonique du roman, mais de suivre Dostoïevski lui-même, en tant que créateur du roman polyphonie.» (Mikhail Bakhtine, 1970, p. 75)

Ceci dit, et même en disposant d'une conscience individuelle, le personnage de Dostoïevski n'accède jamais à son indépendance. Cette dernière n'est qu'un horizon de sens qui alimente l'interaction entre les protagonistes. Ainsi chaque personnage, dans le but d'accéder à l'individualité, s'efforce d'affirmer son point de vue aux dépens de celui d'un autre.

Ainsi lecture dialogique sert à saisir le monde de chaque personnage comme une différence irréductible et inachevée. La découverte du personnage de Dostoïevski se présente comme un long accouchement qui n'advient que par la confrontation de son âme avec ce qui n'est pas elle-même. Car la vérité sur les êtres se révèle plus à travers la pluralité des voix que par la bouche d'un seul personnage.

Ainsi la lecture dialogique trouve son expression dans la voix du moine qui nous permet d'appréhender les tourments d'Ivan non comme le résultat d'une conviction relevant d'une science psychologique quelconque, mais comme pulsion vers le divin : « Mais remerciez le Créateur de vous avoir donné un œuvre élevé, [avance le moine à Ivan] capable d'éprouver un tel tourment, de « méditer sur les choses célestes et de le chercher, car notre demeure est aux

cieux ». (Fiodor Dostoïevski, 1972, p. 34) C'est ainsi que le moine aborde la notion de la foi qui est inséparable du doute. Celui-ci est consubstantiel à la croyance. Apparaît chez Ivan un fond religieux qui n'aurait jamais été manifeste s'il n'était pas confronté à la voix du staretz. Et il en est de même pour Fédor et Dimitri qui ont fini par exprimer leur vénération de Dieu et leur culpabilité à l'égard de ce dernier. Disons que leur dévotion témoigne de leur désir mimétique vis-à-vis de ce maître religieux qui possède un pouvoir considéré par eux comme supérieur. Si Fédor, Dimitri et Ivan ont choisi de se confronter à ce moine, c'est parce qu'ils convoitent ce pouvoir qu'il détient et qu'ils n'ont pas, autrement dit la foi. Car, même si le personnage dostoïevskien est en conflit avec Dieu et professe des idées socialistes athées, celui-ci a besoin de cette foi pour se réconcilier avec lui-même. C'est à ce niveau que la lecture dialogique parvient à faire remonter à la conscience cette part inconsciente qui échappe à la maîtrise des personnages et qui fait d'eux des êtres en contradiction avec les principes qu'ils affichent.

## **2. De la vocation chrétienne à la vocation socialiste :**

Et quoi de mieux qu'Aliocha pour démontrer une autre facette de ce dialogisme qui nourrit la conception esthétique de Dostoïevski. Ce personnage est présenté comme un altruiste précoce et un homme de foi qui a été destiné, à l'exception de ses frères, à faire l'expérience monacale auprès du Staretz Zossima. Ce dernier représente ce double qui affecte l'être chrétien de ses frères. En termes psychanalytiques, Aliocha représente le destin refoulé de la race Karamazov qui, tout en s'efforçant à repousser de sa conscience son imaginaire religieux, développe un mode comportemental à caractère démesuré. Car, selon Binswanger :

« Moins le souhait [l'autonomie] a pu retenir ce destin de l'homme [c'est-à-dire sa morale chrétienne], moins ce destin a su dompter le souhait ; plus le destin a voulu habituer l'homme à la mesure, au nombre, au poids, plus le souhait de l'homme est devenu démesuré<sup>50</sup> ». (Ludwig Binswanger, 2015, p. 215.)

Est-ce à dire qu'Aliocha est parvenu à échapper à ce conflit intérieur dont souffre la race Karamazov ? Nous ne le pensons pas, car même s'il est souvent présenté comme un être « réaliste que quiconque » (Fiodor Dostoïevski, 1972, p. 18), convaincu des préceptes moraux que lui édicte le staretz, celui-ci va subir un malaise ontologique qui le poussera à remettre en question sa disposition religieuse. Le malaise ici n'a rien à voir avec la mort du Staretz, mais plutôt avec la décomposition prématurée de son cadavre. Aliocha s'attendait à ce qu'un tel

---

<sup>50</sup> Ludwig Binswanger, *Analyse existentielle et psychanalyse freudienne*, Gallimard, Paris, 1970, p. 215.

accident soit accompagné de signes divins et/ou de miracles en vue de sauver l'honneur de son maître spirituel. Aliocha veut comparer le destin du moine Zossima à celui du Christ. Celui-ci, et après sa crucifixion, a ressuscité corps et âme. Et c'est Marie Madeleine qui en témoigne. Or, et contre les attentes d'Aliocha, le corps du moine commença à se départir de son odeur sainte pour dégager une odeur fétide qui suscitera les « railleries sarcastiques et malveillante d'une foule si frivole qui lui était si inférieure » (Fiodor Dostoïevski, 1972, p. 390). Tout réaliste qu'il est, Aliocha s'attendait à une intervention divine dans cette affaire dans le but de protéger l'honneur du moine contre les rumeurs qui se propagent désormais dans toute la ville. Or celui-ci subit une grande déception face à ce silence divin et cette absence de signes providentiels. C'est là où commencèrent ses angoisses :

« Qu'il n'y eût pas de miracles du tout, que rien de miraculeux ne fût révélé et que l'espoir immédiat fut déçu, soit, mais pourquoi cette infamie, pourquoi avait été permise la honte, pourquoi cette décomposition hâtive « devançant la nature », comme le disait des moines méchants ? (...) Où est donc la providence et sa main ? pourquoi a-t-il retiré sa main « au moment le plus décisif ? » (Ibid., p. 390.)

La croyance ici dépend plus de l'image qu'Aliocha se fait du moine que de l'amour réel et sincère qu'il éprouve pour le Christ. Car la décomposition du corps de Zossima fait douter Aliocha du pouvoir divin. Il voulait que Dieu se montre et agisse selon sa puissance pour préserver le corps du modèle que fut Zossima pour lui. En fait, le personnage croit en son modèle et voudrait participer de son immortalité. Mais voyant que la providence n'agit pas, Aliocha doute, d'autant plus que la préservation du corps du moine permettra à Aliocha de contrer l'ironie des incrédules. Il pèche en cela par orgueil, car il veut que Dieu signe son triomphe face à ses contradicteurs. Cette mise à l'épreuve du doute fait chanceler sa foi. Se justifient ainsi les raisons qui poussent Aliocha à emprunter la voix socialiste d'Ivan juste après avoir douté de sa foi. Aliocha pose une question récurrente dans la théologie, celle afférente à l'existence du mal. Si Dieu est bon, pourquoi est-ce que le mal existe ? Et ce mal, Aliocha le voit dans la finitude de l'homme et dans l'existence d'idéologies qui contredisent sa foi. Aussi emprunte-t-il à son frère l'idée selon laquelle la création est imparfaite. Il tombe ainsi dans les rets d'un désir mimétique dont la médiation est interne puisque cela l'oppose à son frère : « Je ne m'insurge pas contre mon Dieu, seulement je « n'accepte pas son univers » répondit Aliocha avec un sourire de biais » (Ibid., p. 391). Aliocha reprend à la lettre l'aphorisme de son frère comme pour manifester une révolte personnelle contre l'œuvre du Créateur. Or la lecture dialogique nous renvoie encore une fois à cette motivation

mimétique qui pousse Aliocha à emprunter ce précepte socialiste non par conviction, mais parce qu'il est la propriété intellectuelle du « savant » Ivan. Il n'y a donc aucune possibilité d'accéder à l'individualisme dans un univers social régi par les pouvoirs invisibles et persistants du désir mimétique. Car, comme avance le narrateur de *La Recherche à Bergotte*, « on n'invente pas tout ce qu'on dit, surtout dans les moments où on agit comme personnage social » (Marcel Proust, 1988, p. 562).

Pour conclure, il ne va pas sans dire que Les frères Karamazov sont tiraillés entre ces deux abîmes (religieux et matérialiste) qui ne leur permettent à aucun moment d'afficher leurs convictions et de s'identifier à eux-mêmes. Chacun d'eux, dans le souci de donner un sens à son existence, prône soit une posture athée qui s'appuie sur les pouvoirs de la raison, soit une disposition religieuse qui se ressource dans les univers de la foi. Mais de toutes ces dispositions, il n'y a aucune qui relève d'un choix libre et consenti, car elles sont toutes motivées par les puissances du désir mimétique qui empêche les personnages de prendre des décisions libres et authentiques. On peut ainsi parler des Karamazov comme une race qui n'est ni athée ni religieuse, mais qui est engloutie dans l'ère d'une rivalité mimétique qui l'empêche de reconnaître ce qu'elle est réellement. Il faut dire que Dostoïevski nous a esquissé une famille qui subit les conséquences de la même déficience ontologique, et c'est effectivement pourquoi il serait difficile de distinguer la condition d'un personnage croyant de celle d'un personnage athée. Car :

« Si Dostoïevski a fait des personnages aussi différents que Dimitri, Ivan et Aliocha, c'est qu'il a voulu montrer comme, à partir d'un même noyau originel, une idée, une attitude peuvent s'organiser de manière toute différente, se transformer, changer de signification en passant d'un plan à un autre. » (Fiodor Dostoïevski, 1972, p. 902)

Il n'en demeure pas moins que ce noyau originel constitue la voix de l'auteur, celle même qu'il s'ingénie à transposer sur la bouche de ses différents personnages. Celui-ci met en œuvre des protagonistes qui expriment le même souci ontologique, mais chacun à sa propre manière. Ainsi la polyphonie serait une illusion d'ordre esthétique qui alimente l'œuvre du romancier. Car, derrière cette multitude de voix qui meuble l'espace de l'œuvre, il n'y a qu'une seule qui orchestre la relation dialogique entre les personnages. On est donc en droit de considérer les différents protagonistes comme des doubles inachevés de l'âme même de l'auteur. Giono exprime brillamment ce rapport intime qui existe entre l'œuvre et son écrivain lorsqu'il dit : « c'est toujours le portrait de l'artiste par lui-même qu'on fait. Cézanne, c'était une pomme de Cézanne ». (Jean Giono, 1986, p. 05) Cela entendu, l'œuvre de Dostoïevski peut être conçu

comme le portait que l'artiste se fait de lui-même ; car en inventant Fédor, Aliocha, Ivan et Dimitri, il s'est exprimé ses propres tourments ontologiques. L'âme de Dostoïevski est au prisme d'un conflit dialogique qui n'est jamais résolu entre la foi et le nihilisme. De là la pluralité des voix qui habitent ses textes, des voix qui creusent le dilemme plutôt qu'elles ne le résolvent.

## Références bibliographiques

BAKHTINE, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Edition du Seuil, 1970.

BISNWANGER, Ludwig, *Analyse existentielle et psychanalyse freudienne*, Paris, Gallimard, 1970.

Gérard Courtois, « *Mensonge et Parjure Selon Saint Thomas d'Aquin* », Presses Universitaires de France, no. 8/9, [En ligne], <http://www.jstor.org/stable/40978361>, consulté le 21 Avril 2022, 1993.

DOSTOÏVSKI, Fiodor, *Les Frères Karamazov*, Librairie Générale Française, 1972.

GIONO, Jean, *De Homère à Machiavel*, Édition Gallimard, Paris, 1986

PROUST, Marcel, *À la recherche temps perdu, À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Édition de la pléiade, Gallimard, Paris, 1988.

# **L'intertextualité mythique dans *Lauve Le Pur* : du mythe collectif au mythe personnel**

Siham EL MIR et Abdellah ZDAA

Université Sidi Mohamed Ben Abdellah, Fès

Dépasser le cadre littéraire et s'ouvrir à d'autres domaines artistiques et littéraires. Marc Eigeldinger, qui avait pour projet de ne pas limiter la notion d'intertextualité à la seule littérature, mais de l'étendre aux divers domaines de la culture, affirme dans ce sens que l'intertextualité « peut être liée à l'émergence d'un autre langage à l'intérieur du langage littéraire ; par exemple celui des beaux-arts et de la musique, celui de la Bible ou de la mythologie, ainsi que celui de la philosophie (Eigeldinger , 1987, p. 15)».

Dans cette perspective, Jacqueline Thibault Schaefer montre la capacité du mythe à se constituer en intertexte et à s'inviter dans les textes littéraires grâce à sa flexibilité et à son syncrétisme. Les œuvres littéraires sont devenues de plus en plus riches en mythes et les recherches se sont acharnées sur la relation que peut entretenir le mythe avec la littérature. En effet, il s'agit d'un rapport riche en significations car tous les deux renvoient à des contextes parfois forts éloignés. Paul Ricœur pense dans ce sens que le mythe est une « reprise créatrice de sens : reprise, et donc mémoire, et comme tel, tournée vers la ou les paroles antérieures, mais aussi créatrice et donc tournée vers l'avenir, parole inventive (Ricœur, 2005, p. 235) ». Quant à son articulation avec le mythe, l'auteur pense que l'intertextualité est l'un des processus fondamentaux de la pérennité du mythe. Ainsi, en partant du principe que l'intertextualité n'est pas purement littéraire, nous avons pour objectif d'étudier le mode d'insertion du mythe comme intertexte dans le texte littéraire en répondant aux questions suivantes : Comment le texte s'approprie-t-il ces intertextes mythiques et de quelle manière l'auteur retravaille les éléments mythiques pour y constituer son imaginaire propre ?

Nous allons, dans un premier temps, étudier les formes de l'intertexte en montrant les ressemblances entre les figures mythiques et les personnages romanesques pour montrer comment ces derniers parviennent à construire le récit, autrement dit il s'agit d'examiner comment les éléments mythiques sont interprétés et réécrits par l'auteur d'une part et

montrer comment l'auteur cherche sa propre « mythification » au sein de l'espace littéraire, d'autre part.

## 1. L'entrecroisement mythe-littérature

Une incertitude est attestée quant à la définition du mythe, Nous remarquons une évolution rapide de sa définition. Il est défini comme étant un langage, une parole, un système de communication, un message, un mode de significations, une forme (Barthes, 1957, p.07). L'entrecroisement mythe/littérature donne lieu à un texte littéraire que ce soit un mythe littéraire ou un mythe littérisé. Pierre Brunel, Phillippe Sellier et André Siganos ont traité des notions importantes, Selon Siganos, il s'agit des histoires conçues et organisées par un auteur individuel qui a recueilli « le syntagme de base » d'un ou de plusieurs textes fondateurs : « Le mythe littéraire, comme le mythe littérisé, est un récit fermement structuré, symboliquement surdéterminé, d'inspiration métaphysique (voire sacrée) reprenant le syntagme de base d'un ou plusieurs textes fondateurs (Siganos , 1993, p. 32) ».

Le mythe littérisé, « [Il] reprend les éléments d'un récit archaïque sans doute bien antérieur à l'actualisation qu'il en présente, que cette actualisation soit simplement textuelle ou littéraire (Siganos , 1993, p. 37) » La source d'un mythe littérisé est un ancien mythe ethnique ou religieux, dont la version initiale n'est pas disponible. (Édipe, Orphée, Prométhée, Pygmalion, Narcisse, Médée, Antigone, etc. ...).

Le mythe littéraire, contrairement au mythe littérisé, tire ses origines d'un texte spécifiquement créé par un auteur individuel. (Le mythe de Don Juan et le mythe de Faust.) : « Il se constitue par les reprises individuelles successives d'un texte fondateur individuellement conçu (Siganos, 2005, p. 92) » Il existe également ce qu'on appelle le « texte mythisé » en empruntant le concept de « mythisation » à Daniel Henri Pageaux dans Littérature générale et comparée (Pageaux , 1994). L'auteur parle de « mythisation » dans la mesure où le mythe s'intègre à l'écrit littéraire, lui donnant une signification symbolique.

En effet, la rencontre mythe-littérature soulève des questions importantes, il s'agit de savoir l'intérêt de la présence du mythe dans le texte littéraire d'une part et l'influence de l'écriture littéraire sur le mythe, d'autre part. Cette rencontre fera l'objet de l'approche mythocritique. Selon Pierre Brunel, la mythocritique se met au service de la littérature quand celui-ci contient des occurrences mythiques, explicites ou implicites, son postulat est de tenir pour essentiellement signifiant tout élément mythique, La mythocritique, comme

nous le suggère la théorie de Pierre Brunel, s'intéresse à la présence des myèmes ou indices mythiques dans l'œuvre littéraire. En d'autres termes, il faut repérer un élément mythique dans un texte et observer ses transformations. A ce niveau, il est important de préciser qu'il faut opposer myanalyse et mythocritique. La première s'applique à l'étude de mythes classiques et traditionnels, la seconde s'intéresse à la présence de mythes ou de myèmes dans la littérature et à leurs transformations dans le temps. La mythocritique cherche à déceler derrière le texte un écho, une trace du mythe dans la mesure où la présence du mythe n'est pas nécessairement formelle, il faut trouver l'indice mythique qui peut être simplement allusif. Elle cherche également à étudier le mythe dans le texte, qu'il soit patent (réécriture ou intertextualité) ou latent. Ainsi, pour étudier un texte à la lumière de la mythocritique, il faut chercher des petites unités mythiquement signifiantes appelées « myèmes » (Claude Lévi-Strauss, 1958, p.168). Ainsi, quand le mythe est explicite, Pierre Brunel propose trois étapes de sa lecture à savoir, la répétition, la relation et l'analogie. L'auteur montre qu'un texte littéraire peut reprendre un mythe : « un élément répété dans le mythe peut se trouver répété par le texte ». (Pierre, 1992, p.69) et qu'il entretient une relation avec lui puisque « le texte littéraire aime à ruser avec le mythe, même s'il lui est fortement attaché. La relation de complicité est aussi une relation de duplicité ». (Pierre, 1992, P.70). Quant à l'analogie, il s'agit des points communs et solides qui se tissent entre la structure du mythe et la structure du texte littéraire.

En revanche, la méthode mythocritique comprend trois étapes particulières pour saisir et repérer la présence du mythe quand ce dernier n'est pas explicite. Il s'agit de l'émergence, la flexibilité et l'irradiation. Il faut tout d'abord discerner l'émergence du mythe dans le récit, elle est définie comme étant « l'analyse (qui) paraît plus légitime si elle part de l'examen d'occurrences mythiques » (Brunel, 1992, p.72) ; les éléments mythiques peuvent prendre la forme d'un nom, une phrase, un lieu, un objet, etc. de citations, d'associations qui rapprochent le personnage d'une figure mythique. Ensuite, la deuxième étape suggérée par Pierre Brunel est la flexibilité qui permet de : « [...] suggérer la souplesse d'adaptation et en même temps la résistance de l'élément mythique dans le texte littéraire, les modulations surtout dont le texte est fait (Brunel, 1992, p. 77) ». C'est une étape importante puisqu'on confronte le schéma du texte littéraire au schéma du mythe pour évaluer les modifications et détecter le mythe. La dernière étape est l'irradiation ; le mythe a un pouvoir d'irradiation, il peut se ramifier non seulement dans le texte étudié mais aussi dans d'autres textes de l'auteur.

Dans l'œuvre de Richard Millet, l'insertion du mythe est intertextuelle puisqu'on arrive à repérer le mythe grâce à des signes ou ce qu'on appelle des mythèmes. Cependant, qu'il soit latent ou patent, la présence du mythe dans le texte exige l'interprétation du lecteur.

## **2. Le vacillement entre l'imaginaire singulier et l'imaginaire collectif**

### **1.2. Le mythe d'Orphée**

Lors d'un premier survol de l'œuvre, nous remarquons l'évocation de deux figures mythiques : Apollon et Diane. Le mythe d'Orphée se révèle comme intertexte qui structure le récit. (p.249). Le roman, *Lauve le pur*, relate l'histoire de Thomas Lauve, enfant abandonné par sa mère et fils de Jacques Lauve, un homme « rude et taciturne ». Enfant taiseux, il s'enferme dans la littérature, « monde à quoi ni le père ni personne n'avait accès » (LP, 69). Plus tard, il va travailler en tant que professeur de français dans une banlieue parisienne appelée « Helles ». Un jour, il décide de rompre le silence et raconte son histoire à des paysannes un soir de Novembre, dans le métro, en rentrant à sa ville natale Corrèze pour l'enterrement de son père.

Siom dont le nom fait allusion à Viom, ville natale de l'auteur, est un « village hors du temps » (LP, 34), est évoqué dans les autres écrits de Richard Millet, les personnages s'y réfèrent comme « l'ultime frémissement de la vieille mythologie grecque (Richard, 2003, p.267) » ; c'est l'endroit sacré de tous les personnages Milletiens. En effet, dans les écrits de Millet, nous remarquons des éléments qui témoignent l'existence de cette imaginaire mythique. Dans *Arguments d'un désespoir contemporain*, l'auteur affirme qu'en « Corrèze, il vivait au sein d'un récit mythologique, ou plus exactement en un récit en quête de son propre légendaire (Richard, 2011, p.50) ».

Dans *Lauve le pur*, le narrateur considère son histoire comme « le grand récit des fondations » (LP, 115) qui sera raconté ultérieurement par les femmes siomoises. Richard Millet signale explicitement l'existence d'intertextes mythiques mais il recourt également à l'allusion. On peut, en effet, considérer que Thomas Lauve a connu le même parcours qu'Orphée. Comme nous l'avons signalé, le mythe émerge explicitement dans l'œuvre à travers l'apparition des personnages mythiques, Apollon et Diane. Le narrateur, considère la mine de son père comme celle d'un « Apollon » (LP, 154) et la femme dont il est amoureux comme « la Diane infirme » (LP, 178). Apollon est le Dieu du soleil, de la lumière et de la

purification. Jacques Lauve, le père du héros, est considéré comme le double mythique d'Apollon qui possède le « le trône de lumière » (LP, 88). Par ailleurs, à l'instar d'Apollon qui s'exile pour se purifier après avoir tué le serpent Python, Jacques Lauve se purifie de ses étrons qui ont la forme d'un « grand anaconda » (LP, 185). Quant aux deux noms Apollon et Lauve, ils sont dérivés du même verbe « laver ». Etant le fils de Jacques Lauve, Thomas Lauve peut être considéré comme le double mythique d'Orphée, fils d'Apollon.

Dans la mythologie grecque, Orphée dont le nom est dérivé de « Orphonus », « obscur », est un poète, artiste et musicien. Sa vie est une errance telle celle du héros qui s'intéresse à son tour à l'art et à la littérature. Ce dernier partage plusieurs caractéristiques avec Orphée. Il vit dans l'obscurité : « ce jeune Lauve qui cheminait dans la nuit de Paris comme une bête nocturne, comme s'il n'y avait rien à redouter de l'obscurité » (LP, 6). Le thème de l'errance est également mis en parallèle avec le mythe d'Orphée. Les deux personnages sont tournés vers l'errance. Orphée erre et se perd pour retrouver sa femme Eurydice. Quant à Thomas Lauve, en quittant Siom, le monde des traditions et en s'installant à Paris, la France moderne, il perd sa pureté qui est incarnée dans la pureté de la langue française, de la littérature et de la culture française ; il a connu « une métamorphose mythologique » (LP, 15). En fait, le mythe d'Orphée se forme sous la plume milletienne et se présente comme un intertexte qui structure le récit. Il se divise en quatre étapes, Orphée et Argonautes, Orphée et Eurydice, Orphée et Bacchantes et le tombeau d'Orphée. La quête du héros commence au moment où il décide de quitter Siom vers Paris ; il est à la recherche de sa liberté en quittant sa ville natale Siom pour aller enseigner à Paris. Il parle de sa première descente à l'Enfer, dans le métro qu'il considère comme le « ventre de Paris » (LP, 23). En effet, la symbolique du ventre est très présente dans l'œuvre, elle représente les Ténèbres. Par ailleurs, un autre mytheme apparaît dans l'œuvre lorsque le narrateur commence son récit par « ça m'a pris comme ça, voyez vous, sous terre, à l'instant où le métro passait sous la seine » (LP, 3). Comme Orphée, le héros fait son voyage dans le monde souterrain, « il est un homme seul dans la nuit de Paris, sous terre, plus profond qu'un tombeau d'Égypte » (LP, 19) Le dessous de la terre, les Ténèbres, est un endroit symbolique chez Orphée et Thomas Lauve : « Nous l'avons donc suivi dans la nuit parisienne[...] celle des Ténèbres peuplées de personnages entre la vie et mort, dans le premier cercle de l'Enfer, disait-il (Thomas Lauve) en se décrivant en train de gagner la quai du métro Saint-Michel avec le sentiment qu'il descendait dans une tombe » (LP,334).

Par la suite, le narrateur subit une deuxième descente à l'Enfer : « [...] dans ce qu'il appelait le deuxième cercle de l'Enfer : « Rue Saint-Denis, Rue Sainte-Apolline, Rue Blondel, parmi les filles publiques et les désespérées de toute sorte, dans la grande famine de notre temps... » (LP, 337).

L'auteur fait allusion au mythe de la descente aux enfers en nommant la banlieue parisienne dans laquelle travaille Thomas Lauve « Helles » qui renvoie à Hell ou Enfer en anglais, fusion entre Hell et Chelles, ville natale de Millet où il était professeur de français. L'enseignement dans la banlieue « Helles » est traité comme une descente à l'Enfer ; dans ce monde infernal, moderne, Thomas voit la mort de la langue française à cause de la nouvelle génération et des élèves qui ont « un compte à régler non seulement avec le professeur de français, mais avec l'autorité, la langue, la civilisation française » (LP, 335). Le passage à Helles prend donc une dimension symbolique. La mort de la langue, de la littérature et de la civilisation française fait de Thomas Lauve cet Orphée qui tente de sauver Eurydice des Enfers mais qui ne réussit pas, il affirme dans ce sens : « Je ne suis plus des vôtres, vous m'entendez, je ne l'ai jamais [...] tout est trop violent, cette société, cette fin du siècle » (LP, 400). En outre, la quête du héros est vouée également à l'échec comme celle d'Orphée, il va donc errer sans fin. Il erre dans les rues de la capitale, se confrontant à la vie moderne. Cette errance suggère qu'il est toujours tourné vers un passé perdu et qu'il n'arrive pas à retrouver son chemin.

En fait, le renouement avec le passé, les origines et la mort sont les deux thèmes récurrents de cette œuvre. Dans les ténèbres infernales, Paris, Thomas Lauve, comme Orphée, est dans la quête d'une nouvelle naissance identitaire. D'ailleurs, non seulement Lauve se perd dans l'errance mais son âme meurt symboliquement. Tel Orphée qui perd Eurydice, Thomas Lauve perd cette pureté de la langue française, de la culture, de cette « Europe blanche et chrétienne » (LP, 324). Il passe du statut du « héros » à celui de « clochard », de « sous homme, voire de mort-vivant » (LP, 22). La mort apparaît comme un élément essentiel du mythe d'Orphée et de l'histoire de Thomas Lauve. Ce dernier fait un voyage entre le monde des morts, de la modernité et le monde des vivants, les origines, le monde rural. En fait, Richard Millet place son héros au-delà du monde des morts et se fait porteur d'une vérité absolue, la mort de la langue, de la littérature et de la civilisation françaises à cause de la modernisation. Le personnage de Thomas Lauve a en commun avec Millet son exclusion et sa réflexion sur son appartenance à la modernité. En effet, les références mythiques et littéraires dans cet ouvrage nous montrent la volonté de l'auteur de

retourner aux sources, aux origines, il puise dans un héritage lointain pour situer son écrit dans la même tradition. L'intertextualité participe à ce parcours de retour aux origines ; l'aventure du héros est située sous le signe de la littérature. Retrouver la pureté de la littérature française signifie surtout voyager à travers les livres et un retour vers le XVIII<sup>e</sup> siècle français, signe de « la grande littérature heureuse et l'universalité d'une civilisation » (LP, 33). Dans cet Enfer, Paris, Thomas Lauve passe par « le seuil de la maison de V.Hugo », « des banlieues de Céline », descend dans « le parc, celui de Rousseau, de Nerval, de Verlaine, de Boylesve, d'Alain Fournier, de Proust, de Barrès, de Sollers » (LP, 415).

## 2.2. Le mythe du labyrinthe

Pour les théologiens, l'image du labyrinthe représente l'âme qui se perd dans les pièges du péché. Cette signification a changé à l'époque contemporaine, le labyrinthe représente « l'errance sans but de l'homme qui cherche un centre.

Thomas Lauve continue son voyage dans le monde souterrain. A ce niveau, nous remarquons la présence du mytheme du labyrinthe qui présente l'impossibilité de trouver le chemin perdu, « Je ne savais pas très bien où j'allais » (LP, 421) disait Thomas Lauve. Le labyrinthe<sup>51</sup> est une forme mythique par laquelle le héros passe pour ressortir de l'Enfer, il est l'une des « images matricielles » qui montrent la motivation mythique du texte et la présence de ce que Siganos appelle « l'imagination mythifiante » (Siganos, 1999, p.12).

Dans ce roman, on peut identifier la présence du mytheme du labyrinthe à travers l'errance de Thomas Lauve. Il traversait ce monde souterrain, Paris, comme un labyrinthe pour « se traverser soi-même [...] au milieu de la nuit, dans cette ville qui malgré ses lumières avait quelque chose des grands bois du Montheix » (LP, 27). En outre, ce mytheme du labyrinthe apparaît à travers le ressassement des faits ; Thomas Lauve est condamné à ressasser les mêmes faits : « On ne peut que repasser par où on est passés et que ce soit ça une vie [...] qu'on ne fait que répéter, ressasser, tourner en rond » (LP, 407). Ce mouvement répétitif et circulaire est l'un des traits fondamentaux du labyrinthe, le héros erre dans un espace clos, Paris ; cette quête s'associe à la quête de la pureté. De cette manière, Richard Millet cherche à donner une dimension mythique à son personnage et

---

<sup>51</sup> Selon Siganos, pour identifier le labyrinthe dans un texte littéraire, il faut identifier trois traits fondamentaux : le premier est « la pénétration dans un espace conjectural égarant », le deuxième est le « cheminement difficile (voire impossible) vers un centre chargé de sens, sinon du Sens », quant au troisième, il s'agit de « la nature apparemment digestive, utérine, sinon monstrueuse » du labyrinthe. (Siganos, 1999, p.43).

invite le lecteur à déchiffrer les éléments mythiques en se mythifiant en tant qu'écrivain authentique et fidèle à la langue française et à la culture française. Vers la fin du roman, dans le métro, Thomas Lauve déclare qu'il va fuir Paris (l'Enfer) pour aller à la province, les origines : « Vers l'Auvergne, n'est-ce-pas, puisque l'Auvergne est le Tibet de l'Europe, dans la lumière des origines » (LP, 421) Si dans le mythe d'Orphée, ce dernier est mort, tué par les Bacchantes ou les ménades qui déchirent son corps, Lauve, lui, réussit à sortir vivant de l'Enfer parisien, il déclare ainsi : « J'en ai bientôt fini avec ce récit [...] je suis remonté vers la Butte-aux-calles [...] avec l'idée que j'allais non pas me perdre, mais jamais y revenir » (LP, 423). Cette sortie de l'Enfer est illustrée également par la scène où Thomas Lauve empêche l'aveugle d'avancer vers les rails du métro, vers « la gueule du monstre », faisant allusion au monstre tricéphale qui garde les Enfers dans le mythe d'Orphée : « Comme si c'était moi que j'avais saisi par la nuque et dérobé à la nuque du monstre, ou, moi-même qui avait échappé à une mort semblable à celle de l'inconnu de Helles, quelques mois plus tôt » (LP, 386).

Cet aveugle représente l'Homme moderne qui avance dans l'ignorance et qui est la cause de la fin de la civilisation, de la déchéance de la langue française et de la littérature. Contrairement à Orphée, Thomas Lauve sort de l'Enfer à l'aide des « Ménades » (LP, 345) ou les femmes siomaises, auxquelles il racontait son récit pour régler le compte qu'il avait avec « l'ombre et la lumière » (LP, 207). La femme est le symbole du culturel dans le roman, elle est celle qui aime « les mélodies de Schubert, de Fauré [...] et les romans de l'automne » (LP, 160). Ainsi, contrairement à Orphée qui meurt, Thomas Lauve, renaît. Le récit prend une dimension dédalienne. En fait, le labyrinthe peut prendre deux perspectives : dans la perspective Dédalienne, Dédale est le créateur du labyrinthe, il l'observe de l'extérieur et en sort vainqueur en tuant le Minotaure. Dans la perspective Minotaurienne, le personnage n'arrive pas à voir l'extérieur, il est enfermé dans le labyrinthe et meurt à la fin.

En fait, le détournement ou le changement de la structure du mythe d'origine est significatif ; le héros n'est plus présenté comme la victime prisonnière des enfers, il arrive à se sauver, à trouver sa pureté (son Eurydice) et sortir vivant de ce monde aveuglé de la modernité. Il s'agit aussi d'une naissance de l'écrivain, Richard Millet, qui exprime une errance intérieure. Nous remarquons qu'un deuxième mythe ait émergé du mythe antique d'Orphée ; l'auteur inscrit son récit dans l'imaginaire mythique, il cherche à créer des figures mythiques à travers le recours à l'intertexte mythique.

## **Conclusion**

Nous pouvons dire que le mythe est incorporé dans l'œuvre de Richard Millet de manière significative, il s'y présente comme une source ancestrale pour faire un retour vers le passé, l'origine. L'intertextualité mythique, par l'allusion et la présence formelle des indices mythiques, nous montre de quelle manière le recours aux figures mythiques influence la création des personnages milletiens qui deviennent à leur tour mythiques, plutôt mythisés. Le recours à la figure d'Orphée est une façon chez l'auteur d'inscrire le texte au cœur du mythe traditionnel. De ce fait, le texte de Millet fonctionne à la manière du mythe dans la mesure où il se veut la création d'un personnage mythique, l'auteur superpose les références mythiques et littéraires dans le but de créer un nouveau personnage qui représente son écriture. L'œuvre de Millet est tantôt bénéficiaire des assis du mythe, tantôt engagée à créer un nouveau « mythe personnel », la rencontre de l'imaginaire singulier de l'écrivain et de l'imaginaire collectif lui permet de créer son propre mythe.

## Références bibliographiques

- Barthes, R. (1957). *Mythologie*, Ed. Seuil, Paris.
- Brunel, P. (1992). *Mythocritique : Théorie et parcours*, Paris : PUF, écriture.
- Eigeldinger, M. (1987). *Mythologie et intertextualité*, Genève, Ed. Slatkine.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes (La littérature au second degré)*, Paris, Ed. Seuil, coll. «Poétique ».
- Huet-Brichard, & Marie-Catherine, (2001). *Littérature et mythe*, Paris, Hachette supérieur, coll. «Contours littéraires ».
- Kristeva, J. (1969). *Séméiôtikè, recherches pour une sémanalyse*, Paris, Ed. Seuil, Coll. « Points ».
- Millet, R. (2011). *Arguments d'un désespoir contemporain*, Paris, Ed. Hermann
- Millet, R. (2000). *Lauve le Pur*, Paris, Ed. Gallimard.
- Riffaterre, M. (1979). *Sémiotique intertextuelle : l'interprétant*, Revue d'esthétique n°1-2.
- Pageaux Daniel, H. (1994). *Littérature générale et comparée*, Ed. Armand Colin.
- Siganos, A. (1993). *Le Minotaure et son mythe*, Paris, PUF, 1993.
- Siganos, A. (2005). « Définitions du mythe », in *Questions de mythocritique*. Dictionnaire, sous la direction de Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter, Ed. Imago, Paris.
- Siganos, A. (1993). *Le mythe du Minotaure dans la littérature contemporaine*. In: Littératures 28.
- Siganos, A (1999). *Mythe et écriture – La nostalgie de l'archaïque*, Paris, Ed. Presse Universitaires de France.
- Strauss, C.L (1958). *Anthropologie Structurale*, Paris, Ed. Plon.

# **L'interdiscursivité dans l'œuvre romanesque de Fouad Laroui : diversité et fonctionnement**

**Ahmed BOUFTOUH**

**Université Sidi Mohammed Ben Abdellah de Fès**

« Le discours rencontre le discours d'autrui sur tous les chemins qui mènent vers son objet, et il ne peut pas ne pas entrer avec lui en interaction vive et intense » (Sarfati, 2001, p. 50). A cette constante, le discours romanesque ne fait pas exception. Il dialogue en permanence avec d'autres discours, ce qui donne naissance à un interdiscours, à un "déjà-dit" qui lui confère une complexité d'ordre générique, théorique, structural ou discursif.

Notre entreprise consiste à sonder les univers discursifs divers que Fouad Laroui revisite pour alimenter son écriture romanesque. Pourtant, nous ne nous contentons pas de souligner la diversité des occurrences interdiscursives dans les sept romans sur lesquels nous avons jeté notre dévolu, nous nous occupons également de leur fonctionnement. Autrement dit, nous montrons comment elles servent la composante thématique de ces romans. Pour ce faire, nous mettons en avant les deux thèmes majeurs du fondamentalisme religieux et de l'ethnocentrisme.

## **1. Fondamentalisme religieux**

Le fondamentalisme religieux dont il est question dans cette communication est lié à l'Islam. Certes, dans son dernier roman *L'insoumise de la Porte de Flandre*, Fouad Laroui montre du doigt, en plus de l'islamisme, le fondamentalisme catholique « Attends, les cathos belges, ils étaient durs [...], violents dans les années 50 et 60 ! » (Laroui, 2017, p. 33), cependant, ses textes romanesques puisent leur matière principalement dans un imaginaire où le fondamentalisme religieux est attribué spécialement à l'Islam, ce qui rejoint le point de vue du monde francophone : « Dans la francophonie, alors que les dictionnaires et les encyclopédies rappellent toujours que l'origine historique du fondamentalisme se situe dans le Christianisme, ce mot au sein de l'imaginaire populaire est synonyme d'Islam » (Massimo, 2014, p. 65).

Les romans dans lesquels nous avons repéré une présence significative de l'interdiscours qui a trait au fondamentalisme religieux sont au nombre de trois. Nous en retenons *Les tribulations du dernier Sijilmassi* et *L'insoumise de la Porte de Flandre*.

Dans *Les tribulations du dernier Sijilmassi*, l'ex-ingénieur Adam Sijilmassi quitte Casablanca, un espace, selon lui, voué à la vitesse, gagne Azemmour à pieds et s'installe dans le riad de ses ancêtres, en vue de mener une vie lente. Ses entrevues avec son cousin Abdelmoula déclenchent des opérations interdiscursives ouvrant la fiction sur deux discours diamétralement opposés. L'un, religieux et pro-fondamentaliste, s'appuie sur des hadiths et des versets coraniques, l'autre, scientifique et anti-fondamentaliste, fait appel à la raison et aux exploits de la science. La section du roman allant du chapitre 25 au chapitre 31 montre un Abdelmoula fortement attaché au savoir-vivre du Prophète et un Adam qui, étant fidèle à l'éducation laïque qu'il a reçue au lycée Lyautey de Casablanca, croit en la science, en l'explication rationnelle des faits.

L'interdiscours religieux, faisant part des pratiques thérapeutiques du *Messenger*, vise à montrer chez Abdelmoula ce que Massimo Léone nomme « une rhétorique de la répétition » (Massimo, 2014, p. 44 ). En voici une illustration :

Oui ! La hijama. Tu dois la pratiquer en même temps que tu fais ton régime à base de talbina. Elle permet de se relaxer, elle améliore le sommeil, etc. [...]. Le Prophète (prières et salutations de Dieu sur lui) a dit : « Parmi les meilleurs moyens de vous guérir, il y a la hijama ». ( Laroui, 2014, pp. 225-226).

A cette rhétorique s'attaque résolument l'ex-ingénieur. Non seulement le contenu des hadiths est rejeté, mais aussi leur ordonnance syntaxique :

Ce n'est pas parole d'Evangile, tous ces on-dit du genre : « J'ai entendu X raconter que Y lui avait affirmé qu'un pèlerin afghan avait confié à son grand-père bossu que le Prophète [...] se nettoyait les dents avec une bûchette... » Quel intérêt ? ( Laroui, 2014, p. 229)

Toutefois, le fondamentalisme religieux n'est pas l'apanage des points du texte où se rencontrent Abdelmoula et Adam. Il est également présent dans l'épisode où se confrontent l'Etat marocain et des islamistes. Pour que cette confrontation ayant l'allure d'un thriller prenne son plein sens, l'auteur fait appel à l'intertitre « Le mystère de la chambre bleue », ce qui est une reprise à la lettre du titre du roman policier de Jean d'Aillon. Dans les deux romans, la chambre bleue constitue un réceptacle de secrets, vu que sont gravés sur sa porte des signes cabalistiques à déchiffrer.

Dans *Les tribulations du dernier Sijilmassi*, Fouad Laroui fait en sorte que cette chambre soit occupée par un homme pieux que vénèrent les gens d’Azemmour et qui dirige la zaouïa jouxtant le riad. L’Etat, pour obvier au danger que constituent les fondamentalistes au cas où ils remporteraient les élections municipales, saisit l’occasion du mystère de la chambre bleue, de la zaouïa et de la présence de l’ex-ingénieur qui est appelé à agir pour le bien du Makhzen en se déclarant prédicateur. La masse, faite d’êtres stupides selon l’Etat, est prédisposée à croire en ses prêches, puisqu’il a reproduit le parcours des Prophètes qui « vont toujours à pieds ». (Laroui, 2014, p. 286)

Au demeurant, les noms du représentant de l’Etat élu pour mener des pourparlers avec Adam Sijilmassi et du leader des islamistes sont révélateurs quant à l’ouverture du roman sur le discours politique marocain. Le premier s’appelle Driss Basri, allusion directe à l’ancien ministre de l’Intérieur, symbole de l’Etat policier au Maroc, le deuxième est Cheikh Bassine. Il renvoie à Abdeslem Yacine, chef spirituel du mouvement Al Adl Wal Ihsane, ennemi juré de l’Etat.

Dans *L’insoumise de la Porte de Flandre*, en regardant Fatima, l’étudiante d’origine marocaine, les fondamentalistes du quartier de Molenbeek à Bruxelles expriment leur insatisfaction vis-à-vis de sa façon de se vêtir, ce qui, tout en écartant l’investissement documentaire du regard, prouve sa fonction idéologique. En évaluateurs-regardeurs, ces fondamentalistes frappent d’un signe négatif Fatima qui, ne cachant pas entièrement son corps, enfreint leurs normes d’habillement.

Gênée par tant de regards inquisiteurs, Fatima, qui adopte le mode de vie occidental, décide de porter le hijab dans son quartier, dans le dessein de se venger des fondamentalistes. Elle leur fait accroire qu’elle agit en pleine conformité avec leur discours, qu’elle donne la juste valeur au hijab, un hijab qu’elle discrédite à sa manière : au-delà du pont de la Porte de Flandre, elle ne le porte pas, s’habille à l’occidentale et, de surcroît, s’exhibe dans un sex-shop.

La punition et la récompense qui caractérisent la foi fondamentaliste sont rejetées par l’étudiante. Elle est convaincue que l’habillement ne constitue nullement un signe de dévotion. Selon elle, c’est le cœur qui en est l’endroit. Ainsi, elle déclare qu’il est possible de se montrer nu tout en étant dévoré d’une foi intense.

Dès les pages liminaires du roman, les jugements de valeur du narrateur et de l’héroïne à l’égard des fondamentalistes vont de pair. En les qualifiant de « docteurs de la foi »

(Laroui, 2017, p. 17), ils voient qu'ils prônent une fausse dévotion. En effet, le narrateur, pour donner raison à l'héroïne, cite le cas de figure de Râbi'a al-Adawiya, première mystique de l'Islam qui, d'après lui, affirme clairement que les actions du vrai croyant doivent avoir pour seul mobile l'amour de Dieu. En fait, les propos du narrateur et de Fatima font partie du régime interdiscursif du roman, étant donné qu'ils ne sont qu'un « tissu nouveau de citations révolues » (Sari Mohammed, 2015, pp. 31-51), celles que contient son essai *De l'islamisme. Une réfutation personnelle du totalitarisme religieux* .

Outre sa position particulière en tant que personnage ciblé par les fondamentalistes, Fatima revêt un relief romanesque important, dans la mesure où elle est l'objet de désir d'un certain Fawzi. Nourrissant le rêve de se marier avec elle, ce Molenbeekois la suit dans les rues de Bruxelles. Son obsession frôlant la folie, les seules actions de Fatima d'ajuster son voile, de trotter, de s'entretenir avec des hommes le mettent hors de lui. Certes, à l'égard de l'étudiante Fawzi incarne le type de musulman que les fondamentalistes promeuvent, toutefois, il n'est plus intéressé par tout leur savoir-vivre. Il est même quelqu'un qui « ne se préoccup[e] pas beaucoup de la foi et des fins dernières ». (Laroui, 2017, p. 57)

Après avoir découvert que Fatima travaille dans un sex-shop, Fawzi tente d'en donner une explication : si elle ne voit aucun mal à s'exposer nue devant ses clients, c'est parce que la nudité gagne du terrain. Selon lui, les responsables en sont, outre le commun des mortels, les statues et les mannequins parsemés dans les rues. Au fait, au moment où il se sent dépossédé du corps de Fatima, il décide de se venger, « empoigne un mannequin et essaie de l'assassiner » (Laroui, 2017, p. 88), tue Johnny le propriétaire du sex-shop.

À la suite du crime perpétré par Fawzi, les médias parlent d'un attentat terroriste contre la débauche sexuelle. Si le narrateur distribue des négativités sur les conduites fondamentalistes, le savoir-dire médiatique n'en est pas moins touché. Il montre combien les médias sont parfois mûs par des stéréotypes : seuls le lieu du meurtre (à côté d'un sex-shop) et la présence d'une femme voilée suffisent pour tenir des discours anti-fondamentalistes d'une grande envergure. Le douzième chapitre, intitulé ironiquement « Fawzi expliqué par les experts », permet de s'ouvrir sur un interdiscours médiatique. Voici ce qu'en dit Bernadette Rey Mimoso-Ruiz :

Ce chapitre constitue sans doute le moment le plus audacieux du roman car il reproduit assez fidèlement ce type de débat avec les noms véritables de spécialistes de l'Islam dont Laroui reprend les théories sous forme de dialogue. Olivier Roy, Gilles Kepler, Rachid

Benzine et Pierre-Louis Luizard y sont effectivement cités. (Rey Mimoso-Ruiz, 2019, p. 163)

## 2. Ethnocentrisme

Dans l'entrée "Ethnocentrisme" du Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles, nous lisons :

Reposant sur une forte identification de l'individu à son groupe et sur la certitude de la supériorité d'un certain nombre de valeurs, de croyances ou de représentations, l'ethnocentrisme est une attitude ou une disposition mentale consistant à se référer à ses règles et à ses normes habituelles pour juger autrui et opérer ainsi une démarcation entre « barbares » et « civilisés », au nom très souvent, de la préservation d'un idéal de « pureté » ou d' « authenticité ». (Ferreol & Jucquois, 2010, p. 129)

Pour paraphraser cette définition, nous disons que le sujet ethnocentrique fait de la "mêmeté ethnique" une norme par rapport à laquelle il juge l'Autre. Dans le corpus retenu, les scènes axiologiquement marquées par des évaluations touchant ou émanant de personnages en tant que construits ethniques ne manquent pas. Ces scènes sont l'absorption d'un discours social (Kristeva, 1969, p. 85) qui est censé être produit en Occident, en l'occurrence des stéréotypes que Fouad Laroui récupère en les amplifiant de temps à autre. Prenons les exemples de *La femme la plus riche du Yorkshire* et *La vieille dame du riad*.

Dans *La femme la plus riche du Yorkshire*, le chercheur Adam Serghini quitte le Maroc puis la France pour séjourner en Angleterre durant quelques mois. Il y est pour effectuer des recherches en économétrie. En plus de ses activités en tant qu'économètre, il consacre son temps libre à "faire l'ethnologue", ce qui se solde par la rencontre de Cordélia, l'Anglaise qui se veut pour la femme la plus riche du Yorkshire. Quand celle-ci découvre qu'Adam est marocain, elle le traite, parmi d'autres, de « petit Moroccan de rien » (Laroui, 2008, p. 78), d'« ignorant » (Laroui, 2008, p. 43), etc.

Vus de près, les propos que l'Anglaise tient à l'égard du Marocain montrent que la (dé)valorisation ethnique à laquelle elle procède se nourrit principalement de stéréotypes marqués par la péjoration. En voici quelques illustrations :

- Le Prophète Mahomet est un mauvais type, car il s'est marié avec une mineure de six ans.

- Un Africain qui réussit est forcément un métis.
- L'arabe, dont les phonèmes sont répugnants, est une langue incompréhensible.
- Les Marocains pratiquent l'excision des femmes.
- C'est Churchill qui a concouru au développement que connaît la ville de Marrakech.

*La femme la plus riche du Yorkshire* contient un autre exemple où le thème de l'ethnocentrisme oriente l'écriture romanesque vers des stéréotypes façonnés selon des modèles préfabriqués abordés comme présents dans l'"encyclopédie sociale" : deux jeunes Anglais déclarent à Adam que la société anglaise « ne peut être l'objet de l'ethnologie » (Laroui, 2008, p. 72). Au fond, leurs dires « puisent [...] dans un stock préexistant de représentations collectives » (Amossy, 1991, p. 9) où l'Autre marocain ne vit plus en individu, mais forcément dans un système tribal qui s'oppose diamétralement à l'individualisme occidental : « Or, nous, en Occident, nous ne sommes pas des pièces dans un cog, nous sommes des individus ». (Laroui, 2008, p. 74)

Dans *La vieille dame du riad*, l'interdiscours social, concrétisé par des stéréotypes, est en co-présence avec un interdiscours historique divisant la diégèse en deux moments distincts.

A Marrakech et avant la lecture d'un document historique offert par leur voisin Mansour Abarro, François et Cécile, les personnages principaux du roman, s'étonnent lorsqu'on leur apprend qu'en 2010 (temps des événements) les Marocains ont des agents immobiliers et Internet. Après la lecture du manuscrit, ils découvrent le passé du Maroc, en l'occurrence la résistance marocaine et la démarche des Marocains qui rejoignent les troupes françaises en Italie pendant la Deuxième Guerre mondiale, et en témoignent une grande admiration. De plus, ils reconnaissent que ce qu'ils ont dit quand ils ont réalisé de gagner Marrakech est insensé et avouent leur ignorance de tout ce qui concerne le Maroc : « Il [Mansour Abarro] voulait peut-être nous donner une leçon, nous qui avons débarqué ici sans rien connaître du Pays... » (Laroui, 2011, p. 242). Qui plus est, ils transforment leur riad à Marrakech en un musée à la mémoire des combattants marocains auprès de l'armée française, un acte fortement salué par le maire de Marrakech.

Outre la (dé)valorisation ethnique, d'autres facteurs, qui doivent leur présence à la thématique de l'ethnocentrisme, favorisent le dialogue interdiscursif dans le discours

romanesque larouien. Il s'agit de l'attribution des savoirs techniques et philosophiques et la relation des événements historiques. En effet, il est aisé de reconnaître des emprunts à ces trois domaines de la « mémoire interdiscursive ». (Paveau, 2006, p. 94)

Dans *Les tribulations du dernier Sijilmassi*, Adam, pour se défaire de la langue de Molière qu'il considère comme une pure incarnation du culte de la vitesse, s'adonne à la lecture de tous les livres de langue arabe qui sont à sa portée. De la sorte, il se rend compte que l'Occident n'émet aucune évaluation, ne serait-ce que négative, à l'égard des savoirs techniques et philosophiques des Arabes. Ces savoirs sont donc exclus de l'histoire humaine. Voici deux cas de figure où sont confrontés les savoirs que l'Occident s'attribue et les découvertes faites par le dernier Sijilmassi.

Selon les Occidentaux, ce n'est qu'au XVI<sup>e</sup> siècle que la dissection est pratiquée pour la première fois. L'auteur en est André Vésale, un médecin suisse. En plus, ils soutiennent que toutes les religions bannissent la dissection. Cependant, selon les lectures d'Adam, bien auparavant, au XII<sup>e</sup> siècle, le philosophe Ibn Tofail prône la dissection.

Pour illustrer les querelles entre les partisans de la connaissance rationnelle et ceux qui défendent la prééminence des sentiments, les Occidentaux citent surtout Descartes et Blaise Pascal. Néanmoins, et d'après les documents parcourus par Adam, la même querelle oppose, des siècles auparavant, Ibn Rochd qui prône la connaissance par la raison et Ghazâli qui défend la connaissance par le cœur. Ibn Rochd va même jusqu'à avancer qu'il est primordial de considérer la science et la raison comme sources premières de toute interprétation. Alors, pour lui, il est permis de « forcer le texte sacré à coïncider avec le réel tel que le dévoile la science ». (Laroui, 2014, p. 174)

En lisant Ibn Rochd, le grand érudit arabe, Adam désapprouve l'attitude des Occidentaux face aux Arabes, compte tenu du fait que l'Histoire de ceux-ci est considérée par ceux-là comme stationnaire (Lévi-Strauss, 1987, pp. 39-50), tandis qu'Ibn Rochd considère l'Histoire de l'Autre occidental comme cumulative (Lévi-Strauss, 1987, pp. 39-50), étant donné qu'il rend hommage aux philosophes grecs qui le précèdent : « ce même Ibn Rochd, dans *Le Traité décisif*, parlait avec admiration, avec affection même des Grecs « antiques », selon ses termes ». (Laroui, 2014, p. 173)

Dans *La vieille dame du riad* et *Ce vain combat que tu livres au monde*, figurent deux versions, sinon antinomiques, du moins non identiques de quelques faits historiques ainsi que des parcours de certaines figures qui ont marqué le vingtième siècle : le Protectorat

français et les actions anti-colonialistes au Maroc, les accords Sykes-Picot, Edward Lawrence, la déclaration Balfour, Gamal Abdel Nasser, etc.

Dans *Ce vain combat que tu livres au monde*, le personnage de Hamid, un professeur d'université, pour expliquer à l'ex-ingénieur Ali pourquoi les jeunes des banlieues, faute d'un récit objectif de l'Histoire, se sentent mal à l'aise, confronte ce qu'il appelle "le roman national français", le seul auquel ces jeunes avaient accès, et "le roman arabe", désormais devenu accessible sur Internet et les chaînes satellitaires. Et Hamid de conclure qu'il faut écrire une Histoire dans laquelle se reconnaît tout le monde.

En réalité, les propos de Hamid ne sont qu'un enchâssement d'un préconstruit, à savoir une thèse que Fouad Laroui a développée dans son essai précité et qu'il désigne par "méta-récit" :

Que chacun entende le récit de l'autre. Peut-être pourrions-nous alors construire un méta-récit qui tienne compte de l'histoire des uns et des autres, de leurs souffrances, de leurs triomphes et de leurs défaites, en somme, un méta-récit sans angles morts : le récit de l'espèce humaine [...]. C'est ce méta-récit qu'il faudrait enseigner dans les lycées. C'est à ce prix qu'on pourrait retrouver la fraternité [...], il faut tout d'abord que chacun balaie devant sa porte à l'intérieur de son récit. (Laroui, 2006, p. 31)

Nous finissons notre repérage de l'interdiscours vu sous l'angle de l'ethnocentrisme en nous focalisant sur le racisme qui en est un dérivé. En effet, *Une année chez les Français* et *De quel amour blessé* en contiennent des manifestations parlantes.

Dans *Une année chez les Français*, Mehdi Khatib quitte Béni-Mellal et rejoint le lycée Lyautey de Casablanca. La manière avec laquelle il est traité dans les premiers jours de son séjour chez les Français relève du racisme. Placé sous le signe de la différence absolue, Mehdi essuie de nombreux affronts et est affublé d'épithètes péjoratives comme "Fatima", "Mehdi le Maure", "le pro-lé-taire", "Kaki", "le nigaud", "le petit breton". Cependant, plus le temps passe, plus l'espace des Français lui devient moins hostile.

En fait, le parcours de Mehdi ne laisse pas le lecteur averti indifférent quant au sens que lui proposent *Le Petit Prince* de Saint-Exupéry et *Le vilain petit canard* d'Andersen. L'irruption du Marocain, ses gaucheries, les moqueries qui s'ensuivent et, enfin, son intégration dans l'univers des Français en sont les meilleures illustrations. Pourtant, si ces

textes offrent au roman son cadre général, d'autres textes, comme ceux de P. Corneille, la Comtesse de Ségur, J. de La Fontaine, P. Verlaine, V. Hugo, A. Artaud, etc. rejoignent le dessein de l'auteur de faire du Marocain un personnage qui, par le biais de ses compétences mnémotechniques et langagières, dépasse l'Autre Français. Conformément à ce dessein, l'on assiste à une orientation discursivo-narrative qui fait de la lecture non pas un acte gratuit, mais un geste qui permet à Mehdi de se lier avec une série de prédicats thymiques qui le font passer de l'état de la dysphorie à celui de l'euphorie. Ainsi, les lectures accumulées tout au long de son séjour chez les Français font de lui un être estimé, que ce soit au sein de l'établissement scolaire ou chez la famille de son ami français Denis Berger, ce qui anticipe sa fusion dans le nouvel univers.

Dans *De quel amour blessé*, on a affaire à l'union impossible d'Abderrahmane, un Marocain, et Céline, une Juive tunisienne. Nous voyons dans le journaliste Gluard, un personnage raciste, étant donné que, convaincu que les Juifs sont d'une race supérieure à celle des Arabes, il n'arrive pas à digérer le fait qu'ils mènent une vie moderne :

Vous savez, nous, on vous aimait bien quand vous étiez en burnous bien au chaud dans votre gourbi [...] Mais maintenant, vous roulez en 4X4 et vous vous fringuez chez Smalto ! Le minitel dans la casbah ! La modernité ! A quoi bon, grands dieux ! (Laroui, 1998, p. 80)

On le voit, Gluard aspire à ce que l'Autre arabe ne soit pas égal au Même juif. En effet, cette aspiration le rend soucieux de de le priver de ce qui le distingue des autres communautés, ne serait-ce qu'une recette :

Mais le couscous est originaire d'Auvergne ! Vous ne le savez pas ? Si, si, je vous l'assure, c'était dans *Le Monde*. Vous nous l'avez piqué, comme tout le reste [...] Et la meilleure recette de couscous, je vous le donne en mille, c'est celle de George Sand, notre George Sand. (Laroui, 1998, pp. 81-82)

Cependant, le grand obstacle qui entrave l'union d'Abderrahmane et Céline est leurs familles qui se détestent parce qu'elles ne sont pas d'une même confession religieuse, ce qui est constamment attisé par Gluard et finit par mettre un terme à leur union, leur inflige une blessure béante. En effet, Fouad Laroui ne trouve rien de mieux pour condenser cette plaie qu'un intitulé relevant de l'intertexte et qui fait écho avec la fameuse plainte de Phèdre : « Ariane ma sœur de quel amour blessée/Vos mourûtes aux bords où vous fûtes laissée ». (Racine, 2019, p. 24)

En guise de conclusion, le religieux, le politique, le social, le littéraire, le scientifique, le philosophique, le médiatique et l'historique, en tant qu'interdiscours perçus sous l'angle des thématiques du fondamentalisme religieux et de l'ethnocentrisme, augmentent les chances qu'à la signification de se manifester de façon saillante dans le discours romanesque larouien, pour paraphraser Charles Bonn (cité par Sari Mohammed, 2015, pp. 31-51). Néanmoins, si cette diversité est en faveur de la lisibilité des romans étudiés, elle constitue, de par la complexité textuelle qu'elle installe, un vrai défi au lecteur non rompu à la pratique d'une multiplicité de textes.

Par ailleurs, l'espace modeste de cette communication ne saurait contenir toutes les occurrences interdiscursives des romans que nous avons passés au peigne fin. Qui plus est, *Méfiez-vous des parachutistes*, *La fin tragique de Philomène Tralala*, *Les dents du topographe*, trois romans de Fouad Laroui exclus de notre étude, sont propices à l'examen de l'interdiscursivité étudiée à travers le prisme des thèmes de l'hybridité culturelle et la crise identitaire, ce qui est également faisable dans les romans retenus. Pourtant, ce travail, nous semble-t-il, est une première mouture d'une réflexion plus élargie sur l'interdiscursivité dans l'œuvre romanesque intégrale de Fouad Laroui.

## Références bibliographiques

### Corpus d'analyse

- Laroui, F. 1998. *De quel amour blessé*. Julliard.
- Laroui, F. 2008. *La femme la plus riche du Yorkshire*. Julliard.
- Laroui, F. 2010. *Une année chez les Français*. Julliard.
- Laroui, F. 2011. *La vieille dame du riad*. Julliard.
- Laroui, F. 2014. *Les tribulations du dernier Sijilmassi*. Julliard.
- Laroui, F. 2016. *Ce vain combat que tu livres au monde*. Julliard.
- Laroui, F. 2017. *L'insoumise de la Porte de Flandre*. Julliard.

### Ouvrages de référence

- Amossy, R. (1991). *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*. Nathan.
- Ferreol, G. & Jucquois, G. (dirs.). (2010). *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*. Armand Colin.
- Kristeva, J. (1969). *Séméiotikè. Recherche pour une sémanalyse*. Seuil.

Paveau, M-A. (2006) *Les prédiscours : Sens, mémoire, cognition*. Presses Sorbonne Nouvelle.

- Racine, J. (2019). *Phèdre*. Arvensa Editions.
- Redouane, N., Bénayoun-Szmidt, Y. & Rey Mimoso-Ruiz, B. (dirs.). (2018). *Fouad Laroui*. L'Harmattan.
- Rey Mimoso-Ruiz, B. (2019). *Fouad Laroui, écrivain sans frontières*. Zellige.
- Sarfati, G-E. (2001). *Eléments d'analyse du discours*. Nathan Université.

### Sitographie

- Sari Mohammed, L. (2015/14 (n° 108)). De l'intertextualité à l'intersémiotique ou le croisement des imaginaires. Millî Folklor. Consulté le 21 mai 2022 sur

# Sens et catégorisation

Noraddine Bari

Université Moulay Smail ,Meknès-

## Introduction

Les dictionnaires définissent la catégorisation comme l'action de séparer des éléments en vue de les remettre dans des groupes plus homogènes ; c'est une activité mentale qui consiste à placer un ensemble d'objets dans des classes ou des types en fonction de critères communs. Elle se retrouve dans toutes nos activités de pensée, de perception, de parole et dans nos actions aussi. Chaque fois que nous percevons une entité comme une espèce ou un type nous sommes en train de catégoriser. Ainsi, catégorisation et catégories sont les éléments fondamentaux, la plupart du temps inconscients, de notre organisation de l'expérience. Sans cette capacité de dépasser les entités individuelles (concrètes ou abstraites) pour aboutir à une structuration conceptuelle, « l'environnement perçu serait (...) chaotique et perpétuellement nouveau » (E. Cauzinille-Marmèche, D. Dubois et J. Mathieu, 1988). Il est difficile de concevoir ce que serait sans catégories notre comportement dans l'entourage aussi bien physique que social et intellectuel, dans la mesure où toute entité perçue de quelque façon que ce soit resterait unique. « Nous serions submergés par la diversité absolue de notre expérience et incapables de nous souvenir plus d'une fraction de seconde de ce que nous rencontrons » (E. Smith et D. Medin, 1981).

La pensée a aussi affaire avant tout à des catégories : la plupart des concepts ou représentations mentales correspondent à des catégories et non à des particuliers. Il est donc essentiel pour toute approche de la raison et du raisonnement de savoir comment s'effectue la catégorisation. Sur quelles bases range-t-on telle ou telle chose particulière avec d'autres dans une même catégorie ? comment s'effectuent les regroupements ? Quels sont les facteurs qui interviennent dans la discrimination des catégories ? La catégorisation est-elle un phénomène linguistique (sémantique) ou psychologique (universalisme) ? L'unité du système cognitif humain permet-elle de percevoir les mêmes catégories quel que soit la particularité de la langue ?

## **I- La nécessité de catégoriser**

Nous expliquerons cette notion à travers l'examen d'un exemple introducteur qui a retenu l'attention de plusieurs chercheurs, celui de la catégorisation des couleurs. Le cadre méthodologique de ces recherches a été posé au cours des années 50 pour répondre à une préoccupation centrale : mettre à l'épreuve l'hypothèse de Sapir-Whorf sur les rapports de la langue et de la pensée en formulant cette hypothèse de façon à la rendre testable par les méthodes de la psychologie. Selon l'hypothèse relativiste de Sapir Whorf,

Le système linguistique d'arrière-plan (en d'autres termes, la grammaire) de chaque langue n'est pas seulement un instrument de reproduction servant à vocaliser des idées mais il est lui-même formateur d'idées, le programme et le guide de l'activité mentale de l'individu, de son analyse des impressions, de sa synthèse, de ses ressources mentales. La formulation d'idées n'est pas un processus indépendant, strictement rationnel au sens ancien du terme, mais fait partie d'une grammaire particulière et diffère d'une grammaire à une autre dans des proportions plus au moins grandes. Nous découpons la nature selon les tracés que notre langue a dessinés sur elle. Nous ne découvrons pas les catégories et les types que nous isolons à partir du monde des phénomènes parce qu'elles se trouveraient sous le nez de tout observateur ; au contraire, le monde se présente à nous sous la forme d'un flux kaléidoscopique d'impressions qui doit être organisé par nos esprits - c'est-à-dire en grande partie par nos systèmes linguistiques mentaux (...) Nous sommes ainsi confrontés à un nouveau principe de relativité, selon lequel les mêmes preuves physiques ne conduisent pas tous les observateurs à la même image de l'univers à moins que leurs ressources linguistiques ne soient similaires ou puissent être ajustées de quelque manière. (Whorf 1956 (1940) : 212)

Nous retiendrons de ce texte que la langue organise notre vision du monde, sélectionne des aspects de l'expérience et sert à catégoriser cette expérience. Mais au-delà de cette version largement monétarisée de l'hypothèse connue sous le nom de relativisme linguistique, il serait intéressant de se demander comment la structure d'une langue donnée peut-elle affecter la pensée, la mémoire, la perception ou la capacité d'apprentissage de ceux qui parlent cette langue. Le spectre des couleurs se prête bien à cette expérimentation puisqu'il est discriminé de la même manière par tous les êtres humains, en même temps que les noms de couleurs varient d'une langue à l'autre.

Physiquement, les longueurs d'onde qui parviennent à notre système visuel varient d'une manière continue, mais notre perception en est discontinue : nous catégorisons les couleurs. Autrement dit, nous introduisons de la discontinuité dans le continu. La discontinuité que présuppose notre expérience des couleurs par catégorisation n'est donc pas

dans le monde externe, elle est produite par un système cognitif, soit en raison des caractéristiques du système perceptif et cognitif de l'être humain : tous les êtres humains perçoivent les couleurs de la même façon (Hypothèse universaliste) ; soit en raison de propriétés linguistiques : nous percevons les couleurs selon le vocabulaire de couleurs dont nous disposons (Hypothèse relativiste forte).

Le Russe est particulièrement intéressant parce qu'il possède deux mots (siniy et goluboy) pour le bleu, là où l'anglais ou le français n'en ont qu'un seul. Est-ce-que les Russes ont un avantage perceptif pour la discrimination de ces couleurs ? Des anglophones et des russophones ont été testés dans le cadre d'une tâche objective de discrimination des couleurs à travers une frontière de couleur qui existe en russe mais pas en anglais. Vingt stimuli de couleur couvrant la gamme des siniy/goluboy russes ont été utilisés (Berlin B. et Kay P. 1969) . Les sujets ont reçu des couleurs disposées en triade ; leur tâche consistait à indiquer aussi rapidement et précisément que possible lequel des deux carrés de couleur du bas était identique au carré du haut. Pour les anglophones, toutes les couleurs de tous les essais entraient dans la même catégorie linguistique de base. Le cas des bleus russes suggère que les distinctions catégorielles habituelles ou obligatoires faites dans une langue entraînent des distorsions catégorielles spécifiques à la langue dans des tâches de perception objectives. Les anglophones, bien sûr, peuvent également subdiviser les stimuli bleus en clair et en foncé. En fait, les anglophones en tant que groupe manifestent presque la même limite, entre les deux types de bleus, que les russophones ; la différence essentielle dans ce cas n'est pas que les anglophones ne peuvent pas distinguer les bleus clairs des bleus foncés, mais plutôt que les russophones ne peuvent pas éviter de les distinguer : ils doivent le faire pour parler russe de manière conventionnelle. Cette exigence communicative semble amener les russophones à faire habituellement usage de cette distinction même lorsqu'ils effectuent une tâche perceptive qui ne requiert pas de langage. Le fait que les russophones montrent un avantage catégoriel pour cette limite de couleur suggère que les représentations catégorielles spécifiques à la langue sont normalement activées dans les décisions perceptives.

En conclusion, nous dirons que les termes anglais et russes relatifs aux couleurs divisent le spectre des couleurs de manière différente. Contrairement à l'anglais, le russe fait une distinction obligatoire entre les bleus clairs (« goluboy ») et les bleus foncés (« siniy »). Les expérimentateurs ont cherché à savoir si cette différence linguistique entraîne des différences dans la discrimination de la couleur. Effectivement, Ils ont constaté que les russophones

étaient plus rapides pour distinguer les deux nuances de couleurs. Ces résultats démontrent que les catégories dans la langue affectent les tâches perceptuelles simples de couleur.

La question Whorfienne est souvent interprétée comme la question de savoir si la langue affecte les processus non linguistiques. Poser la question de cette manière présuppose que les processus linguistiques et non linguistiques sont fortement dissociés dans la cognition humaine normale, de sorte que de nombreuses tâches sont accomplies sans l'implication du langage. Une approche différente de la question Whorfienne consisterait à se demander dans quelle mesure les processus linguistiques sont normalement impliqués lorsque des personnes s'engagent dans toutes sortes de tâches apparemment non linguistiques (par exemple, de simples discriminations perceptives qui peuvent être accomplies en l'absence de langue). ( Berlin and Kay, 1969)

En effet, des chercheurs, notamment Berlin et Kay, se sont emparés de la question des couleurs pour atténuer l'aspect assez fort de cette hypothèse. Ils ont recueilli des données ethnographiques sur 98 langues pour répertorier 11 termes basiques de couleur. Un terme de base est monolexémique, il n'est pas un sous-ordonné (ex. écarlate), il ne s'applique pas à un domaine restreint (blond) et il est psychologiquement saillant (se retrouve facilement). Selon le lexique plus ou moins développé par les langues, on remarque qu'elles ont les mêmes catégories de couleurs. Lorsqu'on compare les langues, on se rend compte que la variabilité des dénominations de couleurs n'est pas aussi grande. Présumées universelles, les couleurs focales suggèrent l'existence d'un déterminisme biologique ; cela veut dire que la variation selon les langues est assez secondaire : quel que soit la langue on retrouve le même système de catégorisation des couleurs, on a quelque chose d'universel dans la perception des couleurs. L'inventaire des noms de couleurs fait apparaître plusieurs systèmes récurrents que Berlin et Kay interprètent comme autant de stades dans une évolution qui mène d'un système dual ( blanc/ noir) à un système pleinement différencié de 11 couleurs dénommables par des termes de base. Ces résultats suggèrent que les représentations linguistiques se mêlent normalement aux décisions perceptuelles objectives, même étonnamment simples. On passe ainsi du relativisme à l'universalisme. Résultat corroboré par les expériences menées par Eleanor Rosch avec le peuple des dani, ne possédant que deux noms de couleurs mais capable de percevoir naturellement les autres couleurs. Pour voir plus clair dans les catégories, nous présentons, dans ce qui suit, deux modèles explicatifs : le modèle aristotélicien des conditions nécessaires et suffisantes (dorénavant CNS) et le modèle expérialiste prototypique.

## **II- Le modèle « aristotélicien » des CNS**

### **1- Justification psychologique et linguistique du modèle des CNS**

Le modèle des conditions nécessaires et suffisantes repose sur un dénominateur commun de la catégorie : propriétés que possèdent tous les membres de la catégorie. Ex : un oiseau est un vertébré à plumes . Tout X qui est vertébré et a des plumes appartient à la catégorie « oiseau ». Inversement, tout membre de la catégorie « oiseau » possède les deux propriétés : 1) être vertébré ; 2) avoir des plumes. Ce modèle aristotélicien de la catégorie repose sur les propositions suivantes :

- Les catégories sont des entités aux frontières strictement délimitées, parce que la catégorie est fondée sur la notion de propriétés.
- L'appartenance d'une entité particulière à une catégorie s'inscrit dans le cadre d'une logique binaire (vrai/faux)
- Les membres d'une même catégorie ont tous le même statut, puisque chaque membre possède les propriétés requises par la définition de la catégorie. Tous les membres sont autant de représentants de la catégorie.

L'intérêt de ce modèle pour le linguiste est assez clair : l'ensemble de conditions nécessaires et suffisantes pour qu'une entité x soit rangée dans la catégorie X constituera aussi le sens de X : le faisceau de CNS pour être dénommé « fruit » formera ainsi le sens du mot « fruit ». La définition sémantique d'un mot se présente par-là même comme une conjonction de traits indépendants auxquels doit satisfaire une entité pour être appelée ainsi.

D'un point de vue psychologique le modèle répond à une double intuition ; Tout d'abord celle que le sens d'un mot est quelque chose qui se laisse déterminer avec plus ou moins de précision ; si l'on ne sait pas exactement quel est le sens d'un mot, quelqu'un de plus instruit peut nous l'apprendre (confiance accordée aux dictionnaires). Ensuite l'intuition que les catégories sont des entités discrètes qui se différencient nettement. Autrement dit qu'un « légume » n'est pas un « fruit », qu'il y a des traits communs aux légumes qui les distinguent des fruits et qui expliquent pourquoi les uns ne sont pas les autres et vice versa. A l'origine de cette intuition l'existence chez les êtres humains, selon G. Lakoff 1987, d'une folk théorie de la catégorisation qui « nous apprend que les choses se répartissent dans des espèces bien définies, que les espèces sont caractérisées par des propriétés partagées et qu'il y a une taxinomie correcte des espèces ». A quoi s'ajoute le poids de la tradition philosophique qui fait que le modèle des CNS a pu finalement passer pour une vérité définitionnelle indiscutable et non pour une théorie falsifiable de la catégorisation. Ce modèle est utile pour

la classification scientifique, mais reflète-t-il notre façon naturelle de catégoriser spontanément, La façon dont les langues naturelles catégorisent via la dénomination (le lexique) ?

## **2- Le modèle des CNS caractérise l'objectivisme**

Nous appellerons objectivisme le point de vue traditionnel pour les raisons suivantes : les tentatives modernes de le justifier supposent que la pensée rationnelle consiste en la manipulation de symboles abstraits et que ces symboles obtiennent leur signification par une correspondance avec le monde, interprétée objectivement, c'est-à-dire indépendamment de la compréhension de l'organisme. La pensée est abstraite et désincarnée, puisqu'elle est indépendante de toutes les limites du corps humain, du système perceptif humain et du système nerveux humain. Les machines qui ne font rien de plus que manipuler mécaniquement des symboles qui correspondent aux choses du monde sont capables d'une pensée significative et capables de raison.

(...) Il est donc accessoire à la nature des concepts significatifs et de la raison que les êtres humains ont le corps qu'ils possèdent et fonctionnent dans leur environnement comme ils le font. Le corps humain peut jouer un rôle dans le choix des concepts et des modes de la raison transcendante que les êtres humains utilisent effectivement, mais il ne joue aucun rôle essentiel dans la caractérisation de ce qui constitue un concept et de ce qui constitue la raison. (G. Lakoff, 1987)

Selon le point de vue objectiviste, La pensée est une manipulation mécanique de symboles abstraits. L'esprit est une machine abstraite, qui manipule des symboles comme le fait un ordinateur, c'est-à-dire par calcul algorithmique. Les symboles (par exemple, les mots et les représentations mentales) obtiennent leur signification par le biais de correspondance avec des choses du monde extérieur. Toute signification est de ce type. Les symboles abstraits peuvent correspondre à des choses du monde indépendamment des propriétés particulières de tout organisme.

Puisque l'esprit humain utilise des représentations internes de la réalité extérieure, l'esprit est un miroir de la nature, et la raison reflète la logique du monde extérieur. La pensée est atomiste, en ce sens qu'elle peut être complètement décomposée en blocs de construction simples - les symboles utilisés dans la pensée - qui sont combinés en groupes de symboles complexes et manipulés selon des règles. La pensée est logique dans le sens technique étroit utilisé par les philosophes, c'est-à-dire qu'elle peut être modélisée avec précision par des systèmes du type de ceux qui sont utilisés dans la logique mathématique. Il s'agit de systèmes de symboles et des mécanismes d'interprétation de ces symboles en termes de « modèles du monde ».

Finalement un ensemble de symboles placés en correspondance avec un monde objectivement structuré est considéré comme une représentation de la réalité. Selon le point de vue objectiviste, toute pensée rationnelle implique la manipulation de symboles abstraits qui n'ont de sens que par le biais de correspondances conventionnelles avec les choses dans le monde extérieur.

Comment voit-on que la catégorisation consciente selon le modèle logique des CNS ne correspond pas à note façon ordinaire de catégoriser ? Dans la catégorisation ordinaire les catégories ne sont pas homogènes (certains membres sont de meilleurs représentants que d'autres) et les frontières des catégories (ou concepts) ne sont pas clairement délimités « l'appartenance à une catégorie affirme G. Lakoff, qui en 1972 défend la thèse du flou catégoriel, n'est pas une simple question de oui ou non, mais plutôt une affaire de degré ». Il illustre ce fait en montrant que les phrases de type *x est un oiseau* ou *x n'est pas un oiseau* ne sont pas condamnées à être vraies ou fausses, mais qu'elle peuvent présenter des degrés de vérité. Il établit ainsi une gradation qui mène du vrai à l'absolument faux pour les énoncés suivants :

- a- *Un moineau est un oiseau (vrai)*
- b- *Un poussin est un oiseau (moins vrai que a)*
- c- *Un pingouin est un oiseau (moins vrai que b)*
- d- *Une chauve-souris est un oiseau (faux ou très loin de vrai)*
- e- *Une vache est un oiseau (absolument faux)*

Ce type d'exemples est destiné à mettre en relief le fait qu'il n'y pas de limites claires pour les catégories : on ne peut dire avec précision où s'effectue le passage d'une catégorie à une autre.

### **III- Le modèle expérialiste prototypique**

Le recensement des limites du modèle des CNS nous a permis de voir que la question "pourquoi range-t-on x dans la catégorie X ?" est en quelque sorte ambiguë, parce qu'elle correspond à une interrogation qui porte, soit sur le choix de X par rapport aux catégories dont ne fait pas partie x, soit sur le choix de X par rapport aux catégories qui conviennent également à x. La première interprétation engage à répondre pourquoi x est un chien, et non

un chat ou un livre, par exemple ; la seconde exige que l'on justifie pourquoi x est appelé chien, alors qu'on aurait pu dire que c'est un animal ou mammifère. La théorie du prototype fournit une réponse à ces deux problèmes en envisageant la catégorisation sous l'aspect horizontal – organisation interne de la catégorie-, et sous l'aspect vertical -la structuration intercatégorielle hiérarchique.

### **1- Organisation interne de la catégorie**

La notion de prototype est pensée en termes de gradience et de saillance, et les catégories sont décrites de façon holistique : une catégorie contient des membres plus ou moins saillants, de degrés de typicalité inégaux, ce qui lui donne des contours flous : une zone catégorielle est comme un fond aux bords flous sur lequel se détache un prototype ;

(...) on devine ce qui caractérise la position expérimentaliste : la pensée ne se réduit pas à une manipulation de symboles abstraits (de type « algorithmes ») ; la signification ne se réduit pas à une correspondance avec des entités du monde externe ; le corps joue un rôle dans l'élaboration des représentations (symboles) ; les processus mentaux ne sont pas « atomistiques » mais globaux et irréductibles à la logique formelle.

L'approche de la théorie du prototype ici suggère que la catégorisation humaine est essentiellement une question d'expérience. En conséquence, la raison humaine dépend de façon cruciale du même facteur, et ne peut donc pas être caractérisée uniquement en termes de manipulation de symboles abstraits. Bien entendu, certains aspects de la raison humaine peuvent être isolés artificiellement et modélisés par la manipulation de symboles abstraits, tout comme une partie de la catégorisation humaine correspond à la théorie classique. Mais c'est seulement une sous- partie artificiellement isolable de la capacité humaine à catégoriser et à raisonner. Ces aspects de la catégorisation qui correspondent à la théorie classique sont des cas particuliers d'une théorie générale des modèles cognitifs, qui permettent de caractériser aussi bien l'expérience que les aspects imaginatifs de la raison.

La vérification de l'existence chez les sujets de prototypes et, partant, d'échelles de prototypicalité établissant pour une catégorie quels degrés de représentativité ont les différents exemplaires, s'est faite sur trois domaines : les catégories naturelles à base physiologique, avec, principalement l'étude des couleurs, les catégories naturelles sémantiques (espèces naturelles et artefacts, voir par exemple les 22 catégories sémantiques examinées par D. Dubois, 1983) et les catégories artificielles ( voir Cordier F. et D. Dubois, 1981). Cette triple vérification autorise à postuler une nouvelle conception de la catégorie et de la catégorisation fondée sur la notion de prototype.

Les protocoles expérimentaux consistent à obtenir des sujets une évaluation de la typicalité de chaque instance sur une échelle de 1 à 7 : par exemple la catégorie des « fruits » comporte la pomme, la prune, l’ananas, la fraise, la figue et l’olive ; on peut aussi mesurer le temps de réaction : les sujets appuient sur un bouton pour dire V/F à une question (exemple : *un poulet est un oiseau*), les temps de réaction sont plus courts pour les bons exemples ; ou encore produire des exemples : on demande à des sujets de donner le plus grand nombre possible de meubles et on voit les exemples qui arrivent en tête de liste.

Dans chaque cas, des asymétries (appelées effets prototypiques) ont été constatées : les sujets ont jugé certains membres des catégories comme étant plus représentatifs de la catégorie que d’autres membres. Par exemple, les rouges-gorges sont jugés plus représentatifs de la catégorie « oiseaux » que les poulets, les pingouins et les autruches, et les chaises de bureau sont jugées plus représentatives de la catégorie « chaise » que les rocking chairs, les chaises de coiffeur, les poufs-pouffes ou les chaises électriques. Les membres les plus représentatifs d’une catégorie sont appelés membres “prototypiques”.

Les résultats des différents tests présentent donc le prototype comme le meilleur exemplaire, le meilleur représentant ou l’instance centrale d’une catégorie. L’idée fondamentale est que les catégories ne sont pas constituées de membres équidistants par rapport aux catégories qui les subsument, mais qu’elles comportent des membres qui sont de meilleurs exemplaires que d’autres. Pour la catégorie « fruit » par exemple, les sujets interrogés ont donné la pomme comme meilleur exemplaire et l’olive comme membre le moins représentatif. Entre les deux, on trouve, par ordre décroissant sur une échelle de représentativité : la prune, l’ananas, la fraise et la figue. Il faut néanmoins faire remarquer que, au-delà de la variation individuelle qui peut exister entre les individus dans leur choix du meilleur exemplaire, il existe dans la mémoire des sujets humains d’une même communauté des représentations sémantiques relativement stables et permanentes. Le prototype n’est vraiment considéré comme le meilleur exemplaire d’une catégorie que s’il apparaît comme étant celui qui est le plus fréquemment donné comme tel, le meilleur exemplaire communément associé à une catégorie. L’échelle de représentativité associée à une catégorie tire sa pertinence de cette stabilité interindividuelle. Laquelle stabilité interindividuelle est corroborée par une deuxième précision définitoire du prototype, celui-ci n’est pas un exemplaire particulier comme le propre chat de l’informatique, mais une sous-catégorie : une catégorie comme celle d’oiseaux regroupe non seulement des instances particulières existant

réellement, mais rassemble aussi les occurrences virtuelles et contrefactuelles. Une catégorie est une classe ouverte, non contingente et c'est ce fait qui entraîne la production de meilleurs exemplaires également non contingents, c-à-d de sous catégories ou sous classes, ou concepts généraux.

Il va de soi que ce que les locuteurs ont à l'esprit n'est pas la sous-catégorie qu'est le meilleur représentant, mais le concept ou l'image mentale de cette sous-catégorie. Si la sous-catégorie « moineau », par exemple, constitue le prototype d'oiseau, c'est par rapport à la perception ou schéma cognitif que nous avons de cette sous-catégorie que fonctionnera le principe d'appariement ; le prototype est ainsi l'objet mental, schéma ,image cognitive, etc. associé à un mot par rapport auquel se fait la catégorisation, ce qui permet de résoudre le cas des catégories basées sur un représentant mental qui n'a pas d'instances au niveau de l'extension. « Un prototype est une instance typique d'une catégorie et les autres éléments sont assimilés à cette catégorie sur la base de leur ressemblance perçue avec le prototype. » (Langacker R W., 1987), par conséquent

- Les membres prototypiques sont catégorisés plus vite que les membres non prototypiques.
- Les membres prototypiques sont appris en premier par les enfants.
- Les prototypes servent de point de référence cognitif.
- Les prototypes sont généralement mentionnés en premier lorsqu'on demande d'énumérer les membres d'une catégorie.

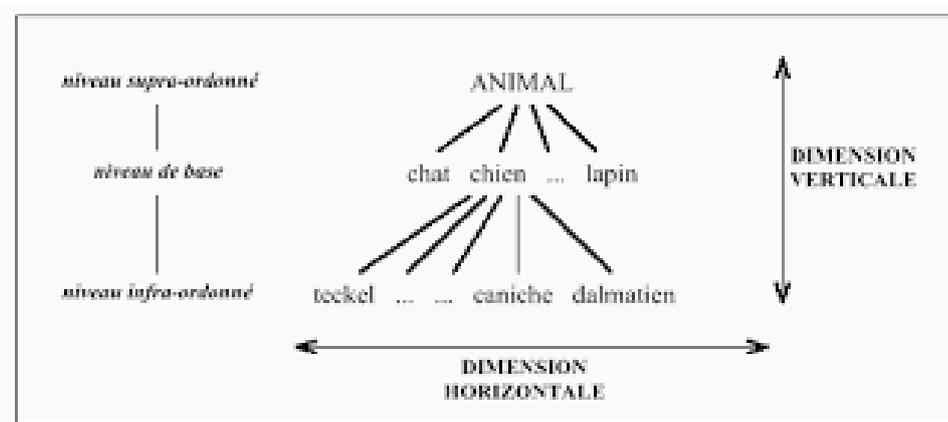
## **2- Structuration intercatégorielle hiérarchique**

Le point de départ réside dans l'observation qu'une même chose peut être catégorisée ou dénommée de différentes façons. Un « chien » est aussi un « animal » ou un « boxer ». Ces différents termes ne se situent pas au même niveau. « animal » est une catégorie supérieure à « chien », « boxer » est d'un niveau subordonné. Cette première observation qui met en relief l'existence d'une hiérarchie intercatégorielle obéissant à l'inclusion, s'accompagne d'une autre observation qui établit que les différents niveaux de catégorisation d'une même hiérarchie, donc les différents noms possibles pour un même objet particulier, ne sont pas équivalents. Dans les situations ordinaires de communication les locuteurs utilisent spontanément le terme « chien ». Ainsi il apparaît qu'un nom ou une catégorie d'une même hiérarchie, comme « chien » dans la hiérarchie « animal-chien-boxer », possède un statut privilégié.

Dans une histoire de deux chiens, un caniche et un épagneul, on pourrait référer de façon répétée à chacun des deux chiens en utilisant le terme de sa catégorie sous-générique (caniche, épagneul) plutôt que le terme du folk genus (chien), afin de distinguer les référents l'un de l'autre. Mais dans une histoire avec un chien (disons, un épagneul) pourquoi devrait-on l'appeler de façon répétée, épagneul plutôt que chien ? Le terme épagneul, quand il est employé, véhicule le trait « différent sur certains points de ce qu'on pourrait imaginer en voulant imaginer un chien » : en d'autres termes, quand il est employé, le terme souligne le caractère « spécial » du référent. Cet accent mis sur le caractère spécial du référent est parfaitement compréhensible dans un contexte contrastif (cf. une histoire de deux chiens), mais s'il n'a pas de risque de confusion (comme dans une histoire qui parle d'un chien), il n'est pas naturel et est stylistiquement marqué ' (Wierzbicka,1985)

E. Rosch et al. (1976) proposent une classification en trois niveaux. Pour les « animaux », les « fruits », les « meubles », etc., la dimension verticale présente, par exemple, une organisation comme suit :

SUPERORDONNE	animal	fruit	meuble
NIVEAU DE BASE	chien	pomme	chaise
NIVEAU SUBORDONNE	boxer	golden	chaise pliante



Dans cette distribution taxinomique, « Les objets basiques sont les catégories les plus inclusives dont les membres (a) possèdent des nombres significatifs d'attributs en commun, (b) ont des programmes moteurs qui sont semblables les uns aux autres (c) ont des formes similaires et (d) peuvent être identifiés à partir de formes moyennes des membres de la classe » (Rosch et al., 1976)

Le niveau de base est fondamental sous quatre aspects

- Perception : la forme perçue est générale, toute la catégorie est représentée par une image mentale unique, qu'on peut identifier rapidement ;
- Fonction : avec un programme moteur général similaire;
- Communication : on emploie les mots les plus courts, les plus couramment utilisés, et qui d'autre part sont appris en premier par les enfants et entrent les premiers dans le lexique d'une langue ;
- Organisation des connaissances : la plupart des attributs des membres d'une catégorie sont stockés à ce niveau.

On comprend par-là même l'intérêt et l'utilité psychologiques des catégories du niveau de base : elles sont les moins coûteuses du point de vue cognitif, puisque, à une seule mémorisation de catégorie correspond une information élevée.

## **Conclusion**

La théorie de la catégorisation apporte des réponses nouvelles aux questions traditionnelles : comment organisons-nous notre expérience ? Quel type de rapport entretient le système conceptuel avec le système linguistique ? Est-ce que tout le monde engage les mêmes processus linguistiques et cognitifs dans le traitement de l'information ?

La catégorisation selon le modèle objectiviste des CNS apporte les réponses suivantes :

- La catégorisation s'opère sur la base de propriétés communes.
- Les membres d'une même catégorie présentent des traits identiques.
- La raison est abstraite.
- La pensée est logique et rationnelle.
- L'esprit est le miroir de la nature en ce que celle-ci se retrouve représentée symboliquement dans celui-là.

La catégorisation selon le modèle prototypique propose des réponses différentes. Elle ne fait plus de l'existence de propriétés communes partagées par tous les membres la condition nécessaire à l'établissement d'une catégorie. De catégories dites logiques, on passe à une analyse de catégories dites naturelles, qui vise à décrire leur organisation interne et externe en relation avec leur fonctionnalité. Elle défend l'idée de l'incarnation de la pensée : les structures conceptuelles proviennent de notre expérience corporelle et n'ont de sens que par là. En plus l'esprit n'est pas modulaire ; le calcul cognitif dépend de la structure d'ensemble du système conceptuel et par conséquent la pensée dépasse la simple manipulation mécanique de symboles abstraits.

« la théorie du prototype, telle qu'elle évolue actuellement, écrit G. Lakoff (1987), est en train de changer notre conception des capacités humaines les plus fondamentales -la capacité de catégoriser-, et avec elle l'idée de ce que sont l'esprit humain et la raison humaine. ». Les récents aboutissements dans le domaine de la catégorisation tendent ainsi vers une naturalisation généralisée des catégories.

## Références bibliographiques.

- D. Andler (dir.), 1992, *Introduction aux sciences cognitives*, Paris, Gallimard.
- B. Berlin and P. Kay, 1969, *Basic Color terms: their universality and evolution*, Berkeley and Los Angeles: The University of California Press.
- E. Cauzinille-Marmèche, D. Dubois et J. Mathieu, 1988, « Catégories et processus de catégorisation », in *Modèles généraux et locaux de développement cognitif*, G. Net-chine (éd.), Paris, PUF.
- F. Cordier, 1980, « Gradients de prototypie pour cinq catégories sémantiques », dans *Psychologie française*, 25, n° 3-4, p. 211-219.
- F. Cordier et D. Dubois, 1981, « Typicalité et représentation cognitive », dans *Cahiers de psychologie cognitive*, 1, p. 299-333.
- D. Dubois, 1983, « Analyse de 22 catégories sémantiques du français », dans *L'Année psychologique*, 83, p. 465-489.
- D. Dubois, 1986, *La compréhension de phrases : représentations sémantiques et processus*, Thèse de doctorat d'Etat, Paris VIII.
- G. Fauconnier, 1984, *Espaces mentaux. Aspects de la construction du sens dans les langues naturelles*, Paris, Minuit.
- J-M. Fortis, 2010, « De l'hypothèse de Sapir-Whorf au prototype : sources et genèse de la théorie d'Eleanor Rosch », *Corela* 8 (en ligne)
- B. Fradin et J. M. Marandin, 1979, « Autour de la définition : de la lexicographie à la sémantique », dans *Langue française*, 43, p. 60-83.
- D. Geeraerts, 1985, « Les données stéréotypiques, prototypiques et encyclopédiques dans le dictionnaire », dans *Cahiers de lexicologie*, 46, 1, p. 28-43.
- G. Kleiber, 1987, « Quelques réflexions sur le vague dans les langues naturelles », in *Etudes de linguistique générale et de linguistique latine offertes en hommage à Guy Serbat*, Paris, Société pour l'information grammaticale, p. 157-172.
- G. Kleiber, 1990, *La sémantique du prototype*, Paris, Presses Universitaires de France.
- G. Lakoff, 1987, *Women, Fire and Dangerous Things. What Categories reveal about the mind*, Chicago and London, The University of Chicago Press.
- G. Lakoff et M. Johnson, 1985, *Les métaphores dans la vie quotidienne*, Paris, Minuit.
- J. Lyons, 1970, *Linguistique générale*, Paris, Larousse.
- F. Rastier, 1987, *Sémantique interprétative*, Paris, PUF.
- E. Rosch, 1976, « Classifications d'objets du monde réel : origines et représentations dans la cognition », *Bulletin de psychologie*.
- P. Steiner, « Introduction cognitivisme et sciences cognitives », *Labyrinthe* (en ligne), 20/2005
- F. Varela, E. Thompson et E. Rosch, 1993, *L'inscription corporelle de l'esprit. Sciences cognitives et expérience humaine*, tr. Fr. de V. Havelange, Paris, Seuil.
- A. Wierzbicka, 1985, "Different Cultures, Different Languages, Different Speech Acts", *Journal of Pragmatics*, 9.

# **Les littératures mineures ?**

## **Éléments de réponse dans le roman judéo-maghrébin**

**Youssef Jabri**

**Université Abdelmalek Essaâdi, Tanger**

### **Introduction**

La création littéraire, sous les traits d'un processus d'agencement particulier, polymorphe et libérateur des Signes linguistiques, agit souvent aux antipodes de l'orientation du pouvoir impitoyable, préétabli, homogène et reproductif du discours idéologique. Cette incompatibilité pragmatique est corrélative à l'opposition de la dissémination du rhizome littéraire contre la centralité abstraite de l'idéologie qui domine l'ensemble des substrats sociaux, bureaucratiques ou juridiques pour légitimer les transformations requises, entraîne inévitablement l'opposition des prédicats morphologiques des deux entités. D'un côté, l'énonciation littéraire, n'étant ni le sujet ni l'objet d'une condition particulièrement définie dans une sphère culturelle homogène, se contente de suggérer des contenus à travers l'artialisation libératrice du monde. De l'autre côté, l'idéologie s'applique à imposer un système compact d'idées, d'opinions et de croyances qui fixent les principes d'une doctrine visant à orienter les perspectives et les attitudes des individus dans un projet commun. Cependant, la distinction analytique selon laquelle « La littérature est un agencement, elle n'a rien à voir avec de l'idéologie, il n'y a pas et il n'y a jamais eu d'idéologie » (Deleuze & Guattari, 1975, p. 10), n'est pas aussi certaine qu'elle n'en ait l'air. Barthes (1953) n'avait pas trouvé de « degré zéro de l'écriture ».

À la lumière du premier essai barthésien et des travaux de Manguenau sur la paratopie, la présente étude s'est assignée pour objectif d'inviter à repenser autrement la constituante discursive de la théorie des littératures mineures. Selon l'intuition ici proposée, cette catégorie littéraire particulière entretient un rapport, certes ambivalent, mais démontrable, avec l'expression du discours idéologique.

Pour vérifier la validité de l'hypothèse avancée, les propos qui vont suivre seront

organisés en deux axes majeurs. D'une part, la première partie sera consacrée à la mise en exergue du recours de ce tandem de philosophes à certaines considérations théoriques de l'analyse du discours dans leur élaboration de la théorie des littératures mineures. D'autre part, le second axe, qui sera de facture empirique, construira une analyse discursive des œuvres représentatives de trois écrivains maghrébins d'origines juives. Cette partie servira à illustrer les suppositions avancées lors de la phase théorique en justifiant, par là-même, la dépendance de cette littérature aux conditions socio-historiques de sa genèse et son implication dans la construction d'une énonciation collective. Nous procéderons, en suite, à l'aide de la sémiologie et de la sociologie de la littérature, à l'analyse des procédés paratextuels et textuels affectés par les caractéristiques morphologiques du discours idéologique.

Vu l'impossibilité de généraliser notre étude sur l'ensemble du corpus romanesque judéo-maghrébin, nous focaliserons l'analyse empirique sur les œuvres d'Albert Memmi, Albert Bensoussan et d'Edmond Amran El Maleh.

### **1. Considérations théoriques :**

Le principe global qui conduit notre démarche de relecture de la théorie des littératures mineures s'appuie sur la paratopie de Manguenau. Ce concept des limites consiste d'abord à escamoter la distinction analytique qui isolait l'œuvre littéraire dans l'exil d'un système indépendant. Il excède l'institution structuraliste préétablie et assure la condition sine qua non d'un discours dont la structure dépend du Signifié-même qu'il produit. Ainsi, le texte de la paratopie justifie-t-il sa propre énonciation. Il reprend le paradoxe des frontières indéfinies de l'appartenance et de la non-appartenance ; d'une espèce d'inscription transcendantale qui rappelle l'image phénoménologique de la matière donnant forme au mollusque bachelardien.

Pour l'entendement de la démarche adoptée dans cette étude, il faut souligner que la conceptualisation de la littérature mineure s'inspire de la théorie de l'analyse du discours pour plusieurs raisons. D'abord elle perçoit la langue d'écriture sous l'égide de l'identité culturelle d'un écrivain porte-parole de sa communauté. L'unique voie que ce dernier puisse emprunter, étant mis dans une impasse existentielle, lui est étrangère. Il est incapable d'en faire un usage neutre et transparent, le marquant inévitablement par les traces de ses origines et ses multiples parcours historiques. La langue cesse alors de fonctionner comme un outil d'expression et devient, par les multiples effets de la déterritorialisation, le support implicite et permanent, de la condition de l'écrivain de la minorité, de sa production et de sa réception critique.

En effet, en publiant leur ouvrage *Kafka*, pour une littérature mineure, Gilles Deleuze et Félix Guattari (1975) ont construit une théorie qui se démarque d'une certaine tradition de l'immanence textuelle encore en vogue dans les milieux académiques de l'époque. Leur raisonnement se réfère au principe sociocritique de la dépendance de la valeur de l'œuvre littéraire aux contextes social et historique de sa genèse. Par cette réinscription contextuelle, déjà initiée timidement par Lucien Goldman (1965), qui se voulait encore structuraliste, les littératures mineures ont réinvesti le vaste domaine de l'analyse du discours. L'œuvre d'art, en élément paratopique, pouvait alors prétendre au statut privilégié de témoin de la société qui l'a créé.

En outre, cette littérature est fondamentalement conçue pour des raisons politiques qui ne laissent que peu d'espace à la subjectivité, d'où son caractère interdiscursif qui transcende la polyphonie énonciative pour marquer la forme-même de l'œuvre romanesque. Le passage permanent entre le dedans et le dehors du triangle familial est la raison principale de la fragmentation du récit en séquences narratives à articulation bloquée, empêchant l'œuvre d'une littérature mineure de se développer en roman classique. Le genre hybride qui en résulte emprunte à la tradition littéraire de forme courte les caractéristiques morphologiques du conte et de la nouvelle. Il affiche les multiples facettes d'une physionomie complexe qui témoigne de l'échec des entreprises individuelles illico connectées au politique. C'est dans la logique discontinue d'une narration messianique qu'« [...] on découvre derrière le triangle familial (père-mère-enfant) d'autres triangles infiniment plus actifs, auxquels la famille elle-même emprunte sa propre puissance, sa mission de propager la soumission, de baisser et de faire baisser la tête » (Deleuze & Guattari, 1975, p. 20). Son Œdipe prend les dimensions démesurées du Sublime mathématique. Il ne peut être compris dans la névrose de l'approche psychanalytique qui a ses lettres de noblesse dans l'analyse des littératures majeures égocentrées.

L'autre caractère interdiscursif des littératures mineures se manifeste à travers le discours de la réception critique qui leur attribue une valeur collective et nécessairement donc paratopique : « [...] ce que l'écrivain tout seul dit constitue déjà une action commune, et ce qu'il dit ou fait est nécessairement politique, même si les autres ne sont pas d'accord. Le champ politique a contaminé tout énoncé » (Deleuze & Guattari, 1975, p. 31). À ce stade de théorie, Deleuze et Guattari subvertissent l'opposition qui distingue l'écrivain/énonciateur, qui est une pure entité linguistique selon les structuralistes, de l'auteur/individu déterminé par des éléments extralinguistiques. L'écrivain de la minorité n'est considéré comme tel que s'il

mobilise dans son œuvre révolutionnaire les signes d'appartenance identitaire à sa communauté.

Dans l'occurrence qui nous intéresse ici, le roman judéo-maghrébin se nourrit de la condition du Juif pour justifier les raisons de son existence et la nature du discours qu'il tient. L'écrivain judéo-maghrébin est à l'image de l'œuvre qu'il produit. S'il est souvent à la marge de sa communauté son œuvre non-plus ne peut être ni comprise dans le cadre de la littérature nationale ni en être exclue. Cette condition lui permet donc de représenter une autre communauté sociale et littéraire potentielle. C'est un écrivain en quête d'identité et un Locuteur digne du discours dans lequel il est aussi l'objet. Il ne peut pas se soumettre aux codes préétablis qui assurent l'homogénéité, auxquels il préfère s'installer dans une marginalité approximative pour pouvoir « forger les moyens d'une autre conscience et d'une autre sensibilité »(Deleuze & Guattari, 1975, p. 32).

Cette paratopie se crée dans les littératures mineures, nous semble-t-il, dans une espèce d'interface intermédiaire où la représentation littéraire réussit à tricher avec l'irreprésentabilité de l'idéologie, de même que le pouvoir de cette dernière est tout aussi en mesure de prendre les apparences de certains éléments du discours romanesque.

## **2. L'idéologie dans le roman judéo-maghrébin :**

Nous essaierons, rappelons-le, de démontrer que la représentation littéraire dans le roman judéo-maghrébin, à travers certains procédés discursifs et esthétiques, peut révéler la présence du pouvoir idéologique, bien qu'il soit irreprésentable au premier degré. Ces signes se manifestent sous forme d'effets d'actions accomplies sur les éléments constitutifs du roman : le renversement, l'imperméabilité et la mutilation. Commençons par éclairer, bien que sommairement, la problématique des rapports de ce concept amorphe de « l'idéologie » avec la littérature.

L'idéologie est un concept inséparable, certes, d'une politique qui tente d'imposer un système unique et cohérent de représentations et d'explication du monde. Elle doit être acceptée sans réflexion critique. En ces termes, elle rejoint le corps de la littérature lorsqu'elle emprunte au mythe le mode du langage et le régime de l'inexplicable. C'est en ce sens que nous avons emprunté à Karl Marx ( 1984, p. 1056) sa « Camara obscura », pour désigner la fonction principale du « renversement » :

Si, dans toute idéologie [écrit-il], les hommes et leurs conditions apparaissent sens dessus dessous comme dans une camera obscura ce phénomène découle de leur procès de vie historique, tout comme l'inversion des objets sur la rétine provient de son processus de vie directement physique.

Il est admis que ce penseur du matérialisme, lorsqu'il débarrasse les imaginaires des fantasmes de la supériorité de l'âme sur le corps, de la fin sur les moyens ou de la pensée sur l'activité, considère que l'idéologie ne peut être une doctrine neutre parce qu'elle conduit à une perception faussée de la « réalité » sociale, économique et politique, propre à une classe sociale donnée.

En suivant le même raisonnement qui exclut toute existence au-delà de la matière, les valeurs historiques de lutte, de renversement et de domination, s'agissent aux interfaces des univers littéraire et social. C'est au niveau de ces interfaces d'interactions où les formes symboliques de la représentation, qui rapprochent l'art de la réalité, sont de plus en plus exposés au discours idéologique. Grâce à l'effet de l'interaction de ces valeurs historiques avec l'œuvre romanesque judéo-maghrébine, nous avons pu dégager les trois concepts opératoires qui serviront d'outils d'analyse. Vu la contrainte que le genre de cette recherche impose, nous nous contenterons de nous focaliser sur l'étude de la lumière.

## **2.1. Les lumières de la judéité :**

Ecrire l'Être Juif, dans le roman judéo-maghrébin, c'est remettre constamment l'origine de la « solitude essentielle de l'écrivain » (Blanchot, 1955) responsable des siens sur les pas du prophète en quête du salut collectif. Cette solitude esquisse le sens dont dépendent, inévitablement, les œuvres de notre corpus. Celles-ci ne prennent corps qu'en orientant la construction rhizomique de certaines de leurs galeries vers la même promesse lointaine de la lumière salvatrice qui avait attiré Moïse (selon la version du saint Coran), pour sceller sa destinée à celle du peuple juif. Alors que le pur hasard que les récits bibliques mettent en valeur cristallise l'aspect mineure de cette littérature, voire de toute la pensée qui refuse de se construire en structure hiérarchique.

La capacité de la lumière à conduire la dynamique de l'œuvre littéraire juive, et sa puissance déterminante qui lui permet d'estimer, ou de dominer parfois, les valeurs identitaires, nous serviront d'axe principal à l'étude des rapports de force qu'elle engendre. Nous démontrerons d'abord comment elle signifie pour elle-même, dans ses rapports aux

représentations des personnages, des constituantes spatio-temporelles et nous expliquerons comment elle contribue, par la force de renversement dont elle est capable, à générer l'ombre, comme représentation du modèle parfait qui renforce l'idée d'une essence de l'identité juive.

Le renversement, comme effet idéologique de la lumière, s'impose, avec une force insurmontable, dans l'écriture d'El Maleh ; il devient « [...] un automatisme même de son art » (Barthes, 1972, p. 16). Dès qu'elle surgit, elle remplace l'atmosphère paisible de ses œuvres par tension incommensurable. Elle apporte la souffrance à la célébration de Pessah : « L'Ange ! le chant s'étranglait dans la gorge de Yeshuaa, la parole l'espérance qui chaque année illuminait cette nuit de fête maintenant faisait sourdre en lui inquiétude, angoisse, que pouvait-il savoir, lui, pauvre ignorant, la sortie d'Egypte ! » (El Maleh, 2002, p. 158)

Ses effets de renversement idéologique sont reconnaissables aussi sur le parcours narratif du personnage et sur les différentes composantes spatio-temporelles et événementielles du récit. D'une part, les propos du personnage décrivent une apparition, autrement dit, le rêve d'une rencontre avec un Messager divin qui bouleversera radicalement le cours pacifique de sa vie. D'autre part, au niveau de la logique narrative, la vision de Yeshuaa est la représentation d'une fiction qui prescrit la rupture avec le réel d'une tradition séculaire pour orienter le récit vers une nouvelle évidence à venir. Cette nouvelle logique ouvre le récit sur les univers du possible et inverse l'ordre de la référence entre le réel et le fabuleux. Celui-ci étend son autorité, grâce à la force de la lumière sur le premier et l'anéantit pour établir un nouveau programme centré sur le merveilleux. C'est ainsi que :

L'idéologie joue le rôle de médiateur entre le matériau romanesque et l'œuvre à produire. Elle résiste au réel, elle est barrage, transcription, traduction obligée de la « vie quotidienne ». Sans elle, « la vie coule » et l'œuvre est mort-née, pas « faite ». Avec elle, le roman devient « une matière dure ». (Charmatz, 1986, p. 261-265)

Avant même de déclarer la prise de décision d'abdiquer devant l'impératif divin du « Va pour toi. », que Dieu prodigua à Abraham, le personnage rompt avec sa vie au Maroc, elle lui devient antérieure, même s'il appartenait encore au programme narratif de sa terre natale. Aussi bien pour lui que pour sa femme, leur vie se transforme en images qui défilent devant leurs yeux, dans une imbrication de fictions, qui créent paradoxalement un effet d'hyperréalité de l'œuvre. Le présent s'annonce déjà un passé. Sous l'effet de la mutilation, la vision de l'ange opère une rupture entre les deux personnages et leur réel pour les convertir en intrus dans leur propre espace familial, de même qu'elle bouleverse la logique du temps. Le

narrateur poursuit : « Habité par son rêve, Yeshuaa ne savait pas où il mettait les pieds, les galets lui devenaient étrangers, la couleur des champs avait changé à ses yeux, il ne reconnaissait ni la voix de l'oued ni celle des hommes » (El Maleh, 2002, p. 150). Par l'apparition de l'Ange, auréolé de la lumière, l'espace familial se transforme en une géographie étrangère, et la vie menée par Yeshuaa devient un épisode qui fait partie d'un long périple inachevé ; celui de tous les Hébreux.

En outre, l'effet de l'imperméabilité de la lumière apparaît lorsque les personnages de ce récit accèdent au savoir nécessaire à l'accomplissement du processus de l'homogénéisation du communautarisme juif. Cette sphère de pouvoir ne s'était jamais imposée à eux au-delà de la zone d'ombre d'un monde hétérotopique, mais harmonieux dans la différence et la cohabitation.

### **2.1.1. Le Buisson Ardent :**

Les lumières dont il est question ici se rapportent d'abord aux origines de l'instrumentalisation de la Révélation.

S'il est fort peu probable de retrouver, de manière figurative, la même scène du Buisson Ardent dans cette littérature à grand ancrage historique, néanmoins, toute lumière qui ordonne et concentre les lignes de fuite identitaires en est l'écho allégorique. En effet, les trois auteurs se rapportent à la lumière du Buisson ardent, littérairement, par une forme de réactualisation de l'instant décisif de l'histoire de l'intégration des tribus d'Israël au sein de la conception du « Peuple élu ». Le processus de l'œuvre, ou des œuvres, est auguré dans sa particularité identitaire dès que l'extension de la circonférence narrative, dont le centre s'illumine ou clignote parfois, avertit de sa présence par l'intertexte sacré. Et El Maleh (2002, p. 117-118) de reconnaître :

« « La Thora était originairement écrite avec du feu noir sur feu blanc » dit le Nahmanide. Ecriture et discours dans l'acte permanent de la création qui est présent en toutes choses, la divinité est le seul orateur infini mais elle est aussi l'archétype de l'écrivain qui enfonce son verbe dans ses œuvres créées. »

L'intertexte biblique de tradition juive indique le premier mot prononcé par Dieu était « lumière », lorsqu'il créa le monde. « Dieu dit que la lumière soit et la lumière fut ! »

(Genèse 1 :3). C'est par voie de conséquence à cet impératif divin que le monde jaillit, commença à se révéler ; à exister. Un monde écrit feu noir sur feu blanc se confond avec celui de la littérature écrite et assimile l'auteur à la divinité. L'hubris crée une tension à la surface du texte d'El Maleh qui reprend, par le prétexte de la lumière, le mouvement transgressif de la verticalité sacrée. C'est avec ce lever du jour sur l'obscurité initiale que s'initie la temporalité universelle, comme il en est de même dans le passage de l'obscurité des profondeurs, à la clarté inaugurale de l'œuvre littéraire. Ainsi commence le monde écrit avec et par la lumière.

Albert Bensoussan, quant à lui, esquisse la même interaction discursive entre l'espace romanesque et l'espace littéraire à travers le rapport de l'écriture à la lumière, et par là-même, la relation du texte à l'œuvre. En organisant la description de la bibliothèque de son personnage-narrateur et avatar de l'auteur, à partir des lumières du sacré, il livre les innombrables références qu'il évoque dans son récit à la domination des lumières du judaïsme.

Tout contre le pilier final, peut-être pierre angulaire, de ma bibliothèque trône au rayon sacré la superbe *Torah –Nebihim- Ketoubim* (Loi-Propphètes-Ecrits) dans l'édition en caractères hébraïques de Berlin 1926. Je n'ai qu'à la feuilleter, tant d'assiduités mêmes lointaines à la maison de Dieu me rendront toujours familier ce langage, aisée cette écriture, facile la psalmodie des *te'amim*. (Bensoussan, 1991, p. 91)

Si le Juif se réfère continuellement à la Thora pour éclairer sa vie, le texte sacré représente aussi la principale source d'inspiration littéraire du personnage-narrateur. Sa bibliothèque, espaces géographique et mental confondus, comme cadre principal du récit, est indissociable de son imaginaire qu'il s'est constitué par les multiples lectures qui ont rythmé sa vie et forgé ses représentations du monde, de lui-même et des siens. La superposition allégorique est tellement vraisemblable que l'image spatiale se confond avec sa projection mentale. Le contenu d'expression de l'énoncé que nous étudions, aussi bien que les textes lus, ou écrits, par le narrateur, évoluent vers une autorité qui les domine. Celle-ci les éclaire dans, ou par un « rayon sacré » ; expression précieusement polysémique, pour leur montrer la voie à suivre ou le rang à occuper. Tout l'espace de la bibliothèque, qui se confond avec celui de l'œuvre de Bensoussan, est réorganisé par la référence à la Thora. En son absence, l'espace littéraire aurait suivi la ligne de fuite de la postmodernité, ou plongé dans le fond d'une archive quelconque. Le rayon représente un élément structurel de la signification de l'œuvre ; sa « pierre angulaire », précise le narrateur, autrement-dit, son buisson ardent.

Dans *La statue de sel*, la lumière du Buisson Ardent est représentée de manière allégorique par le feu du *canoun* qui occupe le centre de la chambre de « La danse ». Cette signification s'impose à l'œuvre parce que la lumière structure la progression épuisante d'Alexandre, vers le cœur symbolique de la machine de pouvoir autour duquel toutes les femmes dansaient. En comparant ce tableau avec celui de l'appartement moderne de Michel, lors de la fête de ses camarades juifs bourgeois et assimilés, mouvement du personnage était aléatoire et sans motivation autre que celle de la curiosité. Bien que cet espace soit clos, l'attitude du personnage suit une logique du dehors, confirmant ses rapports ambivalents avec ses coreligionnaires riches et de culture occidentale. Cependant, son déplacement dans l'appartement de l'oncle Aron suit une logique interne, qui se distingue, de manière fondamentale, des récits initiatiques de la littérature maghrébine de langue française, dont la progression cartographique des récits évolue du dedans vers le dehors. Alexandre raconte :

Plus j'approchais du cœur sonore du mystère, plus l'encombrement augmentait ; les spectatrices se piétinaient, se fondaient en une masse de chair compacte. Je dus être brutal pour arriver au nuage bleu-gris, si épais que je distinguais à peine la braise rouge d'un canoun, comme un feu de berger dans le brouillard. (Memmi, 1966, p. 178) ;

Aussi, aboutissons-nous à un stade de l'analyse où il est admissible de prétendre que, sur le plan figuratif du Signifiant littéraire, dans la représentation de la judaïté, le personnage Juif qui se réfère à la Loi originelle, telle qu'elle a été gravée sur les tablettes, est auréolé de la même lumière sacrée de la révélation et prend, en conséquence, la même ombre que celle qu'avait Moïse devant le buisson ardent sur le mont Sinaï. De là-même, en nous rapportant aux préceptes de l'idéologie sioniste, qui s'alimente de la même lumière sacrée des temps bibliques pour légitimer la constitution de l'Etat Juif, nous ne pouvons que reprendre l'assertion politique de Shlomo Sand ( 2008, p. 111) qui soutient que : « [...] les premiers tenants de l'idée d'une nation juive se tournèrent vers la lumière éclatante qui irradiait du mythologique royaume de David et dont la force fut conservée pendant des siècles au cœur des remparts de la foi religieuse ».

## 2.2. Les force de la mutilation :

Sous l'égide du titre de son premier roman, *La statue de sel*, Memmi surcharge son récit de personnages dont le corps traverse des états de composition de corps sans organes.

La mère du narrateur est mise au centre du chapitre de « La danse », mais sans les déterminations du personnage conscient et responsable de ses actes. Toutefois, sa passivité lui permet de reconfigurer, par les mouvements des membres de son corps qui obéissent aux injonctions sonores de la musique gnaoua, l'espace de l'œuvre et la disposition spatiale des autres personnages. Elle se connecte à la machine de pouvoir, parce qu'elle arrive à tisser des liens entre l'inintelligible et le perceptible, selon leurs modes d'expressions distinctes, en interprétant les sons en chorégraphies. Son fils remarque que : « Ses bras et ses jambes, sa tête semblaient obéir à des appels différents, contradictoires, partaient affolés, chacun dans une direction, voulaient s'arracher au tronc » (Memmi, 1966, p. 179). La mère fait partie de la machine du pouvoir collectif, mettant chaque membre de son corps à la disposition de la musique injonctive, en vue de relier les différentes pièces d'un engrenage invisible. Et Alexandre de continuer : « La danseuse explose, se déchire, jette ses membres dans toutes les directions » (Memmi, 1966, p. 181).

Dépourvue du langage savant des prières hébraïques qui lui auraient permis de se connecter, à l'instar des hommes, au pouvoir sacré, elle use de l'expression la plus primitive, mais aussi la plus opaque, qui soit pour le personnage féminin : celle des membres de son corps. Cet ensemble d'organes sans corps triomphe du personnage de la mère, qui est réduite à une pure présence somatique fragmentée par l'autorité des sonorités insignifiantes et hétérotopiques. Elle est devenue une pièce de la machine, mais qui se connecte de manière symbolique, dans la panne de l'expression discursive, au pouvoir d'une puissance irreprésentable.

Alexandre lui-même se laisse rattraper dans sa fuite de ces « [...]croyances de bonnes femmes, de rites formels [...] »(Memmi, 1966, p. 167), par la configuration du corps désarticulé. Souffrant de son incapacité à réformer sa communauté, il projette de se soumettre lui aussi à cette machine abstraite de pouvoir en laissant son corps traversé par la force de la mutilation :

Peut-être aurait-il fallu que je danse moi aussi jusqu'à l'étourdissement, que j'accepte ces rythmes, que je batte ma tête d'un geste saccadé, répété jusqu'à la perte de la conscience, que ma tête continue toute seule, vide comme celle des poupées à balancette plombée, que je disloque mon corps à toutes ses articulations, de sorte que pas un seul os, un seul muscle ne reste en place, [...], les cymbales m'écarteler chaque membre épars aux quatre coins du ciel et de la terre peut-être alors finirais-je par passer de l'autre côté ?(Memmi, 1966, p. 181-182)

Le corps d'Alexandre devient le lieu du processus de la mutilation, voire de ce procès idéologique et identitaire problématique, parce qu'il supporte toutes les tensions qui traversent le roman. Le personnage-narrateur est incapable de communiquer avec les siens, parce que la machine de pouvoir interdit l'usage du langage articulé. Elle empêche l'intrusion d'une quelconque intelligence ou science qui menacerait son homogénéité. Ses sujets sont absorbés par les sonorités ancestrales, devenant eux aussi des automates ; des organes sans corps. Autrement-dit, ils sont sans désir et incapable de créer. L'autorité des sonorités les empêchent de s'individualiser. Conscient de l'impasse existentielle, Alexandre projette, en sacrifiant tous les organes de son corps, de se soumettre à cette autorité implacable des sonorités ancestrales ; à sacrifier son propre désir.

En effet, l'autosacrifice, à travers la mutilation du corps, a un effet immédiat sur le personnage, avant d'étendre son autorité sur le plan de la stratégie narrative. Cette scène représente une épreuve cruciale dans l'évolution de la perspective idéologique du narrateur. Ses remarques critiques contre ses parents et contre sa communauté deviennent de plus en plus modérées, avant de se transformer en ralliement définitif.

Par ailleurs, à l'image de la scène de la danse dans l'œuvre de Memmi, le rapport des organes sans corps dans l'œuvre de Bensoussan suit le même régime idéologique qui cultive l'inintelligibilité du discours et se projette vers une connexion avec la machine de pouvoir.

Dans l'un de ses multiples rêves, focalisé aussi sur la représentation du corps de la mère, son narrateur raconte : « A un autre moment, le corps est divisé ; le tronc est séparé du bassin et des jambes » (Bensoussan, 1991, p.73). Les organes de la mère sont écartelés par le pouvoir du discours onirique, qui permet de les reconnecter par l'intervention de la machine. « [...] ma sœur qui remet le tuyau de plomb reliant la moelle épinière. Elle revisse maman » (Bensoussan, 1991, p. 73), précise le narrateur. La réalité du désir (ressusciter la mère), qui s'oppose à l'autorité du réel (sa mort), entretient l'inintelligibilité de ce genre de discours. Le

pouvoir du langage de la machine, délégué dans le texte par les vocables « tuyau de plomb » et « revise », s'active à la reconfiguration des organes sans corps. Il intercède entre les organes et le corps, créant un personnage transhumain, aux origines multiples, à l'identité hybride et aux pouvoirs démesurés.

Par ailleurs, la représentation des organes sans corps constitue un prétexte à l'évocation allégorique de la condition exilique des Juifs. Les écrivains ne peuvent se déprendre de l'esthétisation de la stigmatisation corporelle. Ils s'efforcent, en tant que membres d'une communauté stigmatisée, de transformer leurs traumatismes en œuvres d'arts.

Si à Alger il n'est pas question de Mellah, c'est au Foyer des Mutilés que s'effectue la représentation du ghetto ; celle de l'exigu et du contigu dans l'œuvre de Bensoussan. Celui-ci met en exergue le sacrifice physique des Juifs d'Algérie pour la France, afin qu'ils consolident le privilège de citoyenneté que leur avait accordée le décret Crémieux. Le père du narrateur de *Frimaldjezar*, comme beaucoup d'autres Juifs d'Alger, a participé à la Première Guerre mondiale. Blessé, il sera récompensé par un logement : « Et nous au Foyer des Mutilés, une belle et haute mesure en récompense des blessures reçues de Somme en Dardanelles » (Bensoussan, 1976, p. 36), se souvient le narrateur.

Partant du concept de la paratopie qui crée le discours du personnage dont ce dernier dépend et qui détermine les dimensions de sa représentation, le narrateur, sa famille et tous les habitants du Foyer des Mutilés sont inséparables de l'épreuve de la mutilation. De condition précaire, ils occupent un habitat bon marché à Alger. Dès lors, ces personnages pauvres sont consubstantiels à l'imaginaire des blessés de guerre et de la mutilation de leurs corps. Le père du narrateur était sommé de s'engager dans les rangs de la France, comme scribe et interprète. Il a donné de son corps à la France pour pouvoir revendiquer, avec mérite, une appartenance désavouée.

### **Conclusion :**

Ainsi les œuvres romanesques d'Albert Bensoussan, d'Albert Memmi et d'Edmond Amran El Maleh, nous ont permis de voir comment la littérature mineure, et le roman judéo-maghrébin en particulier, entretiennent un rapport d'hétéarchie avec les manifestations de l'autorité du Signifiant idéologique, donnant naissance à une énonciation paratopique de négociation avec le Référent culturel. Si ces trois écrivains ne peuvent empêcher, certainement, que les traits inexplicables et insondables de l'idéologie traversent leurs romans,

ils s'accordent tous à tricher avec les impératifs doctrinaux à travers les différentes représentations de la lumière et de la corporéité. Il en résulte que leurs écrits construisent des formes de résistance symboliques, par lesquelles cette tranche des littératures mineures renvoie les interfaces des sphères de pouvoir, certes, mais développent, en même temps, des projets de libérations.

## Références bibliographiques

- Barthes, R. (1972). *Le Degré zéro de l'écriture*. Éditions du Seuil.
- Bensoussan, A. (1976). *Frimaldjézar*. Calmann-Lévy.
- Bensoussan, A. (1991). *Le marrane, ou, La confession d'un traître*. L'Harmattan.
- Blanchot, M. (1955). *L'espace littéraire*. Gallimard.
- Charmatz, J. (1986). Le roman idéologique dans l'œuvre romanesque de Roger Vailland. In F. Cohen, C. Glucksman, A. Casanova, & J. Kristeva, *Littérature et idéologies : Colloque de Cluny II., 2, 3, 4, avril, 1970* (p. 319). La Nouvelle Critique.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1975). *Kafka. Pour une littérature mineure*. Minuit.
- El Maleh, E.-A. (2002). *Mille ans, un jour*. André Dimanche.
- Glucksman, C. (1986). Sur la relation littérature et idéologies. In F. Cohen, *Littérature et idéologies : Colloque de Cluny II., 2, 3, 4, avril, 1970* (p. 319). La Nouvelle Critique.
- Marx, K. (1984). L'idéologie allemande. In M. Rubel (Trad.), *Œuvres: Vol. III Philosophie*. Gallimard.
- Memmi, A. (1966). *La Statue de sel*. Gallimard.
- Ricoeur, P. (1997). *L'idéologie et l'utopie* (M. Revault D'Allones & J. Roman, Trad.). Seuil.
- Sand, S. (2008). *Comment le peuple juif fut inventé*. Fayard.

# Un Prix Nobel pasticheur-parodiste : le cas Modiano dans *La Place de l'étoile*

Mohammed AMHARZI - Faïza GUENNOUN HASSANI

Université Sidi Mohamed Ben Abdellah, Fes

## Introduction :

L'association de la plus haute distinction littéraire à des pratiques qualifiées de *littérature au second degré*, comme le stipule solennellement le sous-titre de *Palimpsestes*<sup>52</sup> de Gérard Genette, n'a rien de paradoxal. Au contraire, écrire en réaction à d'autres écrits, entrer en résonance avec les œuvres précédentes et entretenir de la sorte des liens hypertextuels avec celles-ci sont le propre de la création littéraire. Plus généralement, tout lien transtextuel est considéré aujourd'hui comme une caution de littérarité et d'une appartenance authentique à une forme d'expression artistique. Si d'aucuns continuent, à tort, à considérer comme "péché littéraire" les pratiques hypertextuelles basées sur l'imitation ou sur la transformation (d'un style ou d'un sujet d'une œuvre antérieure), leur rappeler la gloire des auteurs de la Pléiade (Ronsard, Du Bellay...), pour qui imiter c'est créer un lien avec l'autre, leur suffit pour qu'ils y réfléchissent longuement et se remettent en cause.

Dans cette perspective, notre choix s'est fixé sur un auteur de renommée, Patrick Modiano et son roman *La Place de l'étoile*<sup>53</sup>. Cette œuvre inaugurale qui a fait couler beaucoup d'encre, construite à la base d'un dialogisme tous azimuts, vu les œuvres et les auteurs auxquels il est fait allusion, nous semble représentative de la question que nous nous proposons d'examiner. Nous entendons, en effet, via une approche appliquée, interroger le recours de l'auteur au *pastiche* et à la *parodie* en tant que genres hypertextuels générateurs d'hypertexte (de l'œuvre), à côté de son recours systématique à d'autres liens transtextuels ; ce qui fait de l'œuvre une bibliothèque vivante. Nous nous intéresserons au rapprochement des deux genres chez l'auteur au point que « *le pastiche fait son entrée, ou sa rentrée, parmi les espèces de la parodie* », (*Palimpsestes*, chap.VI). Parallèlement, nous mettrons l'accent, au

---

<sup>52</sup> Gérard GENETTE, *Palimpsestes*. La littérature au second degré, Paris, Seuil, 1982.

<sup>53</sup> Patrick MODIANO, *La Place de l'étoile*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. « Folio », 1968.

fur et à mesure, sur le rôle de ce choix, à la fois esthétique et poétique, à la fois acte d'admiration et acte de dénonciation, dans la conjuration des démons qui habitent l'imaginaire de l'auteur : notamment la crise identitaire (judéité) et la honte indigeste de la Collaboration pendant l'Occupation.

Pour ce faire, deux moments-phares constitueront les articulations de notre propos. Le premier moment sera dédié conjointement à une mise au point théorique, aussi qu'à la justification de la parenté de cette écriture à une écriture kaléidoscopique. Le second moment, quant à lui, permettra un questionnement du rôle et de la fonction du parostiche comme arme contre les maux historiques et identitaires, thèmes principaux de l'œuvre.

## **I. Mise au point théorique et écriture kaléidoscopique**

Avant tout développement, une tentative de cerner les concepts-clés paraît nécessaire. La dite mise au point ne prétend aucunement, loin s'en faut, à quelque exhaustivité ; elle se veut, au contraire, restrictive et signifiera les acceptions des concepts auxquels nous ferons allusion lors de ce propos.

### **1. Du pastiche et de la parodie au parostiche**

L'hypertextualité, en tant que lien transtextuel entre autres, offre un espace généreux au dialogisme intertextuel au sens bakhtinien<sup>54</sup>. Gérard Genette, lui, élargit le spectre de l'hypertextualité au point de le rendre inclusif à beaucoup de genres.

Il n'est pas d'œuvre littéraire qui, à quelque degré et selon les lectures, n'en évoque quelque autre et en ce sens, toutes les œuvres sont hypertextuelles. Mais [...] certaines le sont plus (ou plus manifestement, massivement et explicitement) que d'autres<sup>55</sup>. (Nous soulignons).

C'est justement ce caractère manifeste de quelques formes ou, plus précisément, genres hypertextuels qui a suggéré à Genette de dresser une taxonomie, plus ou moins détaillée et cohérente, de genres sous forme de tableaux, tout en mettant l'accent sur l'incapacité « *de tracer une frontière étanche* »<sup>56</sup> entre ces genres. En cette occurrence, nous prêtons attention aux deux

---

<sup>54</sup> Nous l'entendons dans le sens que tout texte renvoie nécessairement à d'autres par son genre, sa typologie, sa matérialité linguistique, sa thématique...

<sup>55</sup> *Palimpsestes*, op.cit., p.43.

<sup>56</sup> Ibid.

genres qui sont le pastiche et la parodie. Ne dérogeant pas à la règle sus-citée, ces deux genres quoique différents l'un de l'autre, il arrive souvent- et c'est le cas pour l'œuvre objet de notre étude- que le premier converge au second, en sorte que le pastiche devient procédé de la parodie. Cette confluence donne naissance à ce que Paul Aron appelle ‘‘parostiche’’.

Néanmoins, pour établir une distinction primordiale, le pastiche, en premier lieu, est défini généralement comme imitation du style d'un auteur ou d'un artiste, une reproduction des formes et des contours des phrases d'un écrivain. Quant il n'est pas satirique, le pastiche est une imitation admirative et exercice stylistique rendant hommage à l'auteur pastiché tout en favorisant son propre talent. Proust dit bien que le pastiche est « *de la critique en action* ». Autrement dit ‘‘une critique en fiction’’ voire littéralement une fiction qui dit quelque chose d'une autre fiction. En second lieu, la parodie, elle, n'est pas *une imitation* ; c'est *une transformation* qui correspond au régime *ludique* sur le tableau général des pratiques hypertextuelles élaboré par Genette. L'imitation, s'il y en a une, ne porte pas sur le style mais sur le sujet. Pour les grecs, la parodie était l'imitation burlesque d'un texte sérieux. Etymologiquement, du grec *parôdia* et du latin *parodia*, la parodie est un ‘‘contre-chant’’ puisque *para* signifie ‘‘à côté’’ et *ôdé* signifie ‘‘chanter’’. Le trait important dans la parodie est, somme toute, l'intention de railler, de critiquer et de tourner en dérision. Par ailleurs, Genette pousse le domaine de la parodie jusqu'à la simple citation littérale quand elle se trouve investie d'une nouvelle signification : c'est ce qu'il appelle une parodie minimale. Sur ce point, Michel BUTOR comme Borges sont sur la même longueur d'onde que Genette. Par conséquent, l'imitation stylistique (le pastiche) à fonction critique (ou ce qu'on appelle ‘‘le pastiche satirique’’) rejoint, de par son intention, le genre de la parodie. D'où l'appellation *Parostiche*<sup>57</sup>.

Nous pouvons, alors, parler d'une métaalépe rhétorique qui semble suggérer que le pastiche emprunte à la parodie. L'œuvre objet de notre étude en est une exemplaire illustration.

## **I.2- Palimpseste et écriture kaléidoscopique**

Si les dictionnaires fournissent pour ‘‘palimpseste’’ et pour ‘‘kaléidoscope’’ des définitions du genre : « *parchemin dont une écriture cache une autre* » pour le premier et « *infinies combinaisons d'images aux multiples couleurs* »<sup>58</sup> pour le second, il nous semble que les deux termes, à savoir, kaléidoscope et palimpseste peuvent passer pour la meilleure définition du

---

<sup>57</sup> Paul ARON, « Formes et fonctions du parostiche dans la presse française du XIXème siècle », *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, Bern, Peter Lang, 2006, p. 255.

<sup>58</sup> Paul ROBERT, *Le Petit Robert*, Ed. Robert, Paris, 2005.

roman objet de notre lecture. En effet, *La place de l'étoile* de Modiano n'est pas le récit d'une histoire ; mais plutôt le récit discontinu d'un nombre d'épisodes hétéroclites à la recherche d'une possible unité. En fait, à la manière du nouveau roman, Raphael Schlemilovitch, le narrateur, s'invente des hypothèses de vie correspondant à des personnalités-types qu'il endosse successivement, dans un but que nous révélerons par la suite.

Pas un moment il ne lui vint à l'idée qu'après avoir été un juif collabo, un juif normalien, un juif aux champs, il risquait de devenir dans cette limousine aux armes de la marquise (de gueules sur champ d'azur avec fleurons rissolés d'étoiles en sautoir) un juif snob...<sup>59</sup>

Et ce n'est pas tout, il est aussi confident de Hitler, amant d'Eva Braun, victime de Torquemada, prisonnier d'un kibboutz disciplinaire en Israël... Personnage lui-même kaléidoscope à l'image de l'œuvre, Schlemilovitch s'appelle parfois Des Essarts, parfois Raphael de Château-chinon ; et comble de l'ironie, Schlemilovitch père est un marchand de kaléidoscope à New-York, sans compter le nombre d'occurrences où l'objet kaléidoscope est cité dans l'œuvre.

Le marché des kaléidoscopes baisse de jour en jour ! [...] le rêve ne se vend plus, mon vieux [...] Vous n'écoulerez jamais votre stock de kaléidoscopes.<sup>60</sup>

Si nous faisons un lien avec les propos du narrateur juste avant la citation :

Et puis je vais vous parler franchement : vous êtes juif, par conséquent vous n'avez pas le sens du commerce ni des affaires.<sup>61</sup>

Nous remarquons qu'ironiquement le narrateur inverse les clichés et renverse les stéréotypes décrétant, depuis toujours, que les juifs sont les génies du commerce et de l'argent, pour signifier, d'un côté, que l'heure est celle de la perte du juif et, d'un autre côté, que la perfection, la beauté et la symétrie du kaléidoscope n'ont plus cours. Les valeurs artistiques sont complètement chamboulées, notamment avec l'allusion faite à « *l'exposition anti-juive du palais Berlitz* »<sup>62</sup>.

Bref, l'esthétique kaléidoscopique hante la composition du récit par un télescopage d'images et d'épisodes déroutant mais dont l'influence du nouveau roman est très ressentie :

---

<sup>59</sup> *La place de l'étoile*, op.cit., p.128.

<sup>60</sup> Ibid., p. 56.

<sup>61</sup> Ibid., p. 55.

<sup>62</sup> Ibid., p. 58.

[...] on prend conscience de la possibilité de traiter le roman à la manière d'une succession de tableaux. Dans un cadre physique qui donne au récit sa configuration propre.<sup>63</sup>

La conception du nouveau roman dans la citation, telle qu'elle fut défendue avec les recherches de Butor et des collaborateurs de *Tel Quel* colle à merveille à l'écriture de *La place de l'étoile*, récit effectivement kaléidoscopique.

“Palimpseste”, à présent, est le second terme qui résume à lui seul l'écriture de *La place de l'étoile*. Il se trouve qu'au pluriel, curieuse coïncidence, *Palimpsestes* est le titre de l'œuvre de Gérard Genette dédiée aux liens transtextuels comprenant l'hypertextualité. Sommairement, le terme renvoie à tout écrit laissant entrevoir un ou d'autre(s) écrit(s) : ce qui est fréquent dans l'œuvre. En fait cette logique palimpsestique, mise en œuvre dans le roman, s'annonce dès les éléments paratextuels du seuil : le titre et l'exergue. En effet, au niveau du titre : *La place de l'étoile*, l'initiale en minuscule sur la couverture crée déjà une ambivalence chez le lecteur : peut être qu'il ne s'agit pas d'une Place publique ? Alors que la Place de l'étoile est un lieu géographique, une Place des Champs Elysée, avec de surcroît une mémoire historique bien embarrassante : elle rappelle la France de la collaboration. L'exergue en tant que citation-épigraphe, vient lever l'équivocité du titre mais surtout donner le ton et manifester les grandes orientations qu'a prises le roman :

Au mois de juin 1942, un officier allemand s'avance

Vers un jeune homme et lui dit :

« Pardon, monsieur, où se trouve la place de l'étoile ? »

Le jeune homme désigne le côté gauche de sa poitrine.

(Histoire juive).

Le ton ironique est donné, le côté gauche désigne l'endroit du port de l'étoile sur l'habit des juifs à cette date, une décision nazie qui prépare les déportations massives des juifs vers les camps d'extermination. Le côté gauche désigne également le cœur comme siège de foi et d'attachement à une culture. En rappelant la condition des juifs pendant l'occupation, la scène avec son quiproquo est aussi émouvante qu'ironique. La distance entre ce qui est dit et ce qui est

---

<sup>63</sup> Roland Bourneuf, *L'Univers du roman*, « Le temps », CRITICA, Tunis, 1998, p. 146.

entendu se verra maintenue le long du texte. D'autant plus que c'est le juif qui s'est désigné comme tel, fondant ainsi, dès l'ouverture du texte, le code de l'œuvre : faire du juif le bouffon de sa propre identité.

A ce signalement épigraphique, le palimpseste concerne tous les pastiches et les passages parodiques de l'œuvre. De même, toutes les citations, les noms d'auteurs et d'artistes, les œuvres citées, instaurent ce que nous appelons le palimpseste de l'œuvre.

Écriture kaléidoscopique ou palimpsestique (deux faces d'une même monnaie), polyphonique et fantasmatique, *La place de l'étoile* est au même titre l'écriture d'un récit de formation charriant un lourd héritage historique et identitaire. L'œuvre reflète, également, à la façon d'un kaléidoscope les lueurs sombres d'une tradition littéraire par un brillant usage de l'intertextualité et de ses multiples ressorts.

## **II. Le parostiche contre les maux de l'être : une arme de dérision massive**

La dérision, l'ironie voire le sarcasme qui émane de chacune des pages de *La place de l'étoile* procèdent, dans une grande partie, du recours systématique aux deux modes de liens hypertextuels en vigueur dans le texte, à savoir le pastiche et la parodie. Ce dialogisme hypertextuel permet d'affermir la voix de l'auteur en prenant appui sur les discours aussi bien de son époque que ceux du passé. Toutefois, le texte n'assigne pas des lignes de démarcation claires entre la parodie et le pastiche. Il cherche à exprimer à travers cette (con)fusion des genres son adhésion et sa réprobation aux/des textes parostichés. La réflexion modianienne porte principalement sur la littérature et son rôle pendant l'occupation et vis-à-vis de la question juive, à la même époque et au-delà de cette époque.

### **II.1- Le pastiche au service des desseins du texte**

Comme nous l'avons préalablement souligné, le pastiche adopté dans *La place de l'étoile*, même quand il est pur et fidèle imitation d'un style propre à un autre auteur, il emprunte le plus souvent, au discours parodique. Aussi, dans un délire citationnel, de grands auteurs se voient-ils passer en revue : Céline, Barrès, Maurras, Drieu La Rochelle, Brasillach, Maurice Sachs, Lucien Rebatet et d'autres sont mis en scène et parodiés en les pastichant. De ces pastiches, une distanciation est exprimée ironiquement vis-à-vis de leurs propos racistes et antisémites.

En effet, l'incipit cherche, par l'usage du pastiche, à entériner les excès antisémites qui ont caractérisé un nombre d'écrivains et de journalistes pendant l'occupation. Céline dont le pastiche on ne peut plus patent est leur fer de lance :

Dans le même journal, le docteur Bardamu éructait sur mon compte :« ... Schlemilovitch ?...Ah ! la moisissure de ghettos terriblement puante !... pâmoison chiotte !... Foutriquet prépuce !... arsouille libano-ganaque !... rantanplan... Vlan !... Contemplez donc ce gigolo yiddish... cet effréné empaffeur de petites Aryennes !... avorton infiniment négroïde...<sup>64</sup>

Ce discours mis dans la bouche du docteur Bardamu<sup>65</sup> est représentatif des traits inhérents à la prose célinienne : traits de l'oralité, points d'exclamation et de suspension dans l'absence d'une véritable syntaxe, la pléthore des interjections et des onomatopées qui empêche toute structure phrastique à se construire... Ce pastiche stylistique est porteur, par son contenu, d'un message antisémite, haineux et disqualifiant du sujet juif. Le pastiche, dans ce sens, est satirique puisque c'est une dénonciation en creux de l'antisémitisme historique qui a connu son point funeste et culminant pendant l'occupation et dans la période de l'avant-guerre.

Toujours dans l'incipit, une voix virulente et vociférante se déchaîne contre le même Raphaël Schlemilovitch, narrateur principal qui dit : « je ». Cette voix est celle de Léon Rabatête (l'allusion est clairement faite à Lucien Rebatet, journaliste antisémite) :

[...] Jusqu'à quand devons-nous assister aux frasques de Raphael Schlemilovitch ? Jusqu'à quand ce juif promènera-t-il impunément ses névroses et ses épilepsies, du Touquet au Cap d'Antibes, de La Baule à Aix-les-Bains ? Je pose une dernière fois la question : jusqu'à quand les métèques de son espèce insultent-ils les fils de France ? Jusqu'à quand faudra-t-il se laver perpétuellement les mains, à cause de la poisse juive ?...<sup>66</sup>

Ce contenu raciste et cette véhémence de ton dès l'incipit, doublés d'une polyphonie narratoire (interférence de voix) font du pacte narratif un pacte de pastiche. La radicalité de ces voix et leur violence utilisées ironiquement vont devenir le ferment de la poésie du roman. C'est-à-dire qu'elles définissent, dès ce moment inaugural, en creux, la voix du narrateur et la

---

<sup>64</sup> *La place de l'étoile*, op.cit., p.14.

<sup>65</sup> Bardamu est le protagoniste de *Voyage au bout de la nuit* et que le docteur est bien L. F. Céline.

<sup>66</sup> Op.cit., p. 13.

justifient. Aussi les invectives et le ton passionnel de ces pastiches marquent-ils les nombreuses injures qui suivent et dont le responsable est le narrateur. Comme si ce dernier répond à la violence par une violence similaire.

Des variantes de ce style vindicatif se rencontrent à maintes occurrences comme dans la scène où la marquise interpelle Raphaël :

Vous n'allez tout de même pas gaspiller votre jeunesse en recopiant A la recherche du temps perdu ? Je vous préviens tout de suite que je ne suis pas la fée de votre enfance ! La Belle au bois dormant ! la duchesse de Guermantes ! La femme-fleur ! Vous perdez votre temps ! Traitez-moi donc comme une putain de la rue des Lombards au lieu de baver sur mes titres de noblesse ! [...] Petit snob ! juif mondain ! Assez de trémolos, de courbettes !...<sup>67</sup>

Plus loin, le narrateur avoue ses pastiches :

J'étais incorrigible. Je tentais de m'approprier la mort d'un autre [celle de Kafka] comme j'avais voulu m'approprier les stylos de Proust et de Céline, les pinceaux de Modigliani et de Soutine...<sup>68</sup>

Des pastiches, en fin de compte, qui certes dénotent une influence dont l'admiration n'est pas loin ; mais qui sont l'expression d'une mise à distance puisque convoyeurs d'un message antisémite dans le cas de Céline et d'un message d'assimilation dans celui de Proust. Le vocable 'stylos' qui prend place et lieu du vocable classique 'plumes', de par son caractère utilitaire, présente les styles des auteurs pastichés comme prosaïque et sans vénération aucune.

L'usage du pastiche en tant que genre hypertextuel témoigne d'un exercice de style, d'une culture littéraire assez vaste ; mais surtout d'une mise à nu d'une responsabilité historique et littéraire de toute la déchéance idéologique qui a touché les principes et les valeurs, et dont le journalisme comme la littérature, dans la période nazie, étaient les porte-paroles.

## **II.2- La parodie contre le mal d'une identité trouble**

*La place de l'étoile* est l'expérience initiatique d'un narrateur, Raphaël Schlemilovitch, en crise identitaire. Cette crise est le résultat d'une condition précaire et intenable, d'un sentiment de

---

<sup>67</sup> *La place de l'étoile*, op.cit., p. 134.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 134.

déracinement et d'apatride, et aussi ' d'une histoire des idées" qui cristallise un antisémitisme sans nom. Juif français revient à dire, en France, qu'il n'est pas parfaitement français. Juif étranger dans l'épisode des kibboutzim en Israël, signifie qu'il n'est pas non plus parfaitement juif ou du moins comme ils le souhaitent les sionistes. Aussi, dans presque une vision fantasmagorique, le narrateur va-t-il multiplier les postures et les transformations dans des tentatives désespérées de composer avec la stigmatisation qui entache d'opprobre sa propre identité juive. Dans chacune de ces épisodes, le récit est parodique comme nous allons le voir, car d'une part, tourner en dérision ce qui est inacceptable permet de le dénoncer tout en le rendant, peu ou prou, supportable ; d'autre part, la parodie ironique et hyperbolique permet une critique intelligente voire provocatrice quand le narrateur va au devant des schèmes antisémites, propulsant de la sorte le personnage dans des excès délirants : ce qui est souvent le cas dans l'œuvre.

En effet, la crise identitaire du personnage lui colle à la peau puisqu'elle est à même son nom, Raphaël Schlemilovitch (le nom et le prénom sont hébraïques). La filiation à sa judéité est explicite car Schlemilovitch signifie « *fils de Schlemil* » et comme « *Schlemil* » est étymologiquement « *minable* », la médiocrité est alors héréditaire pour Raphaël. Ce qui explique en partie le choix de la première phrase du texte : « *C'était le temps où je dissipais mon héritage vénézuélien* » tellement il ne tient pas voire il refuse tout ce qui le rattache à son passé.

Ensuite, après son identification parodique à l'image disgracieuse que lui renvoient la littérature et les discours journalistiques antisémites au point de se sentir honteux d'être juif, le narrateur pousse le délire ironique au point de devenir « *le bon juif collaborateur* » et antisémite.

Ami et collègue de Robert Brasillach à *Je suis partout*<sup>69</sup>, proche de Léon Daudet et d'autres, fervent défenseur de Maurras, il conclut :

J'ai pris la résolution d'être un juif collaborateur, tandis que Maurois et Daniel Halévy, toujours à la traîne, se contentent du pétainisme. [...] J'évite Céline et Drieu la Rochelle, trop enjuivés pour mon goût. Je deviens bientôt indispensable ; je suis le seul juif, le bon juif de la collabo.<sup>70</sup>

---

<sup>69</sup> Hebdomadaire politique et littéraire antisémite dont le rédacteur en chef fut Robert Brasillach. Ce dernier le dirige jusqu'en août 1943.

<sup>70</sup> Op.cit., p. 34.

Les exemples de passages de ce genre sont légion. Mais où se situe au juste la parodie ? La parodie se situe dans l'allusion, en creux, aux concepts de Jean-Paul-Sartre développés dans *Réflexions sur la question juive*<sup>71</sup>, notamment celui du ‘*juif inauthentique*’ : Schlemilovitch est un personnage qui fuit sa réalité juive dans toutes les situations déployées par le récit. Paradoxalement, il se cherche en se fuyant.

On oublie très vite ses origines, vous savez ! Un peu de souplesse, que diable ! On peut changer de peau à loisir ! De couleur ! Vive le caméléon !...<sup>72</sup>

Le juif ‘*inauthentique*’ est celui qui compose avec les préjugés et se constitue à l’image que lui renvoie l’Autre. Sartre va jusqu’à affirmer que « *le juif n’existe pas* », qu’il n’y a que l’homme comme le martelait Freud à l’épisode final de l’œuvre lorsque le délire du protagoniste atteint son paroxysme.

Pour ce qui est du juif collabo, Schlemilovitch va défaillir à sa résolution quand il va connaître Tania Arcisewska, juive polonaise qu’il va protéger.

Elle me réveille en plein nuit et me montre le numéro matricule indélébile qu’elle porte à l’épaule :

- Regardez ce qu’ils m’ont fait, Raphaël, regardez...<sup>73</sup>

Raphaël la rassurait sans cacher sa collaboration : « *je suis le seul juif qui ait reçu des mains d’Hitler la Croix pour le mérite* »<sup>74</sup> . Capable de compassion aux malheurs de sa communauté juive est un signe d’échec et de non-aboutissement de cette identité de substitution nazie tant recherchée.

C’est ainsi que, dans une lutte folle contre soi-même et contre les autres, le personnage échoue toutes les métamorphoses que le texte propose : juif antisémite, apatride cherchant un enracinement dans l’arrière-pays, proxénète dans la traite des blanches avec le Vicomte Charles Lévy-Vendôme, normalien se vengeant de ses camarades français de souche, il sera chassé du Lycée. Dans un kibboutz disciplinaire, par la suite, il va être torturé à cause de son bagage comptant des œuvres de Kafka, de Proust et d’autres écrivains et artistes jugés ‘*juifs mous*’ par les sionistes. In fine, le protagoniste échoue dans la cabine de Freud, ultime folie suggérée. Le

---

<sup>71</sup>J. P. Sartre, *Réflexions sur la question juive*, Paris, Ed. Gallimard, 1954.

<sup>72</sup> *La place de l’étoile*, op.cit., p. 43.

<sup>73</sup> Ibid., p. 44.

<sup>74</sup> Ibid., p.44.

texte se termine, alors, avec ces mots :

Je me glisse furtivement derrière le psychanalyste et lui tapote le crâne.

- Je suis bien fatigué, lui dis-je, bien fatigué...<sup>75</sup>

## Conclusion

Au terme de cette lecture, nous voyons à quel point l'intertextualité et *a fortiori*, les deux modes hypertextuels du pastiche et de la parodie sont convoyeurs de toutes les angoisses et les obsessions d'un narrateur lui aussi cherchant à devenir écrivain. La richesse de cette culture livresque transposée dans le texte via ce dialogisme hypertextuel tient le personnage, et à travers lui l'auteur, dans une tension, heureusement créatrice, entre l'admiration et la réprobation d'une tradition littéraire et philosophique aussi bien riche que coupable. *La place de l'étoile* s'avère, ainsi, réécriture de l'Histoire sur un mode romanesque : pasticher et parodier semblent, alors, la meilleure façon de restituer les pans innommables de cette Histoire. Le mode expressionniste et le ton pamphlétaire de cet acte inaugural d'écriture lancent, en fait, la couleur vindicative qui caractérise les trois premiers romans de l'auteur, baptisés trilogie de l'Occupation. Enfin, pour cette riposte littéraire, l'auteur a choisi, pour mieux nous confondre (ou nous émerveiller), des armes littéraires, en l'occurrence, le pastiche et la parodie.

---

<sup>75</sup> *La place de l'étoile*, Op.cit., p.215.

## Références bibliographiques

- Aron, P. (2006), *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, Berne : Peter Lang.
- Bouillaguet, A. (1996), *L'écriture imitative*, Paris : Nathan.
- Bourneuf, R. (1998), *L'univers du roman*, Tunis : CRITICA.
- Genette, G. (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris : Seuil, Coll. « Points ».
- Kristeva, J., ‘‘Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman’’, Critique, avril, 1967.
- Kristeva, J. (1969), *Séméiôtikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris : Seuil, Coll. « Points ».
- Le Magazine Littéraire, « *Les écrivains de l'occupation* », N° 516, Février 2012.
- Modiano, P. (1968), *La place de l'étoile*, Paris : Gallimard.
- Slamti, Sad. Errhouni, Laila (2019), *De l'interdiscours*, Agadir. Université Ibn Zohr, Souss *Impression*.
- Slamti, Sad. Chakir, Bouchra (2018), *L'hypertextualité entre esthétique et critique littéraires*, Agadir. Université Ibn Zohr, Souss *Impression*.
- Riffaterre, R. (1979), « *Sémiotique intertextuelle : l'interprétant* », Revue d'esthétique, n°1-2.
- Sartre, J-P. (1954), *Réflexions sur la question juive*, Paris : Gallimard.

Todorov, T. (1981). Mikhaïl Bakhtine. ‘‘Le Principe dialogique’’, Paris, Le

# **La fictionnalisation de la lecture dans le roman francophone postcolonial : de l'intertextualité au dialogue des cultures dans *Le Chien d'Ulysse* de Salim Bachi**

Naziha BOUCHAM

**Université Mohammed V, Rabat Agdal**

## **Introduction**

La lecture devient, actuellement, plus que jamais, une activité favorite largement investie dans les productions romanesques francophones postcoloniales. Étant situé aux interstices de la culture autochtone et de celle métropolitaine, le roman francophone postcolonial bénéficie d'une fécondité remarquable aussi bien thématique que formelle. Cette fertilité devient si palpable avec la nouvelle génération d'écrivains qui s'épanouit à partir des années quatre-vingt. On assiste en conséquence à un renouvellement des formes d'écriture par lesquelles les auteurs francophones cherchent à se forger une posture particulière, en se démarquant des pratiques scripturales de leurs prédécesseurs qui se cantonnaient au soutien de certaines causes sociales, politiques ou ethniques. C'est dans cette optique qu'on peut concevoir la place de choix accordée à la lecture et aux personnages lecteurs dans les productions romanesques en question. Celle-ci devient un véritable dispositif permettant à l'œuvre francophone postcoloniale de projeter sa propre émergence, sa légitimation et sa vision du monde, surtout que la lecture assure cette corrélation permanente entre des textes de diverses origines et époques. On a des inscriptions du lecteur dans des œuvres qui revêtent plusieurs formes, ainsi que des mises en scène de lectures entreprises par les personnages faisant du texte une véritable mosaïque de textes antérieurs, ou à dire vrai l'intertextualité.

En effet, l'investissement de l'intertextualité qui émane de l'érudition des personnages lecteurs dans le roman francophone transforme le texte en un espace de rencontre entre différents genres littéraires et artistiques, voire même différentes cultures. Partant, une question se pose : dans quelle mesure la lecture qui entre en corrélation avec l'écriture intertextuelle contribue-t-elle au dialogue des cultures ?

## **1. La mise en fiction de la lecture :**

Dès l'abord, notons que la lecture, au même titre que l'écriture d'un texte, est l'aboutissement inéluctable de la mise en relation du patrimoine culturel auquel appartient le lecteur (ou l'auteur) et de ses acquis personnels avec les diverses données qui lui sont proposées sous forme d'une suite de signes et d'indices ayant une portée sémantique bien déterminée. Autrement dit, les hommes d'un milieu ou d'une époque réagissent face, notamment, aux œuvres littéraires, en fonction aussi bien de leur culture que de leurs expériences personnelles. C'est justement là où résident l'intérêt et la complexité de l'étude de la lecture. Cette tâche devient encore plus compliquée quand il s'agit de l'étudier comme activité dans les espaces francophones, du moment que ceux-ci deviennent caractérisés, d'ores et déjà, par leur hybridité aussi bien culturelle que linguistique.

Par cette structure si complexe, l'œuvre francophone interpelle la collaboration active d'un lecteur érudit qui saurait reconstituer les bribes d'une œuvre devenue de plus en plus éclatée, en sus de la variété illimitée du lectorat auquel elle s'adresse, comme le laisse entendre d'ailleurs Lise Gauvin (2020, p. 8) quand elle avance que :

« les écrivains francophones ont aussi en commun le fait de s'adresser à divers publics, séparés par des acquis culturels différents, ce qui les oblige à trouver les stratégies aptes à rendre compte de leur communauté d'origine tout en leur permettant d'atteindre un plus vaste lectorat. »

Cet intérêt pour l'acte lectoral prend plusieurs formes au sein de l'œuvre francophone. L'auteur francophone interpelle, dans un premier moment, le lecteur dans son œuvre via le lecteur fictif ou le narrataire tel qu'il est défini par Dominique Maingueneau (2003, p. 10):

« le lecteur d'un roman n'a pas de contact avec celui qui a écrit le texte, l'individu qui en est l'auteur, il vient occuper la place de narrataire qui lui est assignée par l'énonciation. Il est de l'essence de la littérature de ne mettre en relation le créateur et le public qu'à travers les mises en scène de l'institution littéraire ».

En effet, dans l'impossibilité d'établir une communication directe entre l'auteur et son lecteur dans l'œuvre, ces deux instances s'éclipsent pour céder la place au narrateur et au narrataire ou le lecteur fictif remplissant ainsi ces fonctions d'interaction qui leur sont assignées. Comme le souligne à juste titre Montalbetti (1992, p. 12): « la communication

impossible entre auteur et lecteur réel est donc remplacée par une communication fictive, dont les interlocuteurs sont enclos dans le livre et relèvent du seul texte».

De plus, toujours dans le dessein de toucher un public si varié, le roman francophone ne va pas sans renfermer des méta-textes qui s'avèrent être la réflexion critique sur l'œuvre elle-même. Nous sommes ainsi en présence d'un essaim d'écrivains qui, soucieux de la réception de leurs productions littéraires, et, donc ayant toujours présente à l'esprit cette image de leurs lecteurs, et la réception qu'ils feront de leurs œuvres, tentent de s'expliquer sur les formes et les thèmes de leurs productions romanesques. Ils deviennent conséquemment à la fois écrivains et théoriciens de la littérature.

Dans cette optique, l'œuvre francophone devient un champ fertile d'investigations théoriques et d'expériences scripturales qu'on propose au lecteur. L'insertion de ces métadiscours critiques des fois et autocritiques d'autres fois n'est pas due au hasard, c'est plutôt une prérogative entreprise par l'écrivain francophone pour méditer sur la réception critique de son œuvre et, par là même, de projeter dans le texte l'image d'un lecteur idéal. Le meilleur exemple à citer dans cette perspective demeure le fameux « sérieux avertissement » qui ouvre le roman d'Henri Lopes intitulé *Le Pleurer-rire* qui oriente la réception de ses lecteurs.

Dans un dernier moment, le lecteur prend la forme d'un personnage, c'est-à-dire un personnage intrinsèque à la diégèse qui entreprend l'activité de lecture, mettant par ce fait en corrélation un ensemble de textes. En effet, Si la lecture est traditionnellement extra-diégétique, elle se retrouve mise au cœur de la narration par les auteurs francophones, et ce, par le biais de la mise en fiction des activités lectorales. Ils usent ainsi de la fiction, faisant du lecteur un personnage afin de réfléchir sur la lecture, si ce n'est sur les œuvres lues et le monde qu'elles sont censées représenter. Lucie le montre clairement quand elle déclare au sujet des personnages-lecteurs :

« [...] leur statut de lecteurs, les livres qu'ils lisent, et le mode de lecture qu'ils adoptent ne sont pas insignifiants : ces éléments ont des répercussions non seulement au niveau de la diégèse et de l'organisation textuelle, mais aussi au niveau pragmatique, dans la relation qui unit le lecteur empirique à l'œuvre » (Hotte, 2001, p. 30).

La scène de lecture est souvent interpellée dans le roman francophone ; le personnage lecteur devient sujet de représentation apprécié ou déprécié, mais participant tout de même à ériger une vision du monde véhiculée par le roman où il se trouve inséré.

Il en ressort que le personnage lecteur se distingue nettement des autres instances narratives citées plus haut dans ce sens où, comme le note Joëlle Gleize (1992, p. 11) :

« Appartenant à l'univers de la fiction, y manipulant des livres, y effectuant un acte [...] de lecture, il [le personnage lecteur] ne se confond évidemment pas avec le lecteur réel, non plus avec celui qui est inscrit dans le texte, impliqué mais non représenté [...]. »

Cet artifice devient dès lors de plus en plus fréquent, surtout que ce lecteur personnage devient aussi un écrivain qui entreprend un projet scriptural au sein même de la diégèse, ce qui nous conduit, dans un second moment à nous interroger sur la relation qui s'instaure entre la lecture et l'écriture dans le roman francophone postcolonial.

## **2. De la lecture à l'écriture :**

De toute évidence, la littérature est un domaine d'écriture par excellence, mais qui ne peut se séparer aussi de la lecture. L'activité scripturale consiste en l'insertion au sein de son propre texte d'une panoplie de références textuelles mémorisées avec lesquelles l'écrivain jongle plus ou moins consciemment. En d'autres mots, avant d'entreprendre l'écriture d'un livre quel que soit son genre, on doit d'abord lire d'autres écrits qui, contribuant d'une manière ou d'une autre, à l'enrichissement du bagage aussi bien linguistique que littéraire, facilitent l'accès à l'écriture.

Partant, L'interaction lecture / écriture est une évidence puisque le texte devient un lieu de rencontre et de dialogue entre des écrits antérieurs, comme le laisse entendre Antoine Compagnon ( 1997, p.9) quand il déclare que « toute écriture est glose et entreglose, toute énonciation répète ». Ou encore, comme le souligne Julien Gracq (1980, p. 145) à juste titre, « On écrit d'abord parce que d'autres avant vous ont écrit [...] ; pas d'écrivain sans insertion dans une chaîne ininterrompue ».

Il en ressort donc qu'une œuvre littéraire ne peut se défaire des écrits qui l'on précédée, surtout quand les écrivains sont de grands lecteurs. Ainsi, la présence de ces références qu'elles soient explicites ou implicites ne peut renvoyer qu'aux lectures antérieures des auteurs. L'écrivain haïtien Dany Laferrière (2014, p.33) le montre clairement en s'expliquant

sur son expérience avec l'écriture en avançant : « [...] je crois que si j'ai commencé à écrire, c'est parce que j'ai lu, beaucoup ».

Dans cette perspective, les écrivains francophones postcoloniaux accordent une place de choix à la littérature. C'est pourquoi on dénombre dans les œuvres en question plusieurs personnages à vocation littéraire qui sont souvent de grands lecteurs, comme le laissent transparaître les citations ou les renvois à des titres d'œuvres antérieures. Ces personnages lecteurs et auteurs s'engagent dans des projets esthétiques ayant pour genèse des œuvres lues. En d'autres termes, ils entreprennent d'écrire des œuvres qu'ils érigent sur leurs lectures. Ils manifestent conséquemment une prédilection pour une œuvre modélisante qu'ils vénèrent. Ces personnages lecteurs s'engagent dans une réécriture de livres-modèles. Citons à titre indicatif la réécriture de *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire dans *l'Enigme du retour* de Dany Laferrière (2009) ou encore le mythe d'Ulysse extrait de *L'Odyssée* d'Homère dans *Le Chien d'Ulysse* de Salim Bachi (2001). C'est d'ailleurs ce qui donne lieu au travail intertextuel, assurant par ce fait un dialogue entre les textes évoqués et, par la même, un dialogue entre les cultures.

### **3. Ecriture intertextuelle et dialogue des cultures**

Étudier l'inscription de la lecture dans les romans en question ne peut se faire sans le recours à l'analyse de la notion d'intertextualité. Ce concept d'actualité ces derniers temps constitue la condition *sine qua non* de la lisibilité, de la textualité si ce n'est de la littérarité de tout écrit. La notion d'intertextualité est introduite dans le champ de la critique littéraire pour la première fois par la critique nommée Julia Kristeva en 1967, qui la reprend avec plus de détails dans son ouvrage intitulé *Sémiotiké. Recherches pour une sémanalyse* (1969) en interprétant le dialogisme du théoricien russe Mikhaïl Bakhtine dont elle s'inspire fortement.

Julia Kristeva déclare dans ce sens que « l'écriture [se présente] à la fois comme subjectivité et comme communicativité ou, pour mieux dire, comme intertextualité » (Kristeva, 1967, p.44). Elle ajoute après que le concept d'intertextualité renvoie à « tout texte [qui] se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte » (Kristeva, 1969, p. 146).

On note par ce fait que la littérarité d'un texte n'est assurée que par l'interaction qu'il pourrait établir avec d'autres textes. Ce rapport ne peut être perceptible que par le truchement

de la lecture. Lucie Hotte par son assertion met en évidence ce rapport incontournable entre la mise en fiction de l'activité lectorale et l'intertextualité. Elle approuve conséquemment que :

« la présence de personnages lecteurs pose inévitablement la question de l'intertextualité. En lisant, le lecteur peut instaurer des liens entre le texte lu par le personnage et celui qu'il parcourt. Le texte lu par le personnage devient alors le référent auquel le roman sera confronté lors de l'élaboration du sens [...]. L'intertextualité est un fait de lecture » (Hotte, 2001, p. 69-70).

Force est de constater alors que l'univers francophone, par sa nature éclectique, apparaît comme un espace de rencontre de différents horizons, il devient un point d'échange entre textes anciens et contemporains par le truchement de cette interaction entre lecture et écriture.

Ainsi, si nous considérons le chef-d'œuvre de l'écrivain Algérien Salim Bachi, intitulé *Le Chien d'Ulysse* (2001), nous constatons que déjà le titre fait allusion à l'entreprise scripturale du protagoniste nommé Hocine, à travers le nom « Ulysse » qui, comme nous le savons, est le héros du chef-d'œuvre d'Homère intitulé *L'Odyssée*. Ce héros épique se perd dans la mer Égée, au moment de son retour vers Ithaque au terme de ses exploits exceptionnels lors de la guerre de Troie. Cette quête de la bonne voie dure dix ans. Ce héros mythique se livre malgré lui à l'errance pendant une décennie à la recherche de sa patrie, c'est-à-dire de son appartenance et de son identité.

De même, le narrateur principal Hocine, étudiant en littérature, imprégné qu'il est de cette œuvre depuis son adolescence, nous fait part de son périple d'une journée, son errance dans Cyrtha, une ville imaginaire puisant ses caractéristiques dans l'univers mythique, comme l'élucide l'incipit de l'œuvre en question :

« Forteresse hérissée d'immeubles branlants, de toits aux arêtes vives, où flottent d'immenses étoffes blanches, rouges, bleues, vermeilles, qui dans le ciel s'évaporent et se découpent sur les nuages, oripeaux d'une ville insoumise, indomptable, cité en construction, et pourtant ruinée, Cyrtha luit, dominant terres et mers infinies » (Bachi, 2001, p. 13).

Tout en étant ancrée dans l'Algérie contemporaine, celle de la décennie noire de l'intégrisme terroriste, Cyrtha est représentée comme un espace protéiforme, favorable à la perte et à l'errance.

Ainsi, le narrateur situe les événements relatés le jour même du quatrième anniversaire de l'assassinat du président Boudiaf, à savoir le 29 juin 1996. Hocine se trouve conséquemment condamné à la quête incessante de repères, une quête de soi reflétant l'errance à laquelle est livrée toute une jeunesse moderne dans un espace labyrinthique qu'est l'Algérie, représentée sous le prisme de Cyrtha pendant la décennie noire où sévit l'intégrisme et le terrorisme. Le protagoniste Hocine s'assimile bien évidemment au héros homérique, du moment que le mythe d'Ulysse est essentiellement un mythe de l'errance dans le but de restaurer les repères perdus.

Le choix de réécrire ce mythe n'est pas le fruit du hasard, il est dû plutôt à la valeur de choix dont bénéficie le mythe dans la littérature non seulement occidentale, mais universelle. Il a toujours nourri, et continue à le faire, l'imaginaire par son caractère atemporel. C'est dans cette optique que Mircea Eliade affirme que le mythe est « une histoire vraie qui s'est passée au commencement du temps et qui sert de modèle aux comportements humains » (Eliade, 1957, p. 21-22).

En effet, Salim Bachi, au même titre que presque tous les écrivains algériens, notamment ceux de la nouvelle génération, relative à la décennie noire des années 90, marquée par le terrorisme, fait de l'identité son thème de prédilection dans quasiment toutes ses œuvres, y compris *Le Chien d'Ulysse*.

La quête identitaire se concrétise dans les œuvres bachiennes à travers une écriture toujours renouvelée et moderne permettant de répondre aux préoccupations et aux ambitions d'un lectorat contemporain de plus en plus exigeant. Cet investissement du récit mythique dans le roman de Bachi s'explique par le fait que, comme le souligne Jean-Yves Tadié, « aucun récit réaliste ne peut rendre compte du monde, de ce que le monde réaliste accepte le monde comme prison » (Tadié, 1978, p. 152). Le recours au mythe répond, sans doute aucun, à un moment de perte d'identité, un moment d'enlèvement dans les dédales d'une société où l'Histoire se modifie constamment, impliquant la perte de tous repères. Tadié souligne à juste titre l'efficacité du mythe pour rendre compte de ces moments de crise en énonçant qu'« aux époques de crise [...], les symboles reprennent une vie littéraire » (Tadié, 1978, p. 72).

En effet, la quête identitaire se trouve souvent érigée sur le thème de l'errance ; lequel thème est abordé depuis les premiers écrits de l'Homme. Il continue à nourrir les œuvres modernes où il s'accapare une place de choix.

Dans cette perspective, Zoubida Belaghoueg présente l'errance comme le fait de « suivre des chemins qui ne mènent nulle part, c'est ne pas avoir de territoire. L'errance est accompagnée d'incertitude, de mystère, de peur et devient mystique. Elle peut être aussi physique (marcher, se déplacer d'un espace à un autre, quête incessante d'un ailleurs), ou mentale (recherche de soi-même). D'où la mystique » (Belaghoueg, 2008, p. 133).

Cette déclaration laisse transparaître la relation étroite entre l'errance et la quête identitaire qui ne peut être atteinte sans ce passage obligé par la pérégrination. Par conséquent, dans la plupart de ses œuvres, *Le Chien d'Ulysse* en particulier, Salim Bachi fait du mythe le moyen préféré pour soutenir la quête identitaire. L'intertexte mythique se manifeste dès le titre de l'œuvre, par le truchement du nom d'Ulysse qui renvoie bien évidemment au protagoniste de *L'Odyssée* d'Homère. L'évocation d'Ulysse dans le titre de l'œuvre invite, sinon somme tout lecteur à la mise en corrélation du roman de Bachi et de *L'Odyssée* qu'il est appelé à découvrir pour mieux assimiler ce roman. L'œuvre homérique se présente conséquemment, selon Gérard Genette, comme un « hypotexte » du *Chien d'Ulysse* qui devient à son tour un « hypertexte ». Celui-ci est défini comme étant « tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation » (Genette, 1982, p. 16).

Effectivement, ce contrat intertextuel affiché dès le titre a une fonction ludique: l'intertexte appelle, en effet, un jeu de décodage et de reconnaissance de la part du lecteur, jeu, qui, réussi, suscite une connivence « culturelle » entre l'auteur et le public. Cet intertexte homérique devient en fait de plus en plus palpable à travers la lecture de l'œuvre mettant en relief ces liens étroits entre l'œuvre homérique et celle bachienne dans la mesure où, au même titre que *L'Odyssée*, *Le Chien d'Ulysse* se construit autour de l'idée du voyage, de l'errance, du mouvement et de la quête qui en constitue la toile de fond.

Ainsi, les personnages principaux se trouvent dans un ensemble de déplacements aussi bien physiques que mentaux. On rappelle dans ce sens l'évocation constante d'un voyage imaginaire vers la Chine accompli par les deux amis du narrateur à savoir Hamid Kaïm et Ali Khan. Lequel voyage est initiatique, du moment que ces deux personnages traversent l'Espagne, l'Italie, la Grèce, la mer Rouge, les côtes de l'Inde avant d'arriver en Chine : « ils voyagèrent pendant trois longs mois » (Bachi, 2001, p. 85). Plus loin, le narrateur avance à leur propos qu'« embarqués sur un vieux pétrolier grec, ils traversèrent la mer Rouge, longèrent les côtes de l'Inde ; la Chine les accueillit au son des sirènes. En quête de savoir, ils accostèrent sur les rives du Yang-tsé » (Bachi, 2001 p. 68).

En fait, l'analogie entre Ulysse et les personnages bachiens, Hocine, le personnage lecteur narrateur principal notamment, devient de plus en plus frappante au fur et à mesure qu'on avance dans la lecture du roman. Tout comme Ulysse qui se trouve condamné à l'errance à la recherche de sa patrie et de sa famille, c'est-à-dire de ses racines et de son identité, Hocine, de même que ses collègues, entreprend un nomadisme au sein d'une ville-labyrinthe en quête de soi et de sa patrie où tout repère se trouve exclu, étant déchirée par une succession de guerres.

Animé par ses lectures et par le goût du déplacement, Hocine entreprend un voyage intérieur, au sein de sa ville, mais aussi dans son tréfonds : « j'ai le goût du voyage poussé à l'extrême : la recherche de la nouveauté au risque d'y perdre son âme » (Bachi, 2001, p.128), explique-t-il. C'est, d'ailleurs, ce que symbolise Hocine qui exprime cette quête en déclarant :

« Chaque matin, Mourad et moi, médusés, observons la ville dressée contre le ciel. Souvent, nous longeons la grève en quête d'un ailleurs [...], nous cherchons à saisir les contours sombres d'un continent neuf, d'une terre insoumise » (Bachi, 2001, p. 17).

La quête de soi se laisse transparaître dans cette citation par l'intermédiaire de l'errance incessante des personnages en question en vue de l'exploration d'espaces inédits et de « terre insoumise », caractérisées par le règne de la liberté ; espaces propices à la confirmation identitaire. Hocine, au même titre que Hamid Kaïm ou Ali Khan, devient l'émule d'Ulysse qui, lui aussi, s'engage dans une quête de son identité perdue en sillonnant de bout en bout la mer Égée.

Cependant, loin de rechercher son identité par le retour vers la patrie, Hocine et son ami Mourad, au même titre d'ailleurs que Hamid Kaïm et Ali Khan, quêtent leur identité dans un « ailleurs », aux dépens d'un espace autochtone versatile et fuyant qui s'avère être parfois hostile et répugnant à cause d'une Histoire chargée de désagréments. Hocine s'en explique clairement quand il note que la traversée de la mer vers un « ailleurs » meilleur devient le seul espoir de toute une génération qui se sent captive dans cette ville-monstre qu'est Cyrtha :

« La mer seule permet aux captifs de la ville d'espérer un jour échapper au cauchemar de trois milles années placées sous le poids des conflits [...]. Le lointain octroyé par les masses glauques exerce sa fascination de charmeur de serpents qui, envoûtés, partent pour essaimer les confins : terres inconnues, mondes neufs [...] » (Bachi, p. 14).

Il décide alors de garder espoir en l'affirmation de son humanité. Ce serait pour Hocine donc la seule issue pour échapper à l'errance et à cette quête incessante de soi ; de son humanité. Il s'en explique ainsi :

« Je ne me faisais guère d'illusions sur mon courage. Je conservais l'espoir qu'une étincelle jaillirait au dernier moment et me pousserait à me battre pour affirmer mon humanité, ma grandeur dans la défaite d'être homme ; vivant jusqu'au point ultime, sans jamais déchoir » (Bachi, 2001, p. 114).

En fait, malgré que le passé et le présent de Hocine et par là même de toute une génération soient obscurs par leurs représentations si sanglantes, le narrateur envisage l'avenir sous un angle différent. Il s'agit de cette « étincelle » qui émanerait de son for intérieur pour lui permettre de dépasser le passé, de modifier le présent pour donner lieu à un avenir paisible et calme.

Cependant, Hocine ne parvient pas à mener à bien son entreprise de confirmation de soi pour agir sur son avenir en le guidant vers l'apaisement. En effet, Contrairement à Ulysse qui réussit à mener à bien son voyage, l'aventure de Hocine le mène vers la perte, dans la mesure où elle se clôt sur sa mort :

« Il [Hocine] introduisit la clef dans le pêne rouillé de la porte. Un grincement, suivi d'un claquement bref. Il suspendit son geste. D'autres claquements suivirent. Il s'aplatit contre le sol. On lui tirait dessus. Son vieux chien hurla à mort [...]. Quelqu'un chez lui essayait de l'abattre. - Hocine ! Parvint-il à hurler. C'est Hocine ! - Tu n'es pas Hocine ! Sale terroriste ! gueula en retour un de ses frères. Des soubresauts longs parcouraient son corps. Sa cervelle dessinait sur le sol une arabesque aux figures enchevêtrées, à la semblance des rues de Cyrtha, comme sa vie et son voyage, inachevé. » (Bachi, 2001, p. 290-291).

On constate à travers cet extrait, que cette fin tragique de Hocine marque une divergence par rapport à l'hypotexte que le narrateur introduit dans son récit, du moment que, par opposition à Ulysse, Hocine périt au terme de son aventure. C'est pourquoi sa mort tragique se trouve rapportée par « un narrateur anonyme » à qui on confie « la prise en charge finale du récit de Hocine [...], sous forme d'épilogue», comme le souligne à juste titre Bernard Aresu (Aresu, 2004, p.181). Par ailleurs, il est exterminé par ses proches, à savoir le père et le frère. Ceci devient une allégorie de l'Algérie qui se trouve minée de l'intérieur par les guerres civiles et les actes terroristes qui la ravagent.

Nous constatons par voie de fait que, sous le poids de l'Histoire sanguinaire de Cyrtha, c'est-à-dire de l'Algérie, Hocine succombe malgré ses débâtements, il finit par être la proie de cette Histoire. Le narrateur qui sent sa fin, ne manque pas d'avancer sa défaite:

« Les hommes armés me talonnaient. Ils voulaient m'assassiner. Je trébuchai contre une marche. Hérissée d'écume acérée, la vague déferla sur moi. Je me débattis. Je ressentis une grande tristesse, un abandon de toute volonté. J'allais mourir, à ce moment, dans l'obscurité et le tumulte, prisonnier des enfers » (Bachi, 2001, p. 268).

Hocine se trouve alors englouti par cette Histoire qu'il tente de dire pour s'en défaire. Le rêve de mener à bien cette aventure, comme Ulysse, se transforme finalement en cauchemar par les « enfers » aussi bien des terroristes que du pouvoir anarchique en place.

### **Conclusion :**

En somme, la réactualisation du mythe d'Ulysse pour rendre la réalité amère de l'Algérie actuelle fait de Hocine, de même que ses compagnons, un lecteur scripteur talentueux qui, loin de se contenter de réécrire fidèlement le mythe, le travestit et lui attribue une nouvelle apparence et une actualité inédite, offrant par ce fait au lecteur un magnifique dialogue entre des cultures si éloignées aussi bien dans le temps que dans l'espace. Lequel dialogue n'est que le fait de ces mutations incessantes qui bousculent l'être au monde moderne, traversé par la colonisation, l'exil, la migration, la fluidification des frontières. Ceci conduit les auteurs francophones postcoloniaux notamment à construire, par le biais de cet échange, une identité plurielle qui parvient à concilier autant que possible des espaces culturels initialement hétérogènes.

## Références bibliographiques

ARESU, Bernard « Arcanes algériens entés d'ajours héliéniques : *Le Chien d'Ulysse*, de Salim Bachi », in *Échanges et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie*, Actes du Colloque *Paroles déplacées*, Paris, Le Harmattan, 2004.

BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse*, Paris, Gallimard, 2001. (CH.U.).

BELGHOUEG, Zoubida, « Algérianisation du mythe de *L'Odyssee* et parodie de *Nedjma* dans *Le Chien d'Ulysse* de Salim Bachi », in *Synergies Algérie* n°3, 2008.

COMPAGNON, Antoine, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éd. Du Seuil, 1979.

Mircea, ELIADE, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes ou la littérature au second degré*, Paris, Éd. Du Seuil, 1982.

GLEIZE, Joëlle, *Le Double Miroir : le livre dans le livre, de Stendhal à Proust*, Paris, Hachette, 1992.

GRACQ, Julien, *En Lisant, en écrivant*, Paris, José Corti, 1980.

HOTTE, Lucie, *Romans de la lecture, lecture du roman. L'inscription de la lecture*, Paris, Nota Bene, 2001.

KRISTEVA, Julia, « Bakhtine : le mot, le dialogue et le roman », in *Critique*, n° 239, 1967.

Id., *Sèméiôtikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éd. Du Seuil, 1969.

MONTALBETTI, Christine, *Images du lecteur dans les textes romanesques*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1992.

TADIÉ, Jean-Yves, *Le Récit poétique*, Paris, P.U.F., 1978.

# **Approche psycholinguistique du discours rumorale.**

## **Cas des étudiants de l'université Ibn Zohr**

Mourad OUMZI

FLSH – Université Ibn Zohr, Agadir

### **Introduction**

La rumeur ou l'anomalie des discours sérieux (Semujanga, 2004) est un fléau qui, durant ces dernières décennies, gagne plus de terrains notamment avec le perfectionnement des moyens technologiques et communicatifs. En effet, nombreuses sont les recherches effectuées tant par les psychologues que par les sociologues sur ce phénomène en vue de soulever en premier lieu les différentes causes d'émission et mettre le point sur les moyens susceptibles d'exterminer ces récits en second lieu. La divergence des approches adoptées dans ce sens mène à penser à la revendication et à l'instauration d'une science de la rumeur et qui d'ailleurs commence à avoir un statut empirique et heuristique.

Le présent article est une étude des réactions rumorales des étudiants de l'université dans leur interaction intragroupe et surtout en réaction aux différents messages émis aussi bien par l'administration que par le corps professoral. Ce faisant, un échantillon de ces messages sera examiné à la lumière de l'approche psycholinguistique qui prône parallèlement langue et psychologie et que nous considérons comme cadre pratique de cette étude.

Par ailleurs, cette tentative interprétative s'articule autour de la problématique suivante : Dans quelles mesures l'approche psycholinguistique cadre les rumeurs si l'on prend en considération que ces dernières émanent d'une impulsion psychologique ? Quelques questions découlent de cette perspective, à savoir :

- La diffusion d'un message n'est-elle pas stimulée par les émotions personnelles ?
- Quels éléments discursifs pour l'interprétation de la rumeur.

### **I- La psycholinguistique : définitions et principes**

La psycholinguistique se situe dans la zone frontière des disciplines qui définissent les rapports entre le langage et les autres comportements individuels ou sociaux. Son domaine de recherche est donc centré sur le rapport entre le sujet et le langage et se manifeste dans les prédispositions de l'émetteur à produire tel ou tel message et qui par conséquent, se lie à la corrélation stimulus/réponse.

Dans ce qui suit, nous passerons en revue quelques éléments définitoires de la psycholinguistique et dont l'objet principal est d'associer langue et psychologie individuelle:

*« La psycholinguistique est l'étude scientifique des comportements verbaux dans leurs aspects psychologiques. Si la langue, système abstrait qui constitue la compétence linguistique des sujets parlants, relève de la linguistique, les actes de parole qui résultent des comportements individuels et qui varient avec les caractéristiques psychologiques des sujets parlants sont du domaine de la psycholinguistique<sup>76</sup> ».*

Toujours dans ce sens, la psycholinguistique est l'«*étude scientifique des activités psychologiques qui permettent la production et la compréhension du langage<sup>77</sup> ».*

Jean-Michel Peterfalvi<sup>78</sup> distingue trois principes pour donner une définition à la psycholinguistique et par conséquent à sa naissance, à savoir :

- 1- Un principe historique qui se manifeste en une collaboration interdisciplinaire entre psychologues et linguistes (les années 50), collaboration qui n'a pu s'instaurer qu'à un moment où, chacune de son côté, la psychologie et la linguistique étaient déjà avancées sur des voies assez nettement tracées tout en ayant en apparence un objet d'étude en commun, puisque de nombreux psychologues s'intéressaient au langage.
- 2- Une définition « *en extension* » qui permettra de circonscrire le domaine de la psycholinguistique parmi l'ensemble des faits étudiés par les sciences humaines.
- 3- Une définition en fonction du « *but* » qui préciserait le niveau des objectifs visés par cette discipline et qui permettrait de dire quelle valeur explicative on peut attendre des expériences, jusqu'à quel niveau d'analyse et d'explication la psycholinguistique peut ou devrait aller.

Quant à son objet d'étude, la psycholinguistique s'intéresse en particulier aux : « *processus par lesquels les sujets parlants attribuent une signification à leur énoncé, aux "associations de mots" et à la création des habitudes verbales, aux processus généraux de la communication (motivations du sujet, sa personnalité, situation de la communication, etc.)<sup>79</sup> ».*

---

<sup>76</sup> Jean Dubois et autres, *Dictionnaire de linguistique*, Éd. Larousse-Bordas, Paris, 2002, p. 390.

<sup>77</sup> Dictionnaire numérique Petit Robert, Éd. 2014.

<sup>78</sup> Jean-Michel Peterfalvi, « Introduction à la psycholinguistique », 2<sup>ème</sup> édition, Coll. SUP, Éd. Presses Universitaires de France, Paris, 1974, pp. 9-10.

<sup>79</sup> *Op. Cit*, *Dictionnaire de linguistique*, p. 390.

Parmi les principes qui sous-tendent la psycholinguistique, le conditionnement est un mécanisme: *«physiologique d'association entre une stimulation (des stimuli) et un processus d'excitation interne ou externe qui la suit Immédiatement, ou du moins de très près, et cela à plusieurs reprises<sup>80</sup>»*. Le conditionnement opérant est une technique expérimentale proposée par le psychologue behavioriste B.F. Skinner qui s'oppose au conditionnement pavlovien<sup>81</sup>. Dans ce dernier, le sujet passif subit la situation expérimentale stimulus-réponse tandis que chez Skinner, le sujet est libre d'agir. Néanmoins, sa réponse favorise un renforcement établissant ainsi la dichotomie stimulus-réponse.

La psychologie a porté un intérêt croissant aux phénomènes et aux facteurs du langage qui sont devenus un champ de recherches spécifiques. En effet, dans la perspective psychosociale, l'étude du langage intervient comme vecteur de la communication, qui, à travers la psycholinguistique, est considérée comme le processus au cours duquel la signification qu'un locuteur associe aux sons est la même que celle que l'auditeur associe à ces mêmes sons.

Pour ainsi comprendre la communication, les études psycholinguistiques sur le langage ont présupposé un certain nombre de mécanismes qui concourent l'émission des messages et plus spécialement les actes de langage:

*«Tout acte de langage comporte trois aspects distincts : l'acte locutoire est défini comme «la production de sons, de mots entrant dans une construction et douée de signification» (Austin, 1970); l'acte illocutoire est un «acte effectué en disant quelque chose, par opposition à l'acte de dire quelque chose»; l'acte perlocutoire désigne certains effets sur les sentiments et les pensées d'autrui, liés au fait de dire quelque chose<sup>82</sup>».*

## **II-La théorie de la rumeur : état des lieux**

Eni Puccinelli Orlandi<sup>83</sup> spécialiste de l'analyse de discours met l'accent sur une panoplie de notions discursives qui se rattachent de près ou de loin à la définition de la théorie de la rumeur. Dans ce sens et en plus de son caractère général, la rumeur subsume des

---

<sup>80</sup> *Ibid*, p. 109.

<sup>81</sup> Selon cette théorie et après l'expérimentation, la vue de la nourriture déclenche le processus salivaire chez le chien.

<sup>82</sup> Gustave-Nicolas Fischer, « La communication sociale » Chap. 6, In. *Les concepts fondamentaux de la psychologie sociale*, 6<sup>ème</sup> édition, Coll. Psycho Sup, Éd. Dunod, Paris, 2020, pp. 193-232.

<sup>83</sup> Eni Puccinelli Orlandi, « Rumeurs et silences, les trajets des sens, les parcours du dire », Éditions de la Sorbonne, 2001, pp. 257-266, URL : <https://www.cairn.info/revue-hypotheses-2001-1-page-257.htm>.

expressions de nature de bruits confus et d'excitation générale. Ensuite, l'auteure propose la définition suivante : « *bruit confus de voix, des sons assourdis, bruit de voix qui protestent* ». Puis, elle note que les notions : « *bruit confus de voix* », « *des sons assourdis* », « *fausses nouvelles* » et « *anonymat* » se substituent paraphrastiquement pour donner « *nouvelle anonyme qui se répand publiquement sans confirmation* ». Elle conclut que la rumeur est une : « *façon de parler où il y a toujours un différend à signifier, du bruit (protestation ou manque de vérité)* ».

Michel-Louis Rouquette souligne que les différentes définitions que l'on peut relever dans la littérature apparaissent ainsi fortement convergentes et ajoute que ce qui se trouve désigné, ce n'est pas un phénomène mais une représentation d'un phénomène :

« Pour Allport et Postman (1945), la rumeur est « une affirmation générale présentée comme vraie, sans qu'il existe de données concrètes permettant de vérifier son exactitude ». Pour Knapp (1944), il s'agit d' « une déclaration destinée à être crue, se rapportant à l'actualité et répandue sans vérification officielle<sup>84</sup> ».

Rouquette conclut par la suite et en se référant sur les travaux de Knapp qu'il faut retenir trois caractéristiques générales de la rumeur<sup>85</sup>:

- a) *La rumeur est une forme de communication qui utilise le canal informel du bouche à oreille, médium temporaire qui s'oppose en particulier à la permanence de l'écrit. Il s'agit donc d'une communication orale et personnelle,*
- b) *Elle apporte un contenu informatif sur un individu ou un événement ;*
- c) *Elle exprime et en même temps satisfait les besoins émotionnels des individus.*

Les premières études expérimentales de la rumeur remontent aux années quarante par Allport et Postman (1974)<sup>86</sup> lesquels ont adopté ce qu'ils appelaient « *paradigmes des communications avec relais* ». Selon ce principe, un sujet serait chargé d'écouter et de transmettre un message à un autre sujet qui doit à son tour le relayer et ce sur une chaîne de 6 à 7 relais.

Ce paradigme expérimental a permis de dégager trois processus en fonction desquels se développe une rumeur :

---

<sup>84</sup> Michel-Louis Rouquette, *La rumeur*, Coll. SUP, Éd. Presses Universitaires de France, Paris, 1975, pp. 12-13.

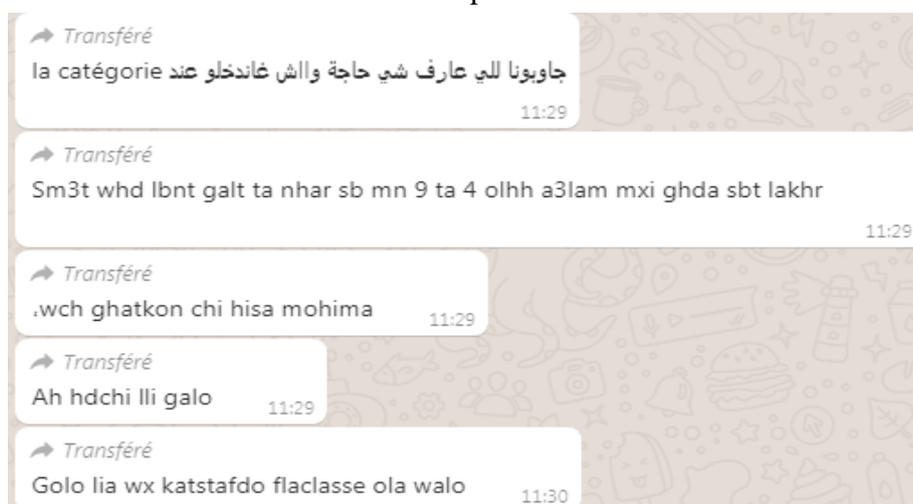
<sup>85</sup> *Ibid.*

<sup>86</sup> Éric Tafani et autres, « Rôles de l'implication et des émotions dans le traitement et la diffusion d'un message : une approche expérimentale des rumeurs », In. *Les Cahiers Internationaux de la Psychologie Sociale*, Éd. Presses universitaires de Liège, 2006, N°70, pp. 3-19.

- Le processus d'appauvrissement ou de nivellement : la rumeur devient de plus en plus courte, facile à raconter, à mesure qu'elle circule. 70% des détails sont éliminés au cours de cinq ou six transmissions. La réduction remplit donc une fonction heuristique au sens où elle facilite la mémorisation du message.
- Le processus d'accentuation : c'est le processus de renforcement de certains détails, qui prennent une place centrale dans la signification des rumeurs. Ces détails sont de nature de nombres, de dimensions et d'actions. L'accentuation octroie une certaine intensité dramatique au message et assure par conséquent une fonction prosélytique.
- Le processus d'assimilation : il s'agit de la réorganisation des informations autour de certains motifs centraux. Ce processus résulte de la force d'attraction exercée sur une rumeur par les habitudes, les intérêts et sentiments de ceux à qui elle s'adresse. Selon Douglas et Sutton (2003)<sup>87</sup>, Ces transformations consistent à rendre les informations diffusées conformes aux systèmes de représentations, de normes et de valeurs auxquels adhère le groupe et aux attentes qui en découlent.

### III- Etude d'un échantillon :

Dans cette section, nous procéderons à une étude d'un échantillon tiré d'un groupe de l'application WhatsApp constitué par les étudiants et dans lequel ils communiquent toutes sortes d'informations se rapportant au déroulement de leurs études. L'étude de l'échantillon suivant<sup>88</sup> se base essentiellement sur les éléments présentés ci-dessus.



<sup>87</sup> *Ibid.*

<sup>88</sup> Auquel nous adoptons la traduction suivante :

- 1- A ceux qui sont au courant, répondez si une séance de « catégorie de récit » est programmée.
- 2- J'ai entendu une étudiante qui parlait d'une séance de sept heures (9h-16h) programmée pour samedi prochain.
- 3- Serait-elle (la séance) intéressante ?
- 4- Oui, c'est ce qu'ils disaient.
- 5- Dites, en présentiel tiriez-vous profit de ce cours ?

La présente conversation des étudiants du semestre II s'articule autour d'une séance d'un module intitulé « catégorie de récit » auquel les étudiants éprouvent une certaine angoisse puisque et selon leur perception ; ce module est considéré comme la « bête noire » de ce semestre.

Le premier message émis par un étudiant sollicitant une réponse pressée quant à la programmation d'une séance qui relève de ce cours. Cette demande impatiente ne renvoie en aucun cas à une motivation manifestée par le sujet pour assister et suivre le synopsis. Cependant, l'empressement ne reflète qu'une certaine dénégation, un désaveu et une protestation intrinsèque vis-à-vis de cet élément pédagogique caractérisé, selon toujours leur vision, par la surcharge d'axes et de contenu.

Le deuxième message va également dans ce sens sauf que pour cette fois-ci, l'angoisse a été visiblement explicitée surtout avec l'incertitude qui accompagne la programmation de cette longue séance (*ollh a3lam* : seul Dieu le sait). Rien qu'une plage horaire de deux heures suscite leur inquiétude que dire ainsi d'une autre qui s'étale sur sept heures ? A travers cette réaction se dégage le processus d'assimilation par lequel les informations sont réorganisées pour s'adapter avec l'ancrage socioculturel auquel appartient le (s) sujet (s) qui n'est autre que le mois sacré vu la difficulté d'être prédisposé physiquement et mentalement pour une telle durée.

Toujours dans le même contexte, le troisième message n'échappe pas à cette règle. Ainsi, l'étudiant qui tente de minimiser et de réduire l'importance de la programmation d'une si longue séance ne fait que protester implicitement son abstention. Du côté psychologique, la dépréciation manifestée par cet étudiant ne fait qu'incarner le processus d'accentuation qui assure une fonction prosélytique et par lequel il tente d'aliéner les autres étudiants dans le but de contribuer à son annulation. Notons au passage que le dernier message de nature minorative va également dans ce sens et vise à attirer l'attention des autres étudiants pour exprimer leur inacceptation.

Les premiers travaux menés en psychologie à propos des rumeurs ont largement souligné le rôle essentiel de l'implication et des émotions dans leur émergence et leur diffusion. Knapp (1944) pose ainsi les rumeurs comme des communications orales et personnelles qui circulent par le biais d'un canal informel (i.e. « le bouche à oreille ») au sein de groupes d'individus impliqués dans une situation de crise et qui traduisent les émotions qu'une telle situation suscite auprès d'eux. On retrouve cette perspective chez Allport et Postman (1947) ou Rosnow (1980) qui insistent sur le fait que (i) les rumeurs apparaissent dans des situations perçues comme menaçantes, (ii) qu'elles se diffusent au sein de groupes

fortement impliqués tant par leur objet que leur contenu et (iii) qu'elles génèrent et contribuent à entretenir un état émotionnel négatif (comme la peur, la colère ou le dégoût) qui favorise leur propagation et pousse les individus à rechercher les informations qui leur font défaut)<sup>89</sup>.

## **Conclusion**

Pour conclure, les résultats présentés témoignent de la convenance du paradigme d'Allport et Postman pour l'étude expérimentale des processus psychologiques qui jaillissent de la rumeur et des régulations sociales dont ils font l'objet. Ces études ont notamment permis de spécifier les relations entre l'implication et l'activation émotionnelle et de montrer que cette dernière démontre les effets comportementaux des sujets. Elles ouvrent également plusieurs pistes de recherche à propos de cette perspective.

En outre, il s'agira de répondre aux critiques qui ont mis en cause la validité émotionnelle de ce paradigme dans lequel les liens socio-affectifs des sujets sont ignorés et leurs possibilités d'interaction fortement limitées. Selon cette perspective, les recherches postérieures devront tenter de l'insérer dans des situations qui correspondent mieux aux conditions naturelles dans lesquelles circulent les rumeurs, en insistant à titre d'exemple sur la nature des relations affectives entre les sujets qui constituent les relais ou les conditions qui permettent l'émission et la réception de l'information. En gros, l'objectif escompté serait de délimiter les conditions auxquelles le traitement et la diffusion d'un message prédisposent les sujets dans et à travers l'action.

---

<sup>89</sup> *Ibid.*

## Références bibliographiques

- Dubois, Jean et autres, *Dictionnaire de linguistique*, Éd. Larousse-Bordas, Paris, 2002.
- Fischer, Gustave-Nicolas, « La communication sociale » Chap. 6, In. *Les concepts fondamentaux de la psychologie sociale*, 6<sup>ème</sup> édition, Coll. Psycho Sup, Éd. Dunod, Paris, 2020, pp. 193-232.
- Peterfalvi, Jean-Michel, « Introduction à la psycholinguistique », 2<sup>ème</sup> édition, Coll. SUP, Éd. Presses Universitaires de France, Paris, 1974, pp. 9-10.
- Puccinelli Orlandi, Eni, « Rumeurs et silences, les trajets des sens, les parcours du dire », Éditions de la Sorbonne, 2001, pp. 257-266, URL : <https://www.cairn.info/revue-hypotheses-2001-1-page-257.htm>.
- Rouquette Michel-Louis, *Les rumeurs*, Coll. SUP, Éd. Presses Universitaires de France, Paris, 1975.
- Tafani, Éric et autres, «Rôles de l'implication et des émotions dans le traitement et la diffusion d'un message : une approche expérimentales des rumeurs», In. *Les Cahiers Internationaux de la Psychologie Sociale*, Éd. Presses universitaires de Liège, 2006, N°70, pp. 3-19.
- Dictionnaire numérique Petit Robert, Édition. 2014.

## Médias et pouvoir public, de l'interaction communicationnelle à la fabrication du citoyen

Daoui Hicham

LARSLAM- Université Ibn Zohr

Peut-il y avoir des politiques publiques sans l'existence des médias ? Tout ordre politique ou économique ne contraint-il pas l'appareil de la gouvernance de l'état à interagir avec le pouvoir médiatique à la fois pour valider ses programmes et pour asseoir par suite sa légitimité et les décisions qu'il est amené à imprimer pour légiférer ? Telles seraient les deux principales interrogations sur lesquelles nous bâtirons notre réflexion sur cette interaction entre médias, discours citoyens et pouvoirs publics.<sup>90</sup>

### De l'influence médiatique sur le champ politique.

Les projets de lois soumis au parlement qui émanent souvent de cette interaction sociétale où les médias vont avoir un rôle inégalé sont une preuve tangible qui sous-tend cette interaction sociétale. Dans le jeu politique les médias deviennent, en effet, de véritables acteurs en ce qu'ils participent des « processus décisionnels, pesant sur la liste des problèmes pris en charge par les pouvoirs publics ou sur les options politiques ». <sup>91</sup>

Les lois contre les injustices, qui se multiplient ces dernières années, semblent être inspirées de faits divers dramatiques ayant fait les gros titres de la presse et l'ouverture des journaux télévisés. Pour exemple citons : la protection des citoyens, le contrôle de la hausse des prix, ou encore la délinquance etc...

En réalité, depuis l'avènement du XXème siècle, nous assistons à une prise de pouvoir sans précédent des médias sur le pouvoir politique de telle manière que les dernières élections présidentielles, que ce soit aux états unis, en France ou encore dans le monde arabe, pour ne citer que la Tunisie, ont montré leur alignement, sinon leur forte **dépendance**, aux médias.

---

<sup>90</sup> L'association Action by Differently Abled People in Tynedale , 2005, *La transformation du discours public pour l'action in* collective Espaces n° 123, pp 113 – 127 .

<sup>91</sup> Jérémie Nollet ,2019 *Médias et politiques publique Dans Dictionnaire des politiques publiques*, Presses de Sciences Po, pp.339 -344.

Certaines analyses politiques et sociologiques<sup>92</sup> vont jusqu'à affirmer qu'en France les médias sont la première force qui gouverne et manipule le pouvoir politique. Dans ce sillage, on a prétendu que Bolloré en France serait à l'origine de l'élection Macron.<sup>93</sup> L'affaire Éric Zemmour qui a occupé la scène médiatique de manière outrancière, durant la période électorale 2021, manifeste cette dérive mais nous interpelle sur ce prétendu pouvoir médiatique puisqu'aux dites élections, l'homme très médiatisé Zemmour a reçu peu de voix contrairement aux manipulations médiatiques qui l'ont érigé en héros national notamment chez les sympathisants de l'extrême droite.

Aujourd'hui ce pouvoir des médias s'est encore complexifié<sup>94</sup> car il est à son tour pris en otage par les réseaux sociaux qui lui dictent de manière fatidique et presque inconditionnelle la matière événementielle de ses activités. Les cris d'alarmes des médias au Maroc sur la sécheresse, pour citer un autre exemple, peuvent être considérés comme étant à la source des décisions prises par le conseil des ministres lors l'ouverture de cette session du parlement en ce début d'octobre 2002, où la question de la sécheresse a été placée en priorité gouvernementale, au même titre que celle de l'emploi.

Par ailleurs, tout le monde reconnaît le rôle joué par Facebook sur le déclenchement des émeutes du printemps arabe et des changements des régimes politique que celui-ci a engendré. On peut citer l'exemple du Maroc où le monarque a proposé une ouverture constitutionnelle qui a donné de fait plus de pouvoir au parlement et l'expression de la démocratie plus qu'il ne l'était dans les constitutions précédentes. Laquelle ouverture a permis aux parti du PJD d'accéder pour la première fois de l'histoire politique du Maroc au pouvoir gouvernemental.

Ainsi, certaines péripéties de notre histoire commune nous laissent penser que les médias sont à la source des politiques publiques. L'exemple palpable qui le montre se manifeste dans les politiques liées à la protection des citoyens qui occupent une part non négligeable des lois soumis au parlement.

Les médias ont donc pour rôle la construction médiatique des problèmes publics. L'influence qui leur est allouée se manifeste d'abord dans leur pouvoir à peser sur la liste des

---

<sup>92</sup> David Kessler, 2012, *Les medias sont –ils un pouvoir ?* in *Pouvoirs*, n° 143, 105-112.

<sup>93</sup> Benoît BAZIN, 2022, Passoire thermique : les banques doivent s'emparer du sujet, in *La Tribune Quotidien* numéro 721, Edition Nationale

<sup>94</sup> Jérôme Clément, 2010, Une influence plutôt indirecte sur la politique, in *Revue internationale et stratégique*, n° 78, pp, 75 – 79.

problèmes pris en charge par les pouvoirs publics mais également sur leur influence sur le choix des options politiques qui fondent de surcroît la hiérarchisation des problèmes publics. En effet, personne ne peut aujourd'hui minimiser le rôle joué par des médias dans la construction d'une demande sociale à laquelle répondraient, tout compte fait, des politiques publiques, dont les acteurs se doivent de prendre en compte les problèmes sociétaux relevés par les médias et aujourd'hui de façon tentaculaire par les réseaux sociaux.

### **Des médias comme une expression citoyenne**

Mais qu'entendons-nous, d'abord, par le terme « médias » qui est un concept écran, rendant flou le repérage des autres acteurs responsables de leur influence sur les politiques publiques ?

Il est utile, par conséquent, de rappeler que le concept de médias, n'est finalement qu'une *posture* derrière laquelle se cache tout un ensemble d'acteurs sociaux qui sont des agents rassemblés sous la catégorie « médias » pour ne citer que les présentateurs du journal télévisé, les agences de presse et surtout depuis l'avènement de Facebook, les réseaux sociaux qui pèsent de manière inquiétante sur les journalistes et, par ricochet, sur le pouvoir public.

Il s'agit donc des acteurs adjoints aux médias et qui peuvent se résumer dans les relations que les journalistes entretiennent avec leurs sources d'information, en particulier les personnes, groupes et institutions qui font et fondent l'action publique.

Les exemples qui confirment cette interaction entre journalistes et citoyens sont nombreux et factuels. Celle-ci participe de manière bilatérale à la construction médiatique des problèmes publics et souligne le rôle des médias dans ce jeu politique qui associe le pouvoir public à l'expression démocratique du peuple que la presse aura comme tâche de servir.

Il en résulte de ce fait que les médias vont faire figure d'une plateforme permettant la hiérarchisation des problèmes relevés. Aussi, il serait judicieux de revenir sur l'exemple très significatif des Hashtags contre le premier ministre Aziz Akhannouch<sup>95</sup> qui ont marqué la scène médiatique et les réseaux cette année 2022 au Maroc et qui ont montré jusqu'à quel point l'interaction entre Médias et pouvoir public est une fabrication du citoyen.

Rappelons d'abord les circonstances de cet Hashtag :

---

<sup>95</sup> Voir en particulier le numéro 1021, de l'hebdomadaire *Tel Quel*, avec ce titre très allarmant : Dégage-Akhannouche : le hashtag en tendance depuis quelques jours est-il le fruit d'une attaque de faux comptes ?, Rabat, du 2 au 8 décembre 2022.

Le 22 février 2022, Les partis de la majorité gouvernementale se sont réunis dans une urgence jamais remarquée dans la vie politique marocaine pour affronter la vague de protestations qu'a connu le pays contre la hausse des prix.

Repris par les réseaux sociaux et la presse, cette médiatisation d'un des problèmes publics le plus compromettant de l'équilibre démocratique au Maroc a connu une vague de protestation à travers les canaux de communication journalistique tels les journaux classiques, la télévision, les journaux électroniques et plus encore les réseaux sociaux. Lesquels médias ont fait mobiliser les composantes de la majorité gouvernementale qui se sont confrontés sans précédent dans l'histoire de la gouvernance au Maroc à travers ce fameux « chacun pour soi » pour trouver une solution aux campagnes de protestations contre la hausse des prix des carburants et des produits alimentaires.

C'est dans de telles circonstances que le quotidien *Al Ahdath Al Maghribia* a levé le voile sur cette difficulté qui a failli coûter chère à la coalition de la majorité gouvernementale. On pouvait lire en effet dans son édition du mardi 26 juillet, que la réaction de l'Istiqlal et du PAM a été timide tandis que le PAM s'est donné corps et âmes pour défendre ses positions.

Dans ce sillage, les partis politiques se sont alors soudés autour du premier ministre pour ne citer que le président de la chambre des conseillers Naama Miyara issu de l'Istiqlal qui a rejeté les appels anonymes relayé par les médias à la démission du chef **du** gouvernement, Aziz Akhannouch. Un hashtag devenu menaçant voir mortifère pour l'exercice démocratique sur les réseaux sociaux que beaucoup de parlementaires, et de ministres en particulier, ont considéré comme un « slogan creux ». Les responsables des pouvoirs publics ont alors dû répondre de façon certes dans la panique mais de manière regroupée, efficace et rigoureuse.

Et de poursuivre dans une voix commune qu'en « tant que responsables, nous sommes aussi contre la cherté de la vie, mais il est clair que des slogans pareils ne rendent pas service au pays ».

Pour réponse à cet hashtag contre le premier ministre véhiculé par les médias qui le lui demandent de quitter la direction des pouvoirs publics, les membres du gouvernement ont alors ouvert des chantiers pour soutenir les plus fragiles parmi la population, en versant au passage une aide directe aux citoyens pauvres touchés par cette crise.

On voit bien comment de toute évidence, les médias ont été dans cette vague de protestation des citoyens l'outil principal qui a levé le voile sur un des problèmes publics majeurs de ces derniers temps au Maroc

Ainsi les médias ont été l'acteur principal qui a poussé le gouvernement à intervenir d'urgence afin d'atténuer l'impact des vagues de la cherté de la vie et de contrôler par la suite les prix. Ils ont, par ailleurs, poussé les syndicats à interagir dans cette crise lequel a demandé la nationalisation de la raffinerie «la Samir» et la mise en œuvres des dispositions de l'accord social en supprimant le système de «contractualisation» dans le secteur public notamment dans le domaine de l'éducation nationale.

Tous les acteurs de la vie publique se sont alors trouvés dans l'obligation de répondre aux problèmes de la vie publique soulevés par les médias liés à la hausse des prix des carburants et des produits alimentaires.

Pour donner un autre exemple de l'ampleur de la réaction des responsables publics, notamment les responsables des partis politiques, le PAM, a par l'entremise de son dirigeant Hicham Mhajri défendu la politique gouvernemental et appelé à trouver des solutions et de légiférer sur le contrôle devenu obligatoire des prix que ce soit du carburant ou des produits de première nécessité. Et d'être suivi par le dirigeant du RNI, Omar Moro, lequel a martelé lors d'un meeting dans la région d'Oued Noun que « les campagnes montées de toutes pièces contre l'action gouvernementale vont échouer à coup sûr car les Marocains sont conscients de ces manipulations et rejettent ces méthodes de diversion dont les objectifs sont politiques et non pas sociaux. Le RNI sera plus fort dans l'avenir, car il est un parti qui sort toujours vainqueur quels que soient les défis qu'il rencontre ».

On voit bien encore et entre autre comment les médias non seulement poussent les pouvoirs publics à trouver une solution aux problèmes publics qu'ils ont au préalable soulevés mais qu'ils impliquent ces derniers dans ce jeu démocratique nécessaire dans la gestion des problèmes publics en ce qu'ils les incitent à adopter une pédagogie explicative et par conséquent participative à l'endroit des citoyens.

De ce point de vue <sup>96</sup> les médias sont de véritables manipulateurs pour certains de l'opinion publique qu'ils influencent par les choix des audiences consacré à un sujet plus pour un autre mais surtout par l'utilisation de canaux médiatiques qui dépassent aujourd'hui l'émission télévisée pour investir les réseaux sociaux qui deviennent de la sorte un terrain fertile également pour l'expression populaire .

### **De l'interaction médiatique à la construction du citoyen**

Dans cette fabrication des politiques publiques, il faut donc parler en termes d'interaction entre médias et action publique et non plus de pouvoir des médias.

Si comme nous avons pu le voir le rôle des médias était inhérent à une « demande sociale » à laquelle « répondraient » inéluctablement des politiques publiques, il faut néanmoins s'interroger sur l'usage que font les politiques des acteurs adjoints aux médias dont la fonction peut être résumée dans l'ensemble des relations que les journalistes entretiennent avec leurs sources d'information, en particulier les personnes, groupes et institutions qui font l'action publique.

Les exemples qui confirment cette interaction entre journalistes et citoyens sont nombreux et factuelles. Celles-ci participent à la construction médiatique des problèmes publics. Elles soulignent, par ailleurs, le rôle joué par les médias dans ce jeu politique qui associe le pouvoir public à l'expression démocratique du peuple que la presse aura comme tâche de servir en étant une plateforme où se dessine la hiérarchisation des problèmes relevés.

L'exemple très significatif des Hashtags contre le premier ministre Aziz Akhannouch qui jalonnent la presse et les réseaux sociaux jusqu'à encore hier confirme mieux cette hypothèse de l'intrusion médiatique dans l'espace politique et public.

Ainsi tous les acteurs vifs de la société marocaine se sont alors trouvés dans l'obligation de répondre aux problèmes de la vie publique que les médias ont en amont soulevés, liés en grande partie à la hausse des prix des carburants et des produits alimentaires.

Mieux encore, les médias ont, non seulement poussé les pouvoirs publics à trouver une solution aux problèmes soulevés par le citoyen marocain, mais ont été, en réalité cette pièce

---

<sup>96</sup> Patrick Charaudeau, 2011 « Les médias nous manipulent-ils ? » in Les médias et l'information, Collection : Médias Recherches, De Boeck Supérieur, pp. 217 – 238.

maîtresse du jeu démocratique nécessaire dans la gestion des problèmes publics. Leur espace médiatique leur a donné, en effet, une assise par l'entremise de laquelle ils ont pu adopter une pédagogie explicative et participative à l'endroit des citoyens.

### **L'interaction entre médias et responsables publics participe de la gestion des politiques publiques.**

Le rôle des médias est donc inhérent à une « demande sociale » à laquelle « répondraient » inéluctablement des politiques publiques. Aussi, il nous faut, s'interroger à présent sur l'usage que font les politiques publiques de l'accès aux médias lesquels deviennent, dans le fonctionnement du jeu politique, un instrument communicationnel d'une portée majeure.

La preuve à cette interaction entre médias et politique public se voit dans l'intention toute particulière donnée aux médias par les agents du champ politique qui cherchent à modifier la courbe des sondages par leurs prestations médiatiques ou contrer les hashtags populaires mis au-devant de la scène publique par les médias et repris plus tard par les réseaux sociaux comme l'affaire de l'augmentation de l'essence lancée contre le premier ministre Akhannouch accusé de bénéficier de la crise internationale du pétrole à son profit . On *a vu* comment de telles hashtags ont été étouffés par l'intervention de l'homme politique qui alors utilise les médias pour contrer, certain diront manipuler, l'opinion publique.

De ce fait, le champ médiatique est devenu un « **pouvoir** stratégique » voir un haut lieu de manipulation que les acteurs politiques mais également administratifs investissent, non pas seulement pour légiférer, ou justifier les propositions de lois qu'ils vont inscrire à l'ordre du jour au parlement mais aussi et surtout pour anticiper les règles sociales dont ils sont le dépositaire.

Il s'agit alors d'une sorte de communication organisationnelle et de mise sur la place publique des problèmes auxquels l'administrateur où les responsables politiques vont tenter de trouver une solution. Cette demande de la fabrication des politiques publiques, suggérée par les médias, est alors source de légitimité et de notoriété

Ainsi l'institutionnalisation de la communication politique et publique lève le voile sur cette dépendance de l'action publique aux médias comme le fait bien remarquer Ivan CHUPIN et Jérémie NOLLET, dans leur célèbre ouvrage : *dire, journalisme et indépendances*<sup>97</sup>. On l'aura compris, les médias permettent aux organisateurs de la politique publique, que ce

---

<sup>97</sup> van CHUPIN, Jérémie NOLLET, dirs, *Journalisme et dépendances*, Paris, Éd. Le Harmattan, coll. Cahiers politiques, 2006, p.12.

soient les parlementaires, les membres du gouvernement ou les administrateurs, de légitimer leurs décisions, de les asseoir pour qu'elles puissent être jugées de manière positive par les journalistes et participer de la sorte au jeu démocratique que suppose la fabrication des politiques publiques.

Il apparaît donc que les médias jouent un rôle important dans l'organisation des politiques publiques appelées justement *media monitoring* en ce qu'ils orientent « le type de discours » que les ministres emploient pour mettre en scène leurs politiques publiques lors des conférences de presse, des interviews ou des visites sur site. Ils sont donc une sorte de plateformes au service de la fabrication de ces politiques publiques auxquelles ils donnent plus de crédibilité en les inscrivant dans l'exercice démocratique incontournable où les médias auront à la fois comme rôle de contrôler mais aussi de justifier.

C'est dans ces conditions que les médias occupent la place d'arbitre décisionnel par laquelle ils auront le pouvoir de réorganiser un ensemble de mesures sous-jacentes à un problème dominant dans le champ journalistique comme à titre d'exemple, un plan de relance économique ou de lutte contre la délinquance, ou la violence dans les réseaux.

De ce fait, les problèmes posés par les médias seront érigés en « grandes causes nationales », et participent ainsi à la fabrication du citoyen rendue possible par le rôle joué par les médias dans cette communication publique.

L'interdépendance des médias et de l'action public pose in fine aujourd'hui un ensemble d'interrogations, Les acteurs politique sont-ils obligés de prendre en compte les aléas et les problèmes relevés par la définition journalistique des problèmes sociétaux relevés en amont par celle-ci ? Une telle interrogation supposerait une autre : quel usage font les acteurs politiques de leur accès au médias ? Sont-ils un élément parti prenant ou l'utilisent comme une plateforme dans leur exercice démocratique de leur fonction.

### **L'interaction de l'action publique et du champ journalistique**

Le rôle remarqué joué par les médias dans le mise en scène des demandes du citoyen quant -à l'organisation de la vie dans la cité se voit, c'est la thèse principale de cette recherche , doublée par une influence bilatérale entre le journaliste et les acteurs politiques dont quelque part il fait partie , C'est là aujourd'hui le fond du problème tant les médias

appartiennent à des Lobbies que ce se soit par les financements dont ils sont bénéficiaires ou de par leur appartenance à des appareils politiques.

Cependant cette interdépendance ou en d'autres termes cette intersubjectivité doit nous interroger sur l'usage que font les politiques des médias dans la mesure où ils sont cantonnés dans leur relation aux électeurs qui légitiment leur action et les mettent sur la scène de vie publique. Les sondages dont les médias sont les principaux investigateurs ne se voient pas en effet manipulés par les acteurs politiques qui ont la conviction, **juste ou fausse** qu'importe d'ailleurs, que les opinions citoyennes peuvent être modifiées ; voir manipulées par un jeu bien réorganisé avec les médias qui ne deviennent plus une plateforme des problèmes publics.

Ainsi pour les acteurs politiques les médias ne sont plus un pouvoir décisionnel mais une « prestation médiatique », qui de ce fait renvoie à la lutte politique partisane et deviennent de ce fait inhérente aux champs de conflits de leadership politiques.

En réalité parler d'effets des médias sur les politiques publiques demande cette interrogation : existe-t-il des conditions sociales de possibilité d'une telle force médiatique. Il y a en effet des espaces sociaux où les médias sont cantonnés à leur rôle de relais des décisions politiques. Seule une approche sociologique<sup>98</sup> des médias et de l'action publique peut in fine lever le voile sur cette complicité communicationnelle qui marque depuis jadis l'interaction entre journalistes et acteurs politiques.

---

<sup>98</sup> Edwards et Wood, 2014, Who Influences Whom? The President, Congress, and the Media, Published online by Cambridge University Press.

## Références bibliographiques

L'association Action by Differently Abled People in Tynedale , 2005, *La transformation du discours public pour l'action in collective Espaces* n° 123, pp 113 – 127 .

BAZIN Benois , 2022, Passoire thermique : les banques doivent s'emparer du sujet, in *La Tribune Quotidien* numéro 721, Edition Nationale.

Charaudeau Patrick , 2011 « Les médias nous manipulent-ils ? » in *Les médias et l'information*, Collection : Médias Recherches, De Boeck Supérieur, pp. 217 – 238.

CHUPIN VAN , NOLLET Jérémie , dirs, *Journalisme et dépendances*, Paris, Éd. Le Harmattan, coll. Cahiers politiques, 2006.

Edwards et Wood, 2014, **Who** Influences Whom? The President, Congress, and the Media, Published online by Cambridge University Press: 01 August 2014

Clément Jérôme , 2010, *Une influence plutôt indirecte sur la politique*, in *Revue internationale et stratégique* , n° 78, Paris

Kessler David , 2012, *Les medias sont –ils un pouvoir ?* in *Pouvoirs* , n° 143, Paris.

Nollet Jérémie , 2019 *Médias et politiques publique* Dans *Dictionnaire des politiques publiques*, Presses de Sciences Po, pp.339 -344.

*Tel Quel*, le numéro 1021, Rabat, du 2 au 8 décembre 2022.

## Pour une approche linguistique du discours juridique

Hasna SLAMTI

Université Euro-méditerranéenne, Fès

Appréhender le langage juridique c'est comprendre la relation qu'entretient le droit avec les mots et donc le langage. On ne peut véhiculer une idée sans faire appel au mot. C'est, en effet, grâce à la langue que les modes de pensées, les valeurs, les normes et les règles de droit sont exprimés. Le droit se construit à travers les normes dont la règle de droit est un signifié porté par un signifiant, dans l'objectif est de susciter chez ceux à qui il s'adresse une pensée analogue à celle de ceux qui l'emploient (J.-L. SOURIOUX, 1999, p. 343 s ) Mais contrairement au langage courant, le langage juridique doit être compréhensible et accessible aussi bien pour le spécialiste que pour le profane. De surcroît, il suppose une linguistique pratique qui, nécessairement, exige la clarté, la précision, la cohérence des textes, la présentation formelle du message véhiculé, l'indexation des termes.... Il y a donc une linguistique spécifique aux sciences juridiques dont l'étude scientifique s'avère nécessaire pour la compréhension non seulement de la règle de droit, mais aussi de tout autre phénomène juridique (F hubert). Ceux-ci étant, les normes juridiques en matière linguistique sont moins sévères que les normes linguistiques grammaticales. C'est en effet, la forme et le contenu écrits qui sont généralement visés par les normes juridiques et non pas le contenu des règles relevant de l'art linguistique écrit.

Aussitôt, le travail des juristes ne se focalise pas en entier sur l'approche scientifique des linguistes, mais plutôt sur l'art législatif. Gérard Cornu soulignait « l'intérêt de traiter les termes de droit non pas isolément, mais en relation. Saisissant les rapports de sens, les ensembles lexicaux font voir le vocabulaire juridique, reflet de la structure du droit, non comme un inventaire, mais comme un réseau » (G. Cornu 2003,p104).

D'emblée, le *langage* du droit se construit d'une part de l'appréhension du mot et des énoncées, et d'autre part des concepts et des méthodes qu'ils lui sont propres. Contrairement à d'autres disciplines, le droit demande la précision du texte et la structure des formules.

En tout cas, le langage juridique implique, dès lors qu'il se manifeste, les mots et les énoncées, le mot et la formule sont des agents indispensables de l'expression des concepts et des règles de droit. Il opère d'emblée dans un champ où la certitude et la précision des

règles sont de rigueur.

Le législateur exprime sa volonté, dont il fait la loi, en une formule. Les textes législatifs et réglementaires, les décisions de justice regorgent de termes et d'expression herméneutiques pour le profane, mais dans le sens juridique est bien déterminé et dont les juristes ne peuvent se passer. « Le mot qui exprime le concept, la formule qui en traduit l'agencement et la combinaison avec d'autres concepts pour faire un ensemble plus complet » (1914, pp212,214) sont les instruments nécessaires à la communication des notions, des normes et des raisonnements juridiques. Par ailleurs, l'importance du vocabulaire dans la technique juridique ne peut donc être négligée. Chez les juristes la langue est un instrument au service de l'activité communicative des faits et actes juridiques. L'avocat a besoin de la langue pour plaider, le juge pour rendre son jugement et la victime pour décrire les faits.

La question est celle de savoir s'il existe un langage spécifique du droit, c.-à-d. un mode spécial d'expression de la pensée et de la réalité juridique qui comporte des usages particuliers de la langue commune et des éléments étrangères à celle-ci.

S'il est souvent difficile de séparer la pensée de sa traduction verbale, leur distinction est souvent nécessaire. La conception de la règle de droit, la genèse et le développement des concepts relèvent de la science du droit. La langue n'est qu'un moyen de la mise en œuvre des concepts du droit, elle est l'instrument technique qui les traduit et les véhicule.

En outre, le langage juridique opère dans un champ de grandes variétés de textes de type législatif, judiciaire, administratif, commercial, théorique ; c'est un langage de spécialiste, un langage technique qui utilise des outils spécialisés, mais il est aussi culturel puisqu'il se réfère à des institutions humaines différentes (tel que les institutions civiles, institution de la famille...).

Il n'est pas aisé de déterminer la part du langage dans l'élaboration et l'application du droit, il faudrait faire œuvre à la fois du juriste, du philosophe, de grammairien et de linguistiques.

De notre part, on se limitera ici à une étude exploratoire du langage du droit dans la seule perspective des exigences de la technique juridique. Nous nous arrêterons donc à la terminologie et à la phraséologie.

## La terminologie juridique

Le dictionnaire Larousse définit la terminologie comme étant : l'« ensemble des termes, rigoureusement définis, qui sont spécifiques d'une science, d'une technique, d'un domaine particulier de l'activité humaine. Les normes internationales ISO sur le travail terminologique et science de la terminologie la définissent comme étant une « science étudiant la structure, la formation, le développement, l'usage et la gestion des terminologies dans différents domaines ( norme internationale ISO 1087, 2000, p.2).

De ces deux définitions on comprend très vite que la terminologie est une science spécifique à la description des termes spécialisés d'un ou de plusieurs domaines du savoir. Elle s'exerce dans un domaine de spécialisation dans le but d'uniformisation des concepts techniques et scientifiques. Selon Cabré « (...) sans terminologie il n'y a pas de science, on ne décrit pas de technique et on n'exerce même pas une profession spécialisée » (Cabré, M. T. (2003). p160).

Ainsi, la nécessité d'une terminologie exacte s'impose à toute discipline scientifique. Elle s'applique *de facto* au législateur, au juge, et à tous les pratiquants des métiers de droit. Sachant bien que lorsque l'on parle de terminologie juridique, on fait référence à la terminologie appliquée au droit. Contrairement aux disciplines scientifiques la terminologie juridique se caractérise par, une terminologie technique – c'est-à-dire s'occupant d'un domaine technique, celui de la science juridique –qui se rattache à une science sociale et non pas une science exacte. Toutefois, la terminologie juridique est composée des mots du langage courant avec une connotation juridique. Le droit, grâce à sa technicité, donne un sens juridique à certains termes, change leur signification pour qu'en fin transformer le contenu en langage de droit. François Gény, appuie cette idée en confirmant que « les mots de la langue courante prennent dans leur application au droit un ton plus uniforme et une allure plus précise, que leur imprime le cachet de l'injonction juridique, sans abolir le plus souvent, tous les signes de leur emploi originaire » (Sirey,1921.).

Nombreux sont les termes juridiques qui ont un sens juridique précis, mais qui sont empruntés du langage courant. Frédéric Houbert, et Gérard Cornu, sont partisans du courant qui confirme que le langage juridique s'inspire du langage commun au point d'avoir formé tout un vocabulaire qui lui est propre. Les mots n'auront qu'un sens en fonction du contexte et de la situation où ils sont utilisés. D'où l'intérêt du vocabulaire juridique selon lequel la phrase prendra soit une tournure juridique, soit au contraire un sens commun. On se pose alors devant une dichotomie entre des termes d'appartenance juridique exclusive et d'autres,

étroitement liés au langage commun.

Les premiers termes sont des termes purement techniques, utilisés exclusivement par des spécialistes de la langue juridique et qui demeurent obscurs pour les profanes. De surcroît, ils ont une signification précise et une utilisation exclusive (JC Gémar · 1980). Le terme « emphytéose » par exemple ne peut être, dans différents contextes avoir différents sens. Il ne peut être compris qu'au sens « d'un bail de longue durée pouvant aller jusqu'à 99 ans, portant sur un immeuble et conférant en la personne concernée un droit réel.

Les deuxièmes termes dits à "double appartenance" sont des termes liés qui change de sens en fonction du contexte de leur utilisation. Ils sont en générale des mots courants qui peuvent selon leur utilisation prendre une forme juridique (le mot « succession » qui en langage juridique signifie « patrimoine successoral » et en langage courant signifie le « Fait de succéder à qqn ». "fruit", dans le langage juridique, ce terme désigne un bien produit périodiquement et régulièrement par les choses sans altération de leur substance. Il peut y avoir des fruits naturels (terre, animaux), des fruits industriels (produits obtenus par le travail de l'homme) ou des fruits civils (contrat, capital). Alors que dans le langage courant, le fruit est un aliment faisant partie de notre consommation quotidienne. Enfin, le terme "aliment" suggère en droit une prestation ayant généralement pour objet une somme d'argent, destinée à assurer la satisfaction des besoins vitaux d'une personne qui ne peut plus assurer elle-même sa propre substance. En langage courant, les aliments sont des biens de consommation qu'ils soient d'origine naturelle ou industrielle.

Ainsi, les termes juridiques à "double appartenance" ne peuvent fonder leur sens de manière exclusive sur le langage courant et inversement. C'est l'usage du mot (son contexte d'utilisation) qui est important, non sa forme linguistique.

Par ailleurs, et de par les origines de la terminologie juridique, une grande partie du vocabulaire institutionnel est issu du grec (démocratie, monarchie, oligarchie, politique...) ou du latin (république, constitution, législature, régime ...). Ces inspirations se trouvent en grand nombre dans toutes les branches de droit : anatocisme, capacité, codicille, contrat, hypothèque, antichrèse chirographaire, emphytéose...le vocabulaire juridique est hérite aussi des langues vivantes étrangères. Il a emprunté à l'italien des termes comme agio, aval, banqueroute et de l'anglais warrant , budget , lockout, factoring leasing.

En comprend très vite que le langage juridique n'est que le dérivé du langage courant avec une spécificité linguistique. C'est un sous-système linguistique accentué avec une terminologie juridique pour donner aux termes une signification précise loin de toute ambiguïté. On parle d'emblée de la juridicité du langage du droit ( R. Libchaber 2013,p21).

Ceci dit, la terminologie n'échappe pas aux mutation contemporaines liées à la transformation de la société, mais surtout à la recherche d'un langage politiquement correcte et souvent à une certaine démagogie du législateur. Il s'agit d'éliminer ou plutôt de remplacer les énoncés normatif des mots péjoratifs par des euphémismes comme le terme interdiction on lui substitut le terme tutelle ou curatelle.

### **La phraséologie juridique :**

Le langage juridique n'est pas homogène.il tire ses origines du langage romain et du langage commun, il s'alimente de la formulation savante des juristes. Mais comme tout langage technique, il dépend d'une articulation globale dont on ne peut librement modifier les structures. Toutefois, les formulations changent en fonctions des textes juridiques, des milieux professionnels concernés, surtout selon s'il s'agit de la production d'actes normatifs ou de l'application du droit ou encore des systèmes juridiques. Une différence s'opère entre le langage du législateur, du juge, du notaire qui en générale se trouve influencé par les traditions professionnelles diverses et les considération pratique. Le style linguistique de la loi, Celui de la doctrine, celui du jugement et celui des actes notariés ont chacun leurs particularités (G. Cornu 1980). Ainsi la phraséologie juridique reste spécifique à chaque utilisation mais elle s'opère toujours dans la clarté du discours juridique.

L'énonciation juridique montre bien l'importance de la construction phraséologique dans la clarté du discours juridique. L'énonciation juridique qui n'est que la mise en œuvre de la langue juridique dans un acte traduit l'attitude que son auteur prend par rapport à son énoncé.

En général les attitudes possibles de l'auteur par rapport à son énoncé forment un éventail limité et s'exprime par : l'impersonnalité, la négation, la situation et la règle de conduite.

## **L'énonciation normative : L'énonciation normative :**

L'énoncé dans le discours juridique est tout à fait différente de celui du discours narrative ou historique. Elle se caractérise par la formulation normative, celle qui formule un ordre, en « permettant, obligeant ou interdisant une conduite. Elle s'oppose à l'énoncé qui reconnaît, constate ou décrit une situation, promeut, favorise, encourage, ou encore exprime des vœux, des souhaits, des recommandations ou des avis » (Champeil- Desplats, 2006 : 4). L'énoncé législatif s'impose avec force non pas seulement pour faire reconnaître la souveraineté de celui dont il émane, mais de faire prévaloir le caractère obligatoire de ce qu'il édicte » (Cornu, 1990 : 267). L'auteur qui produit un discours n'est pas identifiable de façon concrète, la considération de sa personne n'a aucune importance. Il est considéré comme étant un émetteur d'énoncé qui évoque une figure commode et réductrice, et prend l'étiquette de *législateur*. C'est une figure récurrente, à laquelle on fait souvent référence, mais qui n'en reste pas moins obnubilée : C'est l'« Arlésienne du discours juridique ». Toutefois, l'énoncé juridique a pour rôle de faire sentir l'autorité invisible du législateur à travers les actes et les textes normatifs qui asseyent l'autorité et qui prescrivent que des choses aient lieu, que des conduites soient adoptées. On peut affirmer que là où l'autorité demeure masquée, il y a un accent fort sur l'acte de prescription ou son résultat. Les constructions passives représentent des techniques appropriées pour exprimer le résultat de ces actes sans invoquer la personne de l'énonciateur.

Aussitôt, l'énoncé dans le discours juridique se distingue par les caractéristiques fonctionnelles, discursives du texte juridique. L'énoncé juridique est en effet :

- **Impersonnelle** : le sujet du verbe étant un concept juridique et non une personne déterminée. La construction grammaticale de la phrase utilise une formule passive (exp : la bonne foi est toujours présumée ; ou un sens passif exp toute obligation de faire et de ne pas faire se résout en dommage et intérêts ou encore une locution impersonnelle consistant en un sujet apparent suivi d'un verbe passif, on trouve généralement cette formulation dans les formules de la pratique (ex : il est établi un procès-verbal).

Dans les formules juridiques le sujet impersonnel *marque les spécificités du* procès impersonnel. De surcroît, l'accent soit est mis sur le procès lui-même, soit *il* renvoie à une situation, à un référentiel de valeurs morales et sociales, ou à corpus de règles qui justifie la raison d'être des faits décrits.

- La formulation négative** : est généralement fréquente pour l'énoncé de principe

(tel que : nul n'est censé ignorer la loi.

- **la situation ou la localisation dans le texte** est un procédé fréquent dans la loi et dans les actes pour marquer des références liées à leur cohérence tout en évitant d'en sacrifier la concision. Ainsi les textes juridiques sont-ils jalonnés d'expression telle que « ci-après », su désigné, précipité, soussigné...

- **la règle de conduite** : elle constitue un éventail de restriction ou interdiction (ex celui qui garantit ne peut évincer) et d'obligation (l'obligation de faire, de donner ou de ne pas faire ;;;;l'obligation alimentaire par exple ), une permission (autorisation d'exercer l'activité commerciale avant la maturité) ou une faculté (je juge peut même d'office , modérer ou augmenter la peine

**Par ailleurs le langage juridique est un langage d'action.** Il se résume en un engagement, en constat ou en décisions exécutoires. Les engagements personnels énoncés par leurs auteurs se caractérisent par l'utilisation du pronom personnel de la première personne suivie de certains verbes significatifs à l'indicatif présent : tel que : le lègue ; je reconnais ; je promets ; lu et approuvé. Seules, ces propositions comportent un engagement parce qu'elles émanent de l'auteur de cet engagement lorsqu'il le souscrit.

**Les décisions exécutoires** sont également formulées à la 3 e personne ou par le nous ex : la cours casse ; nous présidents du tribunal ; autorise.

Par ailleurs, l'énoncé normatif est composé de trois éléments : terme, cooccurrent et vocabulaire général :

Terme : délit Cooccurrent : commettre : quiconque, un, sera puni, sévèrement « Quiconque commet un délit sera puni sévèrement » Sur le plan morphosyntaxique, l'énoncé normatif est constitué par un opérateur déontique se caractérisant par :

(i) l'emploi des verbes exprimant – l'obligation : devoir, obliger, falloir... « Le juge doit se prononcer sur tout ce qui est demandé et seulement sur ce qui est demandé».

L'énoncé juridique structure et formalise les liens qui existent entre les quatre alternatives d'une loi : l'obligation, l'interdiction, la permission **et le facultatif**. En effet l'objet principal de la Loi est d'énoncer des règles, leur donnant une portée normative et veille à leur application. Le caractère normatif est introduit par les auxiliaires déontiques devoir, pouvoir,

obliger, falloir, puisque, « la forme grammaticale seule ne permet pas de distinguer un énoncé propositionnel normatif (déontique) d'un énoncé propositionnel non normatif (non déontique), d'une proposition théorique indicative par exemple ou d'une proposition pratique impérative » (Kalinowski, 1972 : 19).

### **Conclusion**

Au terme de cette recherche, j'espère avoir montré en quoi la pragmatique du langage juridique est essentielle dans le discours du droit. Il est tentant de la considérer comme une énonciation formelle qui adopte l'adhésion à une unification des concepts par l'énonciation à degré d'abstraction d'un cadre normatif supposément légitime. Le langage juridique est d'emblée un langage qui ne tolère pas la distorsion : il se base sur la formulation savante du juriste et les techniques discursives propre à la science du langage. Ainsi, la pragmatique juridique fait appel à la performativité des énoncés dans le texte juridique pour former ensemble un méta catégorie, qui appelle l'unification des concepts par la terminologie et la clarté du texte par la phraséologie performative de l'énoncé.

## Références bibliographiques

- Boris Barraud, « La linguistique juridique », in La recherche juridique (les branches de la recherche juridique), L'Harmattan, coll. Logiques juridiques, 2016,
- Cabré, M. T. (2003). « Théories of Terminology: Their Description, Prescription and Explanation », Terminology,
- F.Geny, Sciences et technique en droit privé positif, nouvelle contribution à critique de la méthode juridique, Paris : Société du Recueil Sirey 1914,
- J-L. SOURIOUX, « Pour l'apprentissage du langage du droit », RTD civ. 1999
- Houbert F., (2005), Guide Pratique de la Traduction Juridique, 3<sup>o</sup> ed., La maison du dictionnaire.
- G. CORNU, « Linguistique juridique », in D. ALLAND, S. RIALS, dir., Dictionnaire de la culture juridique, Lamy-Puf, coll. Quadrige-dicos poche, 2003,
- G. Cornu (2000), Linguistique juridique, Montchrestien.
- G.Cornu (2003), Vocabulaire juridique, PUF.
- Legault G. A., (1979), Fonctions et structure du langage juridique, Meta : journal des traducteurs/ Meta : Translators' Journal, vol. 24, n<sup>o</sup>1.
- R. Libchaber, L'ordre juridique et le discours du droit. Essai sur les limites de la connaissance du droit, LGDJ, Lextenso Editions, 2013.
- Travail terminologique et science de la terminologie — Vocabulaire-, norme internationale ISO 1087, 2000.
- Wroblewski J., (1988), Les langages juridiques : une typologie, Droit et Société, vol 8.

# L'intertextualité traduite par la parodie dans les contes philosophiques de Voltaire

Hind ATAFI,  
Université Mohammed V, Rabat.

## Introduction

Il est unanime que le siècle des Lumières s'est distingué par le *lux* qu'il a insufflé dans son époque. Les Lumières ont mené un combat pour promouvoir la raison, éradiquer le fanatisme et les dogmes sociaux, politiques et religieux qui hantaient les esprits de l'époque, et être le mentor vers le bonheur, la liberté et le savoir.

A partir des personnages qu'il a créés, Voltaire arrive à faire des lecteurs ses complices se joignant à lui et à son armé de marionnette au service de la cause qu'il défend et pour dénoncer les forces maléfiques que sont entre autres l'injustice, l'intolérance religieuse ainsi que la guerre.

Le conte philosophique s'avère, pour Voltaire, le moyen le plus efficace pour présenter ses idées. Le conte voltairien incarne tous les traits du récit parabolique : brièveté, simplicité, schématisation de la narration et des personnages, but moral ou didactique. Aux interrogations qu'il formule, Voltaire ne donne pas de réponses directes, mais il propose un enseignement par la parodie qui s'adresse à l'intelligence du lecteur et lui laisse la liberté de découvrir et d'interpréter le sens des récits.

Mêler fiction et réflexion savante permet de toucher un large public en transmettant des idées sous une forme plaisante. À partir de 1739, Voltaire utilise souvent le conte pour faire connaître ses idées. La vivacité du récit, les épisodes lestes, la parodie des romans picaresques, exotiques ou sentimentaux lui assurent un bon accueil du public.

Si le style change, la cible reste constante. A travers ses contes philosophiques, un héritage intellectuel, nous tentons de relever les différentes modalités d'intertextualité concrétisées par la parodie, un procédé familier chez Voltaire pour vulgariser sa critique et sa dénonciation des vices humains.

## I. La parodie de la liberté humaine

Dans un premier temps, si on prend l'article « Liberté de penser » dans *Le Dictionnaire philosophique* de Voltaire, il est question d'interpeler le lecteur, d'oser penser en dehors de la vérité révélée et en dehors de ce qui est acquis. Cet article est similaire à l'œuvre de la philosophie existentialiste *L'Être et le Néant* de Jean-Paul Sartre qui incite à répudier tout engagement avec une école ou avec la philosophie traditionnelle et qu'il juge éloignée de la philosophie existentielle.

Ce ne sont pas des raisons théoriques qui ont conduit les philosophes à s'intéresser à la question de la liberté humaine. Au contraire, c'est l'intérêt pour les sciences exactes, et notamment pour les sciences naturelles, qui a ravivé la réflexion. On découvre combien chaque homme subit des déterminismes : biologiques, climatiques, culturels, religieux. On montre que la civilisation a peut-être détruit la bonté naturelle des hommes surtout à travers le mythe du « bon sauvage ». On étudie l'influence des sens sur l'intelligence et la morale (Condillac, Diderot). On critique la notion même de « nature humaine », puisque chaque culture produit des comportements différents. Bref, on s'intéresse aux diverses formes de l'aliénation et du conditionnement. La pure liberté est un leurre. Voltaire a placé le problème de la liberté humaine au centre de sa pensée : non seulement il a combattu tout ce qui gêne le libre arbitre et l'indépendance privée, mais encore il s'est penché sur les textes savants. Trois auteurs l'ont spécialement attiré : Spinoza qui soutient que les actions humaines, comme celles de Dieu, sont régies par la nécessité ; Samuel Clarke qui réfute Spinoza et qui croit en la liberté absolue des créatures. Le troisième est G.-F. Leibniz, c'est à lui surtout que Voltaire s'intéresse.

Leibniz se place sur un plan théorique. Dans *ses essais de théodicée* paru en 1710, il concilie l'existence du mal et la justice divine : l'univers créé par Dieu est à la fois imparfait et excellent. Imparfait, parce que chaque être tend à sa réalisation en dépit des autres, d'où les conflits et les malheurs. Excellent, parce que Dieu a tout de même créé avec ses forces disparates, le « meilleur des mondes possibles ». Autrement dit, tout n'est pas bien, mais *le Tout est bien*. La création est une sorte d'équilibre, de combinaison : malgré les accrocs, elle est globalement ce que Dieu peut produire de mieux. Un disciple de Leibniz, l'anglais Pope, dans *son essai sur l'homme* (1732), accentue encore les vues leibniziennes en disant que l'homme ne peut se mêler de juger ou de vouloir changer l'ordre du monde, car l'harmonie générale ne dépend pas des intérêts de chaque particulier. Le bonheur collectif l'emporte sur

les désirs particuliers « *Tout ce qui est, est bon* » (« Whatever is, is right »).

Avant de passer à la révolte et à l'attaque frontale, celles de Candide, Voltaire a hésité entre plusieurs attitudes. Mais fondamentalement, il a surtout soutenu que l'homme ne peut pas comprendre le mystère du sens de l'existence. Autant ne pas s'en préoccuper trop et tâcher de faire son devoir d'homme en société.

Sous le poids du sort et de l'histoire, la liberté humaine paraît fragile. L'homme est victime des déterminismes et des hasards. Dans *Zadig*, La liberté se manifeste alors sous deux aspects : la fuite perpétuelle et la délivrance grâce à quelque chance où la volonté du héros n'intervient presque pas, grâce à Cador, Almora, Sétoc, Arbogad, l'ermite. La liberté est donc un état provisoire et difficile à créer par soi-même.

En effet, ce court récit pose la question du hasard, du destin et de la liberté sur l'existence humaine. Voltaire va tout d'abord être inspiré par Leibniz qui considère que l'homme subit l'influence de la Providence sans être pour autant privé totalement de liberté. Selon Voltaire, même s'il y a un ordre préétabli par la Providence, l'homme a la possibilité de faire des choix comme l'a fait Zadig, ce qui lui a permis d'acquérir une sagesse. Le héros de ce conte devient l'envoyé de la Providence. En effet, c'est lui qui, par ses choix et sa sagesse incarne la Providence pour les autres personnages. Nous pouvons prendre l'exemple du bûcher, lorsqu'il sauve Almona ou encore lorsqu'il empêche le suicide du pêcheur. Les hommes sont donc libres de faire leurs propres choix malgré le rôle que tient la Providence, le destin n'est pas totalement dirigé par celle-ci. Les péripéties du héros montrent que l'homme n'est pas totalement maître de son destin, seul Jesrad pourra l'éclairer à propos de son destin. Mais l'homme est en même temps libre de choisir, sa sagesse peut le conduire au bonheur et les personnes justes sont récompensées selon leurs mérites tandis que les envieux sont punis. La liberté humaine est si grande que c'est à Zadig de faire régner la justice à la fin du conte. D'ailleurs quelle liberté peut-on posséder dans un monde régi par la fatalité ? et qu'est-ce que le libre arbitre face à la justice répressive et les préjugés ? Ces questions agitent continuellement la conscience de Zadig.

## II. La parodie du voyage instaurée par Voltaire

L'évocation du chef-d'œuvre voltairien *Candide* demeure incontournable. Si *Candide* dénonce les abus sociaux, mène un procès contre les formes religieuses et dénonce les coutumes imposées par la civilisation fondée sur l'irrationnel, il reste une invention idéologique voltairienne qui incarne une vision critique de la réalité dans son exhaustivité. Dans cette même perspective, nous pouvons mentionner l'œuvre de Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit* dans lequel Bardamu relate son expérience de la Première Guerre Mondiale, du colonialisme mondial, des États-Unis et l'entre-deux-guerres, et de la condition sociale d'une manière générale.

Suffit-il de voyager pour s'évader ? L'infini arpenté par Micromégas et le « *nain de Saturne* » est un pur spectacle où tout est intelligible avec un peu d'observation, ce dont manque parfois le Saturnien et de science dont ils ne manquent ni l'un ni l'autre. L'univers est homogène, et donc partout familier, même au plus lointain de ses recoins. Ici Voltaire est fort différent de Swift, et plus proche de Rabelais : le géant, créature harmonieuse, devient l'image d'un cosmopolitisme universel. Aux travaux sur le langage qu'opère Swift dans les *Voyages de Gulliver* s'oppose cette langue philosophique commune qui permet aux savants de trois planètes différentes de converser tranquillement de choses « intéressantes ».

Tout d'abord, il convient de remarquer que, dans *Micromégas*, Voltaire inverse la formule traditionnelle du voyage interplanétaire : ce n'est pas l'homme qui part à la rencontre des extraterrestres, mais bien des habitants de Sirius et de Saturne qui viennent observer la Terre. Le voyage devient une sorte d'expérience par laquelle le lecteur, à travers le regard étranger des personnages, observe son univers.

Grâce à leurs pouvoirs merveilleux, nos deux voyageurs se déplacent facilement dans l'univers. Cependant leur itinéraire ne doit rien au hasard mais s'appuie au contraire sur les connaissances astronomiques que Voltaire a acquises en étudiant les écrits de Newton et qu'il entend diffuser dans un souci de vulgarisation scientifique. En effet, le voyage qui mène Micromégas de Sirius à Saturne, puis de Saturne à la Terre, respecte des calculs, que Voltaire expose à la même époque dans ses *Éléments de la philosophie de Newton*. Ainsi, la taille de Saturne « *neuf cents fois* », plus grosse que la Terre ou les « *cent cinquante millions de Feues* » (Voltaire, *Micromégas*, 1752, p 4-5) que les géants parcourent avant d'atteindre les « *satellites de Jupiter* » correspondent aux dernières recherches astronomiques en cours.

Dans ce récit, Voltaire présente également la conception de l'univers développée par le savant anglais. Notre héros maîtrise « *merveilleusement les lois de la gravitation* » (Voltaire, *Micromégas*, 1752, p 17). Newton a la certitude que les lois de la physique et des mathématiques régissent l'univers ; ce dernier se présente alors au savant de façon cohérente : on peut tout comparer et analyser, aucune réalité, si éloignée soit-elle, ne peut échapper aux calculs et aux mesures. Cette certitude s'étend à notre conte et justifie l'atmosphère de légèreté qui reflète l'enthousiasme de Voltaire pour les idées libératrices de Newton : d'une planète à l'autre, on entre aisément en communication, on se comprend, on fraternise parce que l'on se compare et que l'on établit de justes proportions, parce que tous les êtres sont unis par un même goût pour la mesure et la précision. Ainsi les Siriens, les Saturniens et les Terriens trouvent vite, grâce aux mathématiques, des intérêts communs, seule les distingue une différence de proportion. Dans le conte, le cosmos se trouve en effet régi par une sorte de civilité universelle. Par exemple, quand le vaisseau tombe dans « *une poche de la culotte du Saturnien* » (Voltaire, *Micromégas*, 1752, p 12), les deux géants cherchent l'équipage et le rajustent « *fort proprement* ».

### **Le procédé de l'étranger**

La découverte de la réalité par un être « *étranger* » est un procédé courant de l'humour pour dénoncer les dysfonctionnements d'une société. Ce personnage particulier est extérieur parce qu'il provient d'un autre pays, ou bien parce que son innocence, sa « *candeur* » le font échapper à la routine, au conformisme qui nous poussent à trouver normale une situation révoltante.

*Les Provinciales* (1657) de Blaise Pascal dénoncent par ce moyen les querelles religieuses du XVIIe siècle, ces lettres sont écrites par un parisien faussement naïf à un ami qui vit en province. Montesquieu, dans *ses Lettres persanes* (1721), met en scène un jeune Persan qui découvre les mœurs étranges des Français. Voltaire reprend ce procédé dans *Candide* ou dans *L'ingénu*, dont les héros, grâce à leur intelligence encore vierge de préjugés, s'étonnent des injustices de la vie et de la société.

La distanciation introduite par ce type de personnage fonde l'humour, mais se prête également à d'autres formes de satire : l'ironie, le comique.

Babouc apparaît comme une des expressions du personnage voltairien privilégié : le visiteur lointain qui s'étonne des usages d'une terre inconnue. Voltaire a doté son héros d'un caractère approprié à cette situation. Comme Memnon et Candide, Babouc a la pureté et la naïveté, ce qui le préserve d'une vision sélective et intéressée mais favorise une appréhension uniforme du monde et des hommes. Cela permet au conteur d'insister sur les oppositions, les contradictions de la société qui n'est alors plus regardée selon un angle de vue choisi. Nous en avons un exemple pertinent lorsque Babouc fait son entrée à Persépolis, et, en toute innocence, confond un temple avec un marché : il ne comprend ni les « *sons mal articulés* », ni cette coutume d'enterrer les morts dans un lieu sacré ; la vision de la religion qui en ressort n'en est que plus critique. De la même façon, au cours d'un dîner dans le grand monde il découvre, sans réellement le comprendre, le principe de la vénalité des charges. Enfin, seul Babouc, l'étranger, voit l'envers des choses en rencontrant le ministre et découvre que la tromperie est plus dans l'antichambre que dans son cabinet.

De ce point de vue, le conte se révèle bel et bien comme une entreprise philosophique de dévoilement et de remise en cause. D'ailleurs, la composition du *Monde comme il va* apparente la mission de Babouc à une expérience, un apprentissage au terme duquel il acquiert la philosophie. Ainsi son penchant pour le jansénisme, très affirmé au début du récit, se trouve vite ébranlé par la séduisante Persépolis. En ce sens, Babouc apparaît bien comme l'instrument de l'enquête voltairienne, un instrument naïf confronté aux questions les plus difficiles de la vie. Voilà qui explique l'attitude de Babouc, qui se caractérise tout le long du conte par l'oscillation : il passe du pour au contre, de l'attraction à la répulsion, de la méfiance à la tentation, de l'inquiétude à la certitude à mesure qu'il découvre les différents aspects de la brillante Persépolis.

### **III. La parodie du conte merveilleux**

L'édition posthume de 1784 a intégré *La Princesse de Babylone* à un recueil intitulé *Romans et Contes*. Voltaire donne en effet à ce récit l'aspect d'un conte, brièveté, recul temporel, référence à l'orient, ainsi que certains thèmes et caractéristiques formelles importantes.

Dans le conte, les personnages se réduisent à des rôles stéréotypés : roi, princesse, fée, marâtre ou sorcière, ils ne remplissent qu'une fonction structurale. Il en va de même dans *La Princesse de Babylone*: si le roi, le père de Formosante, se montre cruel en obligeant un

prince charmant à surmonter des épreuves avant d'épouser la princesse, sa fille, et s'il force celle-ci à partir en pèlerinage, ce n'est pas à la suite d'une réflexion sur les qualités du prince, ni d'une analyse sur le caractère de sa fille ou sur l'avenir du royaume, mais simplement parce que le déroulement de ce récit, à l'instar du conte traditionnel, est fondé sur le retard initial du mariage, sans lequel Amazan et Formosante ne connaîtraient aucune aventure.

Ensuite, sur le plan de l'amour, toutes les apparences du conte sont préservées : Amazan sait conquérir sa bien-aimée grâce aux qualités de l'amant parfait, la force qu'il révèle lors du tournoi, l'esprit qu'il manifeste dans le madrigal et la résolution d'énigmes. Cependant la parodie ne cesse de brouiller cette belle image car, dans l'univers épuré du conte, Voltaire introduit certains événements réalistes que le lecteur perçoit comme des incongruités, la sensualité et la trahison. En effet, au lieu de demeurer fidèle à son serment, Amazan succombe dans les bras d'une fille d'opéra : l'expression « *filles d'affaire* » ainsi que l'allusion aux diamants reçus en cadeau soulignent le caractère vil de cette créature. De plus, la phrase descriptive « *Ils avaient tous deux un très grand besoin de repos* », insiste purement sur l'aspect physique de leur relation.

Dans ses contes, Voltaire recourt assez souvent à l'imagerie merveilleuse, composée d'objets magiques, d'animaux surnaturels et de personnages dotés de pouvoirs hors du commun. *La Princesse de Babylone* illustre parfaitement cette tendance. Dès l'introduction, le palais de la princesse est décrit comme un lieu extraordinaire. Le premier épisode, celui du concours, contribue aussi à créer cette atmosphère de conte de fées : pour gagner la main de la princesse, il faut bander un arc légendaire et seul Amazan, monté sur une licorne, réussit l'exploit. D'autres détails suivent, la métamorphose du phénix, les animaux qui parlent, le carrosse tiré par des licornes...etc. Mais pour amuser son lecteur, le conteur parodie le merveilleux en utilisant un procédé efficace : ancrer l'extraordinaire dans le quotidien, à l'exemple des tapis volants qui sont ici de confortables canapés pourvus de tiroirs bien pratiques. Voltaire traite donc avec une indéniable désinvolture le merveilleux traditionnel. Cette scène est particulièrement éloquente : pour renouveler son serment de fidélité, Formosante invoque les cendres du phénix qui se trouvent dans sa poche. Autre exemple d'alliance saugrenue du merveilleux et du quotidien, une divinité aussi vénérable que le bœuf Apis est utilisée comme simple moyen de locomotion, et finit même en plat principal lors d'un banquet. Si Voltaire se moque souvent des poncifs littéraires et feint de respecter les lois du conte, c'est pour les parodier et les utiliser dans un sens critique.

## L'in vraisemblance comme arme critique

Il serait réducteur de ne voir dans *La princesse de Babylone* qu'une œuvre burlesque jouant systématiquement du contraste entre la tradition du conte et le prosaïsme des préoccupations des personnages. Sous le voile de la fiction se cache en effet le projet critique de l'auteur. Les événements, rendus absurdes par l'accumulation invraisemblable du conte, sont très souvent des événements réels empruntés à l'histoire, que le conteur prend soin de transposer, et les personnages qui gravitent autour du couple héroïque sont des rois de pays réels. C'est pourquoi Voltaire opère un mélange entre les époques antiques et modernes : les pays traversés par Amazan et Formosante portent des noms anciens, mais les faits observés au cours du voyage sont contemporains de l'auteur. On reconnaît sous le masque des cimmériens les réformes de Catherine II de Russie, sous celui de l'île d'Albion le régime politique anglais. Les éléments présentés comme invraisemblables, sont en fait véritables et liés aux problèmes du temps. De cette alliance inattendue se dégage une violente accusation qui fait de *La Princesse de Babylone* une œuvre aux combats : les anachronismes flagrants, ceux notamment qui signalent le clergé sous le déguisement du druide, les amalgames entre la barbarie des uns, la sottise des autres et la folie de tous, les nombreuses allusions aux dogmes et aux préjugés sont autant d'attaques ciblées contre le clergé, le roi, les courtisans et des rivaux littéraires comme maître Larcher.

Évoquant presque à chaque page les enjeux de la réflexion des Lumières, ce récit de voyage dans l'espace et le temps nous propose une véritable leçon politique. En effet, en parcourant l'Europe et l'Asie, Amazan a le souci de cerner l'esprit de leurs lois et recueille l'exposé didactique d'un personnage compétent comme un seigneur cimmérien ou un membre du parlement. L'intérêt des visites du prince charmant gangaride se porte, en fait, sur le message idéologique qui s'en dégage. En effet, la préoccupation dominante du conteur est le degré de civilisation ou de barbarie observée parmi les peuples traversés et le degré de « lumières » atteintes par les souverains. Il annonce d'ailleurs clairement la couleur de son propos : « *Si les cultes sont différents, la morale est partout la même* » (Voltaire, 1768, p :47). On peut opérer un classement des États européens du XVIII<sup>e</sup> siècle. Tout d'abord, il y a les monarchies protestantes de l'Europe du Nord auxquelles le conteur associe la Russie de Catherine II. Viennent ensuite les monarchies de droit divin dominées par la papauté (l'Italie) et l'Inquisition (l'Espagne). La France occupe, elle, une place intermédiaire qui rappelle qu'il y a des choix à faire et des décisions à prendre.

Pour exprimer ses conceptions sur l'organisation politique des nations, Voltaire ne se limite pas au procédé indirect de la parodie du Conte, Mais en ajoute un autre qui lui permet de développer son idéal politique, la description d'Etats modèles, soit empruntée à la réalité comme la chine, la Russie ou l'Angleterre soit imaginaires et parfaits telle la nation gangaride. Sur ce point, force est de constater que l'Orient, certes mythique ici, paraît bien en avance sur l'Occident en terme de despotisme éclairé.

La peinture des Gangarides rappelle le vieux mythe de l'Âge d'or : l'éloignement du pays considéré comme le berceau de l'humanité, l'âge de ses habitants, leur simplicité rustique, l'abondance naturelle, la communication entre les hommes et les animaux, leur façon d'éviter la guerre en soignant les agresseurs, tout concourt à composer une image idyllique. Bien sûr, ce paradis offre une image volontairement irréaliste de la société mais il nous renseigne sur les aspirations de Voltaire car il reprend, en les exagérant, les idées développées ailleurs sur le mode réaliste. Dans cette présentation des pays — dont on doit cependant nuancer l'exactitude — apparaissent les grands thèmes de la pensée voltairienne : le plaidoyer pour la tolérance fondée sur le respect des lois naturelles, l'appel à la raison dans l'organisation politique et la vie religieuse. Cependant, la dénonciation de la cruauté et de l'absurdité ne laisse jamais la place à un exposé précis de ce que devrait être l'État idéal. *La Princesse de Babylone* s'impose avant tout comme un récit plaisant, celui d'un homme du XVIII siècle pour qui le passage d'une société féodale, fondée sur les privilèges des nobles et du clergé, à une société entre prenante et bourgeoise constitue le progrès fondamental.

### **Conclusion**

Voltaire nous donne ses idées générales sur une société civile idéale telle qu'il la conçoit, à travers Babylone. Il insiste surtout sur la séparation des pouvoirs politiques et religieux. Il propose une justice raisonnable et impartiale. Il évoque le choix des meilleurs pour former l'élite qu'on honore ou qui gouverne. Il défend les beaux-arts et le théâtre. Il souhaite une société mobile où chacun soit reconnu en fonction de ses mérites et de son action. Mais ces espérances se heurtent à des réalités plus sombres : le fanatisme, l'envie, la vanité, la collusion des prêtres et des juges, la cupidité. La solution politique finale est le despotisme éclairé qui paraît affaibli du fait que les individus, eux, n'ont pas radicalement changé, comme le prouve Itobad dans *Zadig*.

Pour s'attaquer aux préjugés et aux imbéciles, il faut les ridiculiser, c'est-à-dire rapetisser, réduire, rendre extérieur et absurde. Mais, en même temps, il ne faut pas que le comique l'emporte, sinon on rirait sans y réfléchir davantage. Le badinage doit simplement souligner la raillerie. Le conte est donc en soi une ironie : il nous enseigne à ne pas être dupes, pas mêmes des ficelles littéraires qui le constituent.

## Références bibliographiques

- Voltaire, *le dictionnaire philosophique*, Edition Gallimard, collection Folio classique, 1764
- Jonathan Swift, *Les voyages de Gulliver*, Edition Flammarion, 2014
- Voltaire, *Eléments de la philosophie de Newton, donnés par Mr de Voltaire*, Nouvelle édition, 1738

## Webographie

- Pascal, *Les provinciales : ou les Lettres écrites par Louis de Montalte à un provincial de ses amis et aux RR. PP. Jésuites*, 14 avril 2022

[https://www.ebooksgratuits.com/ebooksfrance/pascal\\_les\\_provinciales.pdf](https://www.ebooksgratuits.com/ebooksfrance/pascal_les_provinciales.pdf)

- Essais de théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal. Tome 1 / . Par M. Leibnitz. Nouvelle édition, augmentée de L'histoire de la vie & des ouvrages de l'auteur, par M. L. de Neufville

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6528777d.texteImage>

## Les contes philosophiques étudiés :

- Voltaire, *Zadig*, Edition Gallimard, collection Folio, 1747
- Voltaire, *Candide*, Edition Gallimard, collection Folio, 1759
- Voltaire, *La princesse de Babylone*, Edition Gallimard, collection Folio, 1768.
- Voltaire, *Micromégas*, Edition Gallimard, collection Folio, 1752
- Voltaire, *Le monde comme il va*, Edition Gallimard, collection Folio, 1748
- Voltaire, *Le Taureau blanc*, Edition Gallimard, collection Folio, 1773

**Dépôt Légal : 2019MO2792**

**ISSN : 2665 - 8674**

**2022**

**Publication de la FLSH - Agadir -**

