



RESTE À VOIR

N°12/ 2021

ISSN 2065 7269

Numéro spécial **Jeunes chercheurs**



MAGAZINE
FRANCOPHONE DES
ETUDIANTS DE LA
FACULTÉ DES
LETTRES



Adresse de la rédaction :
Faculté des Lettres
8, rue Spiru Haret,
Bacău, Roumanie

Ont contribué à ce numéro :

Rym SELLAMI, Raluca-Andreea DONICI,
Milica SAVIC, Zalwa DJAMA ELMI,
Georgiana ȚĂPCULES (CÎMPANU),
Loredana-Florentina LĂCĂTUȘU (DUMITRU),
Simona-Raluca VOINEA, Mihaela ROTARU

Comité scientifique :

Adriana-Gertruda ROMEDEA
Simina MASTACAN
Maricela STRUNGARIU
Raluca BĂLĂIȚĂ

Directeur fondateur :

Emilia MUNTEANU

Rédacteur coordinateur :

Veronica GRECU BALAN

Responsable du numéro :

Cătălin BĂRBUNȚĂ

Alma Mater

2021

Dans ce numéro :

<i>In memoriam</i>	
Emilia Munteanu-portrait d'un metteur en scène	5
Numéro spécial	
JEUNES CHERCHEURS	
La poétique de l'horreur dans l'œuvre romanesque de Jean-Pierre Martinet	8
<i>Rym Sellami</i>	
Crime et mystère dans <i>Barbe-bleue</i> de Charles Perrault	13
<i>Raluca-Andreea Donici</i>	
La poésie contemporaine dans l'espace public : envers le changement du statut de poétesse ?	16
<i>Milica Savic</i>	
Intertextualité dans la littérature écrite djiboutienne	24
<i>Zalwa Djama Elmi</i>	
Le pouvoir de l'implicite dans l'argumentation	
<i>Georgiana Țăpcules (Cîmpanu)</i>	31
Hypostases de la traduction comme négociation du sens	
<i>Loredana-Florentina Lăcătușu (Dumitru)</i>	40
Déclin de la culture française	
<i>Simona-Raluca Voinea</i>	48
La place des activités ludiques en milieu scolaire	52
<i>Mihaela Rotaru</i>	

Reste à Voir

EDITO

Reste à Voir s'adresse à tous ceux qui étudient et aiment le français. Organisée autour de quelques grands thèmes (*Culture, Littérature, FLE*), elle se propose de faire une synthèse de l'esprit français, dans ses aspects essentiels.

L'histoire de *Reste à voir* commence en 2009, quand Emilia Munteanu proposait le titre d'une publication qui lançait un défi aux étudiants francophones, invités à y partager leurs expériences culturelles, scientifiques mais aussi humaines, sous le signe du bonheur de communiquer en français.

Mais le printemps de cette terrible année 2021 fut particulièrement triste pour nous tous, collègues et étudiants en même temps. La fondatrice de la revue, spécialiste reconnue de littérature française et de poétique théâtrale, celle qui animait aussi les troupes de théâtre *De quoi s'agit-il* et *Pourquoi pas ?*, *Les folies théâtrales* (dialogues francophones) décida de nous quitter définitivement. Une perte douloureuse et inacceptable, car elle est irremplaçable.

Dynamique et créative dans tout ce qu'elle entreprenait, Emilia Munteanu nous avait toujours accompagnés et guidés à découvrir autrement l'univers de la langue française, pour laquelle elle nourrissait un profond attachement. Excellente didacticienne, elle savait que la pratique non formelle de la langue vaut mieux que tout manuel ou cours universitaire. Elle a inspiré chaque année la célébration de la francophonie dans la Faculté des Lettres, a organisé des festivals de théâtre, des écoles francophones d'été, a dirigé des travaux et des communications scientifiques originales. Elle a changé même des destins et des vies, car d'anciens étudiants de la troupe s'étaient découverts la passion pour le théâtre et sont devenus acteurs sur des scènes internationales.

Cette énergie, qui semblait inépuisable, se dégage de l'interview qu'elle a donnée pour le premier numéro de la revue. Nous la reprenons dans ce numéro, que nous lui dédions. Il contient des travaux scientifiques des étudiants, dont une partie ont été présentés lors de la visioconférence *Formes discursives. Mémoire et identité(s)* organisée par notre faculté (les 15-16 avril 2021). Les signataires des articles, étudiants-chercheurs de l'Université « Vasile Alecsandri » de Bacău, mais aussi de l'Université Montaigne 3 de Bordeaux et de l'Université de Poitiers, proposent de diverses analyses en littérature, linguistique, pragmatique et argumentation, sous la direction de leurs enseignants coordonnateurs.

Reste à voir offre un espace généreux pour toutes les formes d'expression originales, artistiques et scientifiques en même temps. C'est un héritage précieux, un témoignage de la grande confiance dont notre Professeure nous a toujours entourés. C'est aussi une aspiration et un engagement, un espoir toujours vivant, suspendu en trois mots...

PORTRAIT D'UN METTEUR EN

SCENE – EMILIA MUNTEANU



Mademoiselle le professeur Emilia Munteanu pourriez-vous vous présenter aux lecteurs qui ne vous connaissent pas encore ?

Pour ceux qui ne me connaissent pas, je dois leur dire qu'avant de venir à Bacău, j'ai été enseignante au lycée « Cantemir » de la ville d'Onești - où je coordonnais déjà la troupe « Pourquoi pas ? ». Depuis 1998 jusqu'en 2008 ma passion pour le théâtre s'est agrandie ou bien approfondie. Après la soutenance de la thèse de doctorat intitulée « Le théâtre de Jean Tardieu entre parodie et invention », j'ai suivi deux stages : « Le jeu théâtral dans l'enseignement du français » à Vichy et « L'éducation des jeunes par le théâtre » à Sinaia.

Pouvez-vous nous parler un peu de votre activité liée à la troupe de théâtre « De quoi s'agit-il ? »

La troupe de théâtre « De quoi s'agit-il ? » est née en 2000, l'intitulé ayant été inspiré par le titre d'une pièce de Tardieu. Elle s'est constituée autour de Oana Aoproai, ancien membre de la troupe « Pourquoi pas ». Ensemble, nous avons tour à tour mis en scène : *Paparazzi* de Matei Visniec (présentée aussi sur la scène du théâtre Molière à Bordeaux). La troupe c'est renouvelée chaque année par la venue de nouveaux membres. La sélection s'est faite par l'audition des amateurs, au sens étymologique, de théâtre et en fonction des qualités « théâtrales » des candidats francophones (connaître et parler la langue de Molière est bien sûr ma condition essentielle). Mais ce qui compte, c'est le désir de former vraiment une équipe, de changer de peau ou d'entrer dans la peau de n'importe quel personnage.

Théâtre universitaire

Monter une pièce de Régine Bruneau-Suhas est un pur hasard ?

Le projet de **Léonie, donne-moi la misère du monde** est né après avoir fait connaissance avec son auteur qui est devenue aussi une amie incomparable. L'idée de mettre en scène **Léonie** m'attirait et m'effrayait à la fois car, d'une part, nous ne pourrions pas respecter à la lettre le didascalies (poser une montagne de terre ou de sable sur la scène) et, d'autre part, la troupe était à refaire (Teo, Emilia, Elisa, Minodora, Georgiana, Daniela avaient fini leurs études). De plus, c'était la première fois que l'auteur en chair et en os était présent à la première représentation. Heureusement, Régine, à qui j'ai demandé la permission d'opérer certains changements, nous a donné le feu vert.

Les répétitions se déroulent-elles comme vous le souhaitez ?

Les répétitions ! Ici c'est le grand problème, parce qu'on n'a pas de salle convenable, alors c'est toujours de l'improvisation (un jour dans le parc, une autre fois dans le hall). Mais, par bonheur, les directrices du lycée « George Apostu » nous ont permis de travailler dans leur salle de spectacle. D'ailleurs, nous avons conclu un accord de partenariat avec le lycée ce qui nous a permis de coopérer avec des musiciens et des chanteurs de cet établissement scolaire.

À votre avis, comment se porte le théâtre français ?

Tout en étant en crise, le théâtre français est vivant. À côté des théâtres régionaux et nationaux, il y a des compagnies privées, des festivals. À la différence de l'école roumaine, en France, au lycée, on donne des cours de théâtre.

Quels sont vos financements ? Avez-vous obtenu des subventions ?

Nous avons reçu des subventions pour les invités (la troupe « La Balise » de Limoges, Régine Bruneau-Suhas, Michel Beniamino, Stéphanie Benson, Pol Corvez, de la part de l'Agence Universitaire de la Francophonie grâce à laquelle nous avons pu faire aussi le déplacement de notre troupe à Onești.



Pourriez-vous présenter votre mise en scène en quelques mots ?

La mise en scène de **Léonie** est présentée comme un défi, vu le sujet d'actualité : une jeune fille, Léonie, quitte le domicile paternel, elle est absente de la scène et incarnée par les clochards. Mère est doublée par voix off et les témoins assistent plus ou moins indifférents au spectacle de ce drame.

Comme la vie de la jeunesse et de l'adolescence n'a pas de frontières, les jeunes roumains et leurs parents se confrontent avec les mêmes problèmes ; c'est pourquoi, j'ai voulu que la représentation de **Léonie** fasse référence aussi à la réalité roumaine. D'où les pauses – chants – danses – roumaines. D'autre part, ce décollage entre le réel et l'imaginaire m'a inspiré le recours aux effets des ombres que j'ai puisés dans le théâtre asiatique.

De quelle façon la mise en scène (de production) a changé, depuis vos débuts ?

Le théâtre est un art vivant et il se nourrit de lectures, d'autres spectacles, de théâtre, de musique, de musique de danse, de pratique théâtrale, d'expériences de vie. Au cours de mon expérience d'enseignante et de spectatrice, je n'ai jamais cessé d'être apprenante. Et mes maîtres ont été Andrei Șerban, Fabrice Dubusset, La Compagnie des Minuits, Philippe Rousseau, le théâtre grec et le théâtre asiatique. Mais les dernières leçons en matière de travail théâtral je les ai reçues de la part Régine Bruneau-Suhas, une artiste et un metteur en scène incomparables.

Avez-vous des anecdotes à nous raconter sur le spectacle (plateau ou coulisses) ?

Trouver une salle pour nos représentations est toujours un problème de combattant, à défaut d'une salle adéquate dans notre université. Ainsi, lors de la deuxième édition du festival, madame le doyen et une collègue ont-elles réussi à nous aider pour réserver la salle de l'Ateneu en vue de la représentation de **Je suis un saumon** mis en scène par Fabrice Debusset. Comme ils avaient besoin d'eau chaude pour le spectacle, Alexandru, sa camarade du lycée « George Apostu », et moi, munis d'une baignoire de bébé, nous sommes allés chercher de l'eau chaude (denrée rare) au foyer des élèves puis nous avons transporté notre fragile offrande jusqu'à l'Ateneu. J'ai oublié de vous dire que tout cela s'est passé dans le plus grand secret, une vraie conspiration. Pourquoi ? Puisque nos « hôtes » étaient réfractaires à toute intervention dans le « décor ».

Mais la catastrophe s'est produite, vers la fin du **Saumon**...lorsqu'il éclaboussa toute la scène. Que faire dans ce cas ? N'ayant pas de serpillière, j'ai détaché mon écharpe et ... j'en ai nettoyé la scène. Depuis, je garde religieusement cette écharpe doublement ennoblie par le contact avec la scène de l'Ateneu et le génie du théâtre.

Quels sont vos projets futurs ?

Réaliser la quatrième édition du Festival.

Entretien Anca POPOVICI (FR I)



LA POÉTIQUE DE L'HORREUR DANS L'ŒUVRE ROMANESQUE DE JEAN-PIERRE MARTINET

Rym SELLAMI

Université de Bordeaux Montaigne 3

TELEM

rymsellaminscription229@gmail.com

L'œuvre littéraire de Jean-Pierre Martinet appartient à la période des années 1970-1980. Elle a été confrontée à un certain désistement du lectorat français lors de sa première publication. Cela s'explique par sa nature « horrifique », d'où le qualificatif « noir » pour décrire les textes du bordelais. Il a fallu presque trente ans pour réhabiliter cette œuvre grâce à des maisons d'éditions **bordelaise** comme Finitude et L'Arbre vengeur. Pour la première fois le public français exprime un engouement vis-à-vis du contenu sombre de la fiction « martinétienne ». Et d'ailleurs, et ce n'est peut-être que le point de départ de la gloire de cet écrivain maudit. Car, l'intérêt pour l'œuvre de Martinet a suscité des réactions à succès dans le domaine des arts. Et l'acteur français Denis Lavant a été l'un des artistes français qui ont contribué à la reconnaissance du romancier. Il a créé une adaptation théâtrale de *La Grande vie* la première fois en 2009, au Trianon. Ce premier événement sera suivi par d'autres lectures, toutes appréciées du public. En 2012, l'artiste est rémunéré suite à cette interprétation avec le grand prix de l'humour noir du spectacle. Un film documentaire sur Jean-Pierre Martinet a été projeté en 2019 à Bordeaux ensuite à Paris et dans lequel participe Denis Lavant.

D'autres artistes ont exprimé leur admiration par rapport à la production « martinétienne » en jouant son roman *Jérôme* au théâtre. L'acteur Cyrille Labbé avec une troupe d'artistes : la chorégraphe Mélanie Messager et les danseurs Larissa Roy, Marjolaine Héring, Daniel Alves, Frédéric Aim et Oscar Letur ont créé un événement à Paris, à la Générale en mai 2015. Lors de ces trois jours plusieurs activités ont été programmées sur Martinet. Une table ronde a été animée le 16 mai par les admirateurs de l'auteur.

La classification des textes « martinétiens » dans un genre particulier serait peut-être un tort à un auteur dont les récits critiquent l'idée de norme et de frontières. Néanmoins, une œuvre n'échappe pas à l'identification par ses dominantes. Et la fiction de Martinet possède toutes les caractéristiques des récits de terreur ou plus précisément du genre de l'horreur. Notre travail s'appuie sur des approches différentes, étant donné la nature complexe du texte. L'approche symbolique fondée sur les réflexions de Gaston Bachelard, de Gilbert Durant ainsi que celle psychologique de C. G. Jung et Freud consolideront notre analyse dans la première partie intitulée « Les topiques de l'horreur ».

Il s'agit en effet d'étudier l'imagerie horrifique chez Martinet formée à partir de la combinaison de trois idées structurantes : « La descente aux enfers », « La métamorphose » et « La folie ». Force est de constater que ce sont là même les lieux communs de la littérature fantastique. Ce qui amène à ajouter que la littérature de l'horreur est reliée au genre fantastique, même si elle a déjà effectué un détachement depuis la seconde moitié du vingtième siècle. Toutefois, si Martinet recourt à ce complexe du topos fantastique, il l'investit au profit du code psychique tout en étant relié au contexte d'une modernité en crise.

« La descente aux enfers » montre un espace profond et terrifiant. L'action de descendre aux enfers — une expression métaphorique qui renvoie à l'idée de la rétrospection et du retour vers soi — permet au sujet « martinétien » de dévoiler l'horreur qui est en lui et par conséquent de se métamorphoser, en manifestant sa folie. L'allégorie de la descente aux enfers révèle un espace dantesque contemporain, essentiellement espace du dedans, un espace invisible où tous les protagonistes eux aussi se caractérisent par un aspect fantomatique.

Les personnages de Jean-Pierre Martinet sont tous des marginaux : des individus socialement à l'écart, vivant dans l'indifférence totale des autres, et c'est la raison pour laquelle ils ont acquis l'image de fantômes et sont devenus, par leur effacement social, des êtres invisibles, errant dans l'espace urbain. Ainsi, l'errance est l'un des paramètres des enfers « martinétiens ». La mobilité des protagonistes dans la ville, se transformant en labyrinthe où le sujet se perd et peine à retrouver les issues. L'exemple de Martha Krühl dans *La Somnolence* en est un. Elle exprime tout le temps son angoisse face à la confusion des repères géographiques : « Je n'ai plus

qu'une idée : sortir d'ici. » (Jean-Pierre Martinet, 1975 : 213), et à un autre endroit du récit elle évoque l'image du labyrinthe pour décrire les lieux où elle se retrouve — en s'adressant à un destinataire fictif, inventé par son imagination : « Le labyrinthe que vous avez patiemment édifié autour de moi est ingénieux, certes, mais j'arriverai, malgré vous, à en trouver la sortie. » (105)

Ainsi le discours de *La Somnolence* renvoie à la crise que traverse la vieille femme. Martha manifeste sa panique face à l'absence des repères dans la ville — espace métaphorique pour désigner l'espace intérieur du sujet. Elle avoue, terrifiée, à un moment de son horrible traversée : « Je dois trouver une sortie, je dois trouver une sortie, je dois... Les couloirs. Je dois trouver une sortie. D'autres couloirs. » (218) L'errance est donc liée à l'idée de la perte des repères et à la question de l'identité, puisque tous les récits de l'auteur ont une portée symbolique.

L'errance de Rose Poussière à Rowena, dans *L'Ombre des forêts*, se passe à travers un espace nocturne. Les enfers dans la fiction de Martinet se caractérisent aussi par leur opacité. Le monde des profondeurs est monde sombre à l'image de l'intérieur du sujet. Et le personnage principal de ce troisième roman de l'auteur ne manque aucune occasion pour affirmer que la nuit s'empare de la ville — en comparant la nuit à une eau torrentielle qui prend tout sur son chemin et qui s'occupe d'effacer toute trace de vie : « La nuit entrait par toutes les fenêtres. Il n'eut pas le courage de les fermer. La maison pouvait bien faire eau de toutes parts. Que le navire coule : ce n'était pas son affaire. » (Martinet, 1987 : 226) Cette nuit se présente menaçante et dégoûtante pour Martha Krühl parce qu'elle représente l'espace d'une tension : « La nuit a l'air si sale dehors. [...] La nuit est si sale. La vie est si sale. » (1975 : 94) Et pour le narrateur de *Nuits bleues, calmes bières*, un revenant qui se manifeste sous une forme fantomatique et revisite les lieux de sa vie, la nuit constitue l'espace de toute l'histoire : en une nuit qui semble éternelle, se déroulent les événements de cette nouvelle. Et une grande partie des événements de *Ceux qui n'en mènent pas large* se déroulent pendant une nuit que le personnage principal décrit de la sorte : « Maintenant, la moitié de la nuit était passée, une sale nuit de novembre, humide et froide, et tout ce temps perdu pour à peine cinq cents francs et un repas médiocre [...] » (Martinet, 1986 : 94)

L'eau constitue subséquemment un élément fondamental de la fiction « martinétienne » dans la mesure où l'eau a été souvent **ralliée** au monde intérieur et plus précisément à la mort. Gaston Bachelard mentionne à ce propos : « L'eau prend la mort en son sein. L'eau rend la mort élémentaire. L'eau meurt avec le mort dans sa substance. L'eau est alors un *néant substantiel*. On ne peut aller plus loin dans le désespoir. Pour certaines âmes, *l'eau est la matière du désespoir*. » (Bachelard, 1942 : 125) La descente aux enfers pourrait être perçue comme un retour vers le milieu originel de tout être, aux eaux maternelles.

La traversée de ces marginaux est une expérience de leur métamorphose : tous les changements qui caractérisent les personnages et leur monde se prêtent à la modalité onirique. Alors, le monde subit des transformations partielles ou totales sans que cela soit ressenti à la manière du récit fantastique, c'est-à-dire comme une infraction à un ordre établi avec l'aspect d'étrangeté qui caractérise le fantastique.

Tout étant partie intégrante d'un monde intérieur, les métamorphoses dans le récit horrifique de Martinet fonctionnent selon les principes du rêve : ainsi Martha se voit transformer en bois et imagine son père devenir une matière végétale : « Je me demande souvent si, lorsqu'on meurt, le corps devient comme du lierre, et pousse sur les murs, sur les arbres, ou à l'intérieur du corps de ceux qui vous aiment. [...] J'ai l'impression que mon père grimpe à l'intérieur de mon corps et qu'il s'entortille autour de mes organes vitaux. » (Martinet, 1975 : 54-55) Cette image pourrait être interprétée aussi comme un désir du retour aux origines, à la terre, à la nature.

Ces métamorphoses tous azimuts s'effectuent dans un univers hallucinant relié à la folie. La ville de Martha appartient à un univers fantastique horrifique : il n'y a presque personne dans cet espace. Tout le monde semble dormir : « Au-dessus de la ville endormie [...] les martinets affolés tournoient en cercles. » (Martinet, 1975 : 21) Et Jérôme Bauche raconte ses aventures dans un Paris qui s'était transformé en une ville russe, plus précisément Saint-Petersbourg. Alors les noms des endroits réels se mêlent à des références topographiques russes : et se retrouve dans le même espace La gare Saint-Lazare, La Neva, Rueil Malmaison et le passage Nastenka, etc. Ce qui révèle deux caractéristiques principales de la folie dans la fiction horrifique de Martinet : l'ambiguïté, se manifestant à travers l'excès et le flou, et l'idée du visible/invisible qui révèle surtout le paramètre du dédoublement.

Ces trois topiques de l'horreur nous permettent d'étudier, dans la deuxième partie la caractéristique fondamentale de l'œuvre « martinétienne » à savoir l'intériorité dans le récit horrifique. En effet, cette partie comporte deux grands volets : « L'expression de l'intime par la voix narrative » et « La représentation du désespoir à travers l'esthétique de la laideur ».

Les approches de Gérard Genette, Roland Barthes, Dorrit Cohn, Käte Hamburger, ainsi que les travaux de Raphaël Baroni, Bruno Blanckeman, Pierre Brunel, Fabienne Soldini et autres essayistes qui ont développé des réflexions sur la voix narrative, ont contribué au développement de notre travail.

La subjectivité qui marque cette fiction se manifeste essentiellement à travers un « Je » spectral dans la mesure où, comme les protagonistes, ce « Je » possède les caractères d'un fantôme : il apparaît et disparaît en faveur d'autres instances, se collant à la troisième et à la deuxième personne dans le discours de sorte que l'ambiguïté devient totale et il est difficile de situer le foyer réel de la voix active dans le texte.

Trois chapitres sont consacrés à la voix narrative, voix de l'intime puisqu'il s'agit du psycho-récit et de la vie intérieure des sujets. Ainsi se succèdent « La voix de la mort », « L'émotion » et « L'autobiographie ». Il s'agit de montrer comment sont représentés les mouvements vertigineux du « Je » dans le discours. Il s'agit surtout d'insister sur le caractère fluide et énigmatique de ce « Je » qui cohabite avec d'autres instances fictives et qui parfois renvoie à l'auteur du livre. Le sujet possède un potentiel émotionnel excessif et excédant.

L'ordre émotif domine au point d'édifier un univers chaotique où le rire va de pair avec les larmes qui coulent à flots dans les histoires de Martinet. Le rire devient une attitude qui exprime le désespoir et les larmes une habitude de solitaire. Le narrateur de *Nuits bleues, calmes bières* éclate de rire quand il est pris de terreur, plus précisément quand il saisit qu'il est un revenant : « Parfois, au milieu de la nuit, il se réveillait en sursaut, et il éclatait de rire. » (15)

Les larmes reflètent l'excès de désespoir du marginal solitaire du milieu urbain. Mais au comble du désespoir les larmes se séchent dans les yeux et n'arrivent pas à secourir ces malheureux. Le personnage principal de *L'Ombre des forêts*, un écrivain qui a des problèmes de mémoires et qui peine à trouver le mot juste pour son dernier roman, peine aussi à retrouver les larmes dans ses yeux quand il en a besoin :

Je voudrais pouvoir pleurer doucement, mais rien à faire. Pleurer devient de plus en plus difficile. D'ailleurs, on ne vous le pardonne pas. On peut exhiber son cul, n'importe quoi, bravo, mais les larmes, quelle obscénité. Une fois, j'ai vu un homme pleurer, au cinéma, vraiment pleurer, comme jamais on ne l'avait montré sur un écran, c'était un film de Dreyer, la moitié de la salle était écroulée de rire. Comme j'admire cet écrivain qui avait demandé avant de mourir qu'on ne le secoue pas trop parce qu'il était plein de larmes. [...] Les hommes sont fous de désespoir, mais ils font tout pour le cacher. C'est bien ça l'horreur. (Martinet, 1987 : 93-94)

Le sujet « martinétien » souffre du rejet et de la solitude. Ainsi, dans ce monde urbain où l'habitation est très chargée selon le mode architectural moderne, l'individu, lui, paradoxalement se trouve isolé à cause du mode de vie moderne favorisant l'isolement et incitant à la consommation. Les personnages de Martinet, vieux, ratés, dérangés mentaux et autres malheureux s'accrochent à la parole comme s'accroche un naufragé à une planche au milieu de la mer — la métaphore du naufragé avec le champ lexical du voyage en mer sont fréquents dans la fiction du romancier.

La parole est en effet la dernière chance à ces oubliés de la société moderne pour échapper au silence. C'est la raison pour laquelle apparaît la tendance autobiographique dans la fiction de Martinet. Martha Krühl semble écrire ses mémoires et raconter sa vie, selon le rythme de sa mémoire, c'est-à-dire avec des va-et-vient sur des moments différents de sa vie en mélangeant présent et passé et avec des coupures fréquentes à cause de ses problèmes de mémoire et surtout avec ses propres erreurs en tant qu'auteur de son propre discours écrit.

En écrivant son texte, la vieille femme se corrige, fréquemment : « [...] j'éprouve un sentiment de bonheur qui me ramène [...] à ces moments fabuleux où je tournais nue, je veux dire tournoyais nue, sous les magnolias, non, sous les cèdres, les grands cèdres, pas complètement nue quand même, mais enfin presque. » (Martinet, 1975 : 125) ou encore : « Vous réglez sur une troupe innombrable. Une troupe, non : un troupeau, plutôt, fourbu [...] » (145) Les erreurs d'orthographe prouvent que le texte est rédigé par Martha : « Vous vous

souvenez Maria, de cette phrase de Pierre-Jan Jouve, le grand poète autrichien, dans son livre superbe « Derrière le noir du miroir » [...] » (178) Et dans la même page, elle répète le nom de « Pierre Jean Jouve » avec la même erreur : « Pierre-Jan avait raison [...] » (178)

Jérôme Bauche avoue qu'il écrit ses mémoires à partir d'un espace clos — enfermé dans une cellule peut-être — à partir de l'au-delà, du monde des morts. Ainsi au chapitre six du roman, le personnage éponyme écrit : « [...] je rédige ces souvenirs vagues derrière des murs blancs [...] » (**Martinet, Jérôme, 1978 : 187**) Et raconter sa vie ou ses souvenirs devient une manière d'exister pour les marginaux qui ont besoin de la communication.

Ivres de désespoir comme ils le sont d'alcool, tous les personnages de Martinet se projettent dans un monde de la laideur. La vie est une parodie atroce pour ces pitoyables individus qui imitent l'acte de vivre sans vraiment vivre, en absence d'amour et de pitié. C'est alors que l'esthétique de la laideur devient un principe de l'univers horrifique. D'ailleurs Jean Pierre Martinet, lui-même, n'hésite pas à énoncer à travers sa correspondance avec son ami Alfred Eibel que le désespoir devrait constituer le fondement de toute littérature, tout en critiquant les tendances culturelles et littéraires françaises des années 1970 :

Trop de culture et pas assez de tripes. C'est pas ça la littérature, cette musiquette constipée, sans force, sans désespoir vrai (la seule source créatrice). [...] Mais pour ma part, j'encourage de plus en plus PGDR à freiner la publication de romans français. Le Bayle [Thierry Bayle, *Le Parc de la résidence*] n'est pas mal, mais là non plus ce n'est pas la grande peinture. Tous ces livres manquent de sincérité, de profondeur, ce sont des exercices de style, des arabesques, du vent, quoi... Et en plus, aucun avenir commercial. [...] Ce que j'ai lu de mieux à la Table [édition la Table Ronde], côté manus[crit], ce sont finalement les essais ou biographies ([...] la très vivante bio de Conan Doyle par James Cearney). [...] Hopkins [John Hopkins, *Le Vol du Pélican*], c'est vraiment pas mal, il y a un vrai mouvement romanesque, un univers, et une très grande absence de prétention (très anglo-saxonne). J'aime bien. Steiger [Bruno Steiger, *L'Argument de Gurdjieff*] m'emmerde. Je n'y comprends rien. Trop intelligent pour moi ! (**Capharnaïm : 105**)

L'esthétique de la laideur révèle trois topiques œuvrant ensemble : « Le cadavre », « La pornographie » et « Le monstre ». Il s'agit d'une représentation du monde relative à la projection du monde intérieur du sujet dans un dehors textuel. Le sentiment d'être meurtri et écrasé socialement donne un aspect cadavérique aux personnages et à leur monde. Ainsi par exemple, les caractéristiques d'un cadavre se manifestent de différentes manières dans cet univers mortifère. Le violet, couleur qui pourrait être reliée à la mort, est la couleur dominante dans les textes de Martinet. Les visages des personnages ont une teinte violette. Même la nature n'échappe pas à cette couleur macabre :

Certains soirs, le ciel tourne au violet et les larmes me viennent aux yeux, sans que je sache exactement pourquoi. Un vent humide et chaud vient de la terre et soulève la poussière, [...] La vie s'écoule, le vent du mois d'août est chaud, humide et violet, il vient du plus profond de la terre et chasse les rêves malfaisants. (Martinet, 1975 : 38)

Le code chromatique fonctionne en facteur de la signification horrifique. Toutes les couleurs perdent leurs valeurs positives et acquièrent une signification rattachée à la mort et au désespoir. Certains insectes deviennent des signes accentuant l'idée de cadavre. Les mouches apparaissent souvent autour d'un personnage mort et qui est sur le point de mourir. Dans cet univers apocalyptique, où tous les détails semblent se transformer en codes de l'horreur, les valeurs sociales sont visées directement.

« La pornographie n'est pas toujours où l'on croit. », (**La Grande vie : 48**) proclame Adolphe Marlaud. Cet énoncé résume tout : la pornographie signifie l'absence de sens, d'un contenu et donc de la valeur. Le nouveau monde moderne semble avoir un aspect pornographique du fait qu'il n'existe pas de lien entre les objectifs de la société vingtiémiste et d'après-guerre — développement économique comme garant du bonheur de l'individu — et la réalité sur les ségrégations et les différences sociales créant de plus en plus de marginaux et

isolant chaque catégorie dans des espaces-îlots au sein du milieu urbain.

La pornographie révèle en effet l'échec du nouveau système mondial fondé sur le consumérisme brut et la banalisation de la médiocrité. L'originalité du sujet a cédé à une normalisation et par conséquent à une sorte de dépersonnalisation d'où le problème d'identité se posant pour tous les protagonistes.

L'individu « martinétien » se transforme en monstre, sans l'avoir cherché. Le manque de sociabilité dans le lieu de la sociabilité — donc un lieu vidé de son sens et de son objectif — le rend terrifié et terrifiant. Le manque d'humanité nous donne à voir des personnages amputés, même les animaux sont amputés d'un organe ou d'une de leurs caractéristiques. Ce monde d'atrophies et d'infirmités est angoissant certes. Mais, il ne manque pas de comique, car « le malheur fait rire » selon Adolphe Marlaud. C'est pourquoi notre troisième partie porte sur la parodie.

Intitulée « La parodie de la fiction horrifique » notre troisième et dernière partie s'appuie sur les travaux de Lucien Dällenbach et d'autres critiques qui ont développé des réflexions sur la notion de la mise en abyme. Le genre de la parodie repose sur l'idée de décalage entre une première référence et une autre production qui reflète cette référence littéraire ou autre. L'idée du dédoublement se trouve donc au centre de la notion de parodie et avec, se retrouve une idée d'un effet comique. Or, les études sur la notion en question ont prouvé que la parodie pourrait œuvrer sans forcément susciter le rire — du comique.

La parodie dans le texte horrifique devient un moyen pour inciter le lecteur à prendre ses distances par rapport à tout y compris l'horreur elle-même et réfléchir sur la condition humaine du sujet contemporain. Cette dernière partie a été divisée en deux volets : « Les procédés de la parodie » où plusieurs moyens parodiques sont analysés (l'ironie, les jeux de mots et la mise en abyme). Le deuxième volet s'intitule « La parodie du genre policier ». Il s'agit de montrer que le texte horrifique est aussi l'espace où plusieurs genres pourraient cohabiter et que la variation générique reflète l'idée de l'abolition des frontières et des mondes parallèles entretenues dans les textes de Martinet.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus :

● Les textes de Jean-Pierre Martinet (1944-1993)

La Somnolence (roman, 1975 chez Jean-Jacques Pauvert et 2010 chez Finitude)

Jérôme (roman, 1978 chez Le Sagittaire et 2008 chez Finitude)

L'Ombre des forêts (roman, 1987 chez La Table ronde, ensuite chez le même éditeur en 2008)

Ceux qui n'en mènent pas large (récit, 1986 chez Le Dilettante et réédition, même éditeur, en 2008) et *Au fond de la cour à droite* (texte publié en 1972 dans *Subjectif*)

Nuits bleues, calmes bières (nouvelle publiée en 1978 dans la revue *Matulu* et, suivie de *L'orage* en 2006, chez les éditions Finitude) et *L'Orage* (texte publié en 1972 dans *Matulu*)

La Grande vie (nouvelle, 1978 dans la revue *Subjectif* ensuite en 2006 chez L'Arbre vengeur)

● Autres textes posthumes de Martinet

Jean-Pierre Martinet, Sans illusions (correspondance publiée dans *Capharnaïm* n°2, 2010 chez Finitude)

Le peuple des miroirs (textes critiques regroupés par Julia Curiel, 2010 chez France Univers)

Ouvrages critiques de références :

BACHELARD, Gaston, 1942, *L'eau et les rêves*, José Corti, Paris.

CRIME ET MYSTÈRE DANS *BARBE-BLEUE* DE CHARLES PERRAULT

Raluca-Andreea DONICI

Université « Vasile Alecsandri » de Bacău
raluca.donici499@gmail.com

Charles Perrault, né à Paris, en janvier 1628, est un écrivain, membre de l'Académie Française. Il est l'auteur de courtes histoires pour enfants, comme *Barbe-bleue*, *Cendrillon* et *Peau d'âne*, qu'il a réunies dans le volume *Contes de ma mère l'oye*, paru en 1697.

Durant la première partie de sa vie, Charles Perrault a été éduqué dans plusieurs écoles, pour devenir un bon avocat, ce qui lui a permis plus tard de travailler comme officiel des palais royaux. C'est dans les années 1660 que sa carrière d'écrivain a commencé. Elu, en 1671, parmi les membres de l'Académie Française, il s'est retrouvé au centre de la querelle entre les Anciens et les Modernes. Il a soutenu, sans réserves, les doctrines et les principes promus par les Modernes, selon lesquels la chute de la littérature antique est inévitable, car elle est barbare et dure par rapport à la littérature moderne. Dans ce conflit, le plus grand adversaire de Perrault a été Boileau, qui pensait que toutes les œuvres devaient respecter les modèles de l'Antiquité.

Pour exprimer ses convictions, Charles Perrault a publié entre les années 1688 et 1697 une œuvre qui a influencé l'histoire artistique française, *Parallèle des Anciens et des Modernes*. Présenté sous la forme d'un recueil divisé en cinq parties, cinq dialogues, *Parallèle des Anciens et des Modernes* essaie de montrer l'infériorité des Anciens dans tous les domaines (littérature, astronomie, guerre, navigation etc.)

Les Contes de Charles Perrault

Les contes écrits par Charles Perrault représentent de courtes histoires qu'on peut considérer modernes, classiques et baroques à la fois, s'adressant aux enfants, de même qu'adultes. Leur source d'inspiration est à chercher dans la tradition populaire, mais aussi dans l'imaginaire médiéval et chevaleresque ou la Renaissance italienne. Le recueil *Contes de ma mère l'oye* est considéré une œuvre classique parce qu'il est caractérisé par une certaine formalité et comporte une fonction éducative forte. Cependant, la présence marquée du merveilleux, manifestée par les différentes interventions des personnages surnaturels ou des objets magiques met en évidence ses traits baroques. Par ailleurs, même si les textes de Perrault s'adressent aux enfants, ils peuvent également attirer l'attention des adultes, car ils contiennent de nombreuses références à l'actualité politique, littéraire et sociale de l'époque.

***Barbe-bleue*. Une vision critique**

Le conte de *Barbe-bleue* est censé enseigner aux lecteurs l'importance du devoir d'obéir aux règles imposées, ainsi que les conséquences néfastes de la transgression des interdits. En effet, même si *Barbe-bleue* est décrit comme un ogre terrible, les choses se passent en général très bien entre les deux époux, jusqu'à ce que la jeune femme viole l'interdiction de son époux. Mais qui est *Barbe-bleue*? L'histoire nous raconte qu'il est un homme très riche, mais bien laid. Il dégoûte les femmes à cause de sa barbe bleue. Il a été cependant marié plusieurs fois, sans que l'histoire mentionne quelques détails sur le sort de ses premières six femmes. De nouveau libre, il propose à toutes ses voisines de l'épouser, mais personne n'accepte. Finalement, une jeune femme, séduite par sa richesse, accepte sa proposition de mariage.

Un mois après leurs noces, *Barbe-bleue* doit partir en voyage et laisse sa femme s'occuper des affaires domestiques. Il confie à sa jeune épouse les clés qui ouvrent toutes les portes de son château, mais il lui défend d'entrer dans une petite pièce, sans pour autant mentionner les raisons de son interdit. Pour distraire l'attention de sa femme, *Barbe-bleue* lui propose une fête où elle pourrait inviter tous ses amis.

Pendant la fête, la femme, curieuse, pénètre dans la petite chambre interdite et découvre le secret hor-

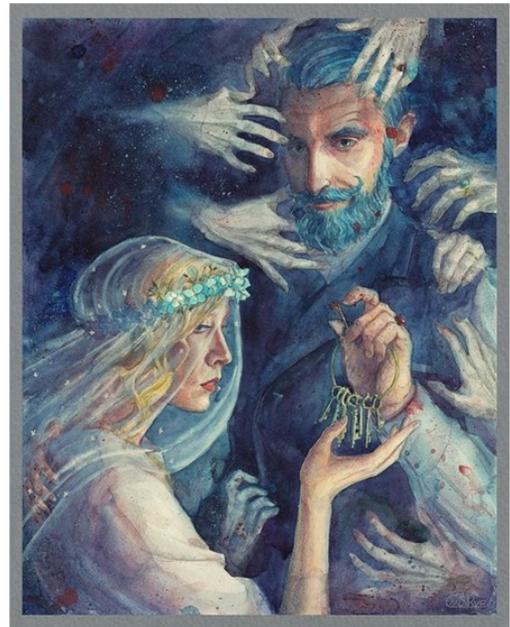
rible de son mari. Elle y découvre les six corps des épouses précédentes de son mari. Les corps, qui sont accrochés au mur, inspirent beaucoup de crainte et d'horreur à la jeune femme. Horrifiée, elle laisse tomber la clé de la chambre, qui se tache de sang. En vain, elle essaie d'effacer la clé, la tache ne disparaît pas car la clé avait des pouvoirs magiques.

Une fois son voyage fini, Barbe-bleue rentre et découvre la trahison de sa femme. Furieux, il veut tuer son épouse, mais sa sœur, Anne, guette et annonce l'arrivée de leurs deux frères, qui luttent contre Barbe-bleue et tuent l'homme laid à coups d'épée. La jeune femme reçoit en héritage toute la fortune de Barbe-bleue et se marie avec un autre homme, honnête, qui la rend enfin heureuse.

Les personnages—une piste de lecture

Barbe-bleue est caractérisé par une monstruosité à la fois physique et morale. Sa monstruosité physique est soulignée par une caractéristique particulière, la barbe bleue, un élément bizarre pour la mentalité et les conceptions sociales de l'époque. En effet, cette barbe colorée le rend laid et horrible aux yeux des femmes. D'autre côté, sa monstruosité morale est représentée par le fait qu'il fait peur aux jeunes femmes. Sa réputation est terrible, car il a déjà épousé plusieurs femmes, dont on ne sait plus rien. En réalité, elles ont été tuées par leur époux, notre protagoniste, Barbe-bleue.

A première vue, on peut affirmer que Barbe-bleue est bien différent de sa femme, qui est jeune et a une apparence normale. Mais à y regarder de plus près, on remarque qu'elle aussi a deux défauts importants: l'amour pour l'argent et la curiosité. Tout porte à croire que la jeune femme est séduite par l'argent du monstre, ce qui suggère un caractère superficiel et des intentions mensongères. Aussi, elle est très curieuse et impatiente, ce qui exprime l'absence de toute discipline et respect. On assume que leurs âges sont très différents, que Barbe-bleue, marié sept fois, est bien plus âgé et plus rusé que sa jeune femme, qui semble être innocente. Mais cette innocence apparente est perdue à tout jamais au moment où elle n'obéit pas à la demande de son époux. Certes, la découverte a été traumatisante pour elle, car le simple fait de pénétrer dans une chambre interdite s'avère être lourd de significations. D'un seul geste, elle découvre le passé et les actions terribles de son propre époux et perd son ingénuité.



Crime et mystère. L'attraction fatale

Barbe-bleue est, certes, un personnage controversé, qui se comporte comme une sociopathe. Il a un schéma logique, selon lequel il se conduit dans ses rapports avec les belles jeunes femmes. Après avoir fait une demande en mariage, il épouse celle qui est émue par son argent et se montre ensuite courtois et gentil. Dans chaque mariage, il teste sa femme, en lui laissant son trousseau de clé et il lui interdit l'accès sur la petite chambre. Chaque fois, la femme, poussée par la curiosité, viole l'interdit et entre dans la pièce prohibée. Une fois l'interdit transgressé, il tue et mutilé le corps de la femme de la même manière, ce qui nous indique que Barbe-bleue est un criminel organisé, qui sait bien ce qu'il veut.

D'une autre part, toutes les victimes ont le même comportement et la même réaction envers l'interdit. Elles sont attirées par la fortune et l'argent du monstre; après le mariage, poussées par leur forte curiosité, elles perdent leur innocence quand elles franchissent le seuil de la porte interdite et découvrent le passé de leur époux. C'est un cercle vicieux, qui se peut se répéter à l'infini; mais, la septième femme, aidée par sa sœur et ses deux frères, réussit à éviter la colère de son époux. Certes, tout ne peut s'achever que par la mort du monstre.

À l'origine de Barbe-bleue

Pour créer l'histoire de Barbe-bleue, Charles Perrault s'est inspiré de la mythologie grecque et de la Genèse, mais il semble avoir également trouvé son inspiration dans l'histoire. Gilles de Rais, par exemple, un gentilhomme qui a vécu entre 1404 et 1440 est considéré le premier tueur en série. Il a eu une enfance très difficile, ses deux parents étant morts vers 1415. Son père a été tué dans un terrible accident à la chasse, et sa mère est morte des causes inconnues. Ces deux événements tristes semblent avoir marqué Gilles, qui en reste traumatisé. Ainsi, malgré ses mérites militaires, des rumeurs commencent à se propager, car beaucoup d'enfants commencent à disparaître près de ses domaines. Après quelques années, la terrible vérité est découverte: Gilles avait tué plusieurs enfants vers 1437, enterrant leurs corps sous les yeux de ses domestiques. L'histoire a sans doute offert des exemples plus connus à Charles Perrault. A la Renaissance, le roi d'Angleterre, Henri VIII, lui-même marié six fois, n'a pas hésité à décapiter deux de ses épouses, Anne Boleyn et Catherine Howard.

En guise de conclusion, il convient de remarquer que ce conte nous enseigne des valeurs précieuses, comme la patience, la discipline et la loyauté, tout en décrivant les conséquences terribles du mensonge et de la désobéissance.

BIBLIOGRAPHIE

- TARTAR, Maria, 2002, *The annotated classic fairy tales*, W. W. Norton & Company, New York.
- HERMANSSON, Casie, 2009, *Bluebeard. A reader's guide to the English tradition*, Université de Mississippi.
- JÄRS, Helina, 2017, *La présentation du pouvoir dans le conte La Barbe bleue de Charles Perrault et dans les adaptations cinématographiques choisies*, Université de Tartu.
- LOVELL-SMITH, Rose, 1999, *Feminism and Bluebeard*, ELO, 5.
- https://www.bacfrancais.com/bac_francais/399-barbe-bleue-cabinet-condamnation.php, Charles Perrault : contes : La Barbe-Bleue : Etude d'un extrait (la découverte du cabinet et la condamnation) (commentaire composé), consulté en Mars, 2021.
- <https://jpeuxpasjaibacdefrancais.wordpress.com/2018/04/11/la-n18-l-la-barbe-bleue-charles-perrault/>, LA n°18 / L / « La Barbe Bleue », Charles Perrault, consulté en Mars, 2021.
- <https://www.etudier.com/dissertations/Corpus-De-5-Documents-Sur-La/344661.html>, Corpus de 5 documents sur la monstruosité, consulté en Mars, 2021.
- https://www.youtube.com/watch?v=Lv7_R7J6y8k, Analyse Perrault - La Barbe bleue, consulté en Mars, 2021.
- <https://www.youtube.com/watch?v=HV7Rpd1hpyo>, The VERY Messed Up Origins of Bluebeard | Fables Explained - Jon Solo, consulté en Mars, 2021.
- <https://www.tumblr.com/2Yqlo5y>, Grimm Brothers' Bluebeard, consulté en Mars, 2021.
- <https://www.youtube.com/watch?v=cYXTD>, Gilles de Rais: Serial-Killing Nobleman, Or Witch Hunt Victim?, consulté en Mars, 2021.

LA POÉSIE CONTEMPORAINE DANS L'ESPACE PUBLIC : ENVERS LE CHANGEMENT DU STATUT DE POÉTESSE ?

Milica SAVIC

Doctorante en Littérature française, FoReLLis.

Université de Poitiers

milica.savic@univ.poitiers.fr

Sapho et ?

Dans l'univers poétique et artistique, les femmes d'ordinaire servaient des muses, de l'inspiration éternelle et d'objet d'admiration des poètes. Elles étaient plutôt aperçues comme objet de création ou inspiration et non pas comme créateurs de cet objet. En raison de ce rôle traditionnel qui leur a été assigné et de leur position, celle de l'« Autre » dans le sens beauvarien, très longtemps si peu d'œuvres artistiques créés par des femmes ont été accessibles au public. En conséquence, les poétesses restaient rarement des artistes célèbres et reconnues. Qu'un tel état de lieu reste actuel de nos jours, nous pourrions y évoquer les astuces pour la réussite dans les cénacles poétiques proposées par la poétesse française contemporaine Françoise Chandernagor :

Pensant aux Lettres à un jeune poète de Rilke, j'ai eu envie, plus modestement, de donner *Quelques conseils à une jeune poétesse* (conseils qui vaudraient aussi pour une jeune romancière). Les voici : Premièrement, soyez un homme... (Chandernagor, 2016 : 46)

Ou même les mots de la poétesse française contemporaine Anne Mounic, qui s'avèrent emblématiques quant aux témoignages des poétesses contemporaines françaises (et serbes):

Je dirais que les femmes poètes sont sans doute, en France, moins bien considérées et moins bien accueillies que les hommes... En France à l'heure actuelle, les femmes tentent de faire entendre leur voix. (Trocmé, 2006)

Ayant cela à l'esprit, le but de cette recherche est la problématisation et l'examen du statut des auteurs féminins dans le champ poétique, en France et en Serbie, au cours de la période entre 1990 et nos jours. Autrement dit, notre objectif est d'examiner la façon dont le rôle des femmes a changé et comment leur statut et leur visibilité – comme poètes et non plus comme simples objets d'inspiration – a évolué à l'intérieur du milieu institutionnel à partir des années 1990. Ce projet de recherche s'inscrit donc dans une tradition historique et culturelle, avec une dimension sociologique et, plus précisément, de *gender studies*.

Il est vrai que choisir le féminin pour le sujet n'est pas neutre. Pourtant, pour être plus clair, il ne s'agit pas de déterminer si la poésie féminine est meilleure que la poésie masculine. Il s'agit d'examiner la visibilité des poétesses et leur statut dans les pays et la période en question. Ce projet n'est non plus conçu en tant qu'une recherche féministe mais féminine, quoique dans certains moments il soit difficile de faire la distinction vue que l'histoire de la création féminine éprouve univoquement la corrélation avec la lutte pour les droits de femmes, qui se tisse(ait) dans l'expérience féminine en le changeant.

Dans cet article nous allons piloter notre recherche autour de la question si la poésie contemporaine qui est dans l'espace public peut contribuer – et comment – au changement du statut de poétesse. Pour en faire nous allons partir des prémisses suivantes (issues de l'analyse quantitative et qualitative dans le travail de thèse) :

1. Le champ de production culturelle se constitue grâce aux rapports entre ses acteurs et l'espace qu'ils y occupent, comme Bourdieu l'explique. Chaque champ possède sa politique du fonctionnement. En conséquence, l'occupation de l'espace est le résultat de la *prise de position* des acteurs dedans ce champ. La position peut être dominante ou marginalisée par rapport au centre.

2. Il existe une politique du champ poétique. Les acteurs présumés, qui détiennent les positions du pouvoir dans le champ poétique seraient : les président.e.s des sociétés et associations, les rédacteur.trices en chef des magazines littéraires (publiés par la société poétique), le prix littéraire et les membres de jury.

3. Les poétesses ont été et sont encore aujourd'hui sous-représentées sur les positions du pouvoir dans le champ poétique en France et en Serbie.

4. Les poétesses sont de plus en plus visibles sur la scène littéraire dans le champ poétique en France et en Serbie.

L'hypothèse que nous souhaitons y examiner concerne la corrélation entre ces deux derniers phénomènes : comment les poétesses acquièrent-elles la visibilité sur la scène poétique sans détenir les positions du pouvoir dans le champ poétique ?

1. « Les poétesses sont de plus en plus visibles sur la scène littéraire, mais elles n'occupent pas les positions du pouvoir. »

Mais l'histoire des femmes en littérature et particulièrement en poésie est neuve car il s'agit aussi d'une question générationnelle : ce que vous mesurez aujourd'hui correspond à une réception d'hier.

-Virginie Lalucq

L'histoire de la poésie féminine n'est pas neuve. Caractérisée de moindre valeur que « la » poésie universelle, autrement dit, masculine, elle longtemps subsistait à la marge du champ poétique. Pourtant, elle n'était pas inexistante. Aujourd'hui encore, cette marginalisation est justifiée par l'hypothèse que les femmes poètes écriv(ai)ent moins que les hommes poètes. Prenons pour exemple le membre du jury du prix littéraire NIN¹, le philosophe serbe Ivan Milenković, qui explique la sous-représentation des femmes quant à l'attribution de ce prix de façon suivante :

La croissance du nombre des femmes écrivains ne peut pas être négligée et le fait qu'elles n'ont pas assez d'affirmation par le biais de récompenses dans l'espace public, que les femmes ne sont pas assez visibles sur la scène littéraire, je pense que c'est dû au fait que moins de femmes écrivent en comparaison avec les hommes. (Milenković, 2019)

Or, cette prémisse ne reste que dans le domaine de spéculation, puisque de même façon, nous pouvons prétendre que les femmes écrivaient des vers mais qui n'étaient pas suffisamment « importants » pour être remarqués. Ou dans les mots de Louise Bernikow, écrivaine et féministe engagée américaine :

What is commonly called literary history is actually a record of choices. Which writers have survived their time and which have not depends upon who noticed them and chose to record the notice. (Bernikow, 1974 : 156)

Alors, toute la problématique est là. Si nous remontons dans les siècles précédents, notamment en France, nous pouvons constater que la poésie a été majoritairement réservée pour l'élite, pour les poètes-phare ou les génies poétique qui rarement portaient la voix féminine et, ainsi, l'expérience féminine. Comme preuve, il suffit d'évoquer les vers emblématiques de la poétesse française Marceline Desbordes-Valmore (1786-1859) : « Les femmes, je le sais, ne doivent pas écrire / J'écris pourtant. [...] » ou ses homologues dans la poésie serbe de la même époque : « Je suis femme, mais je peux. [...] », comme dirait poétesse serbe du XIX^{ème} siècle Draga Dejanović. Cet hermétisme aboutira par la sous-représentation des femmes sur *les positions du pouvoir traditionnelles* dans le champ poétique dans les deux pays, la situation qui se prolongera à nos jours.

Dans la perspective de l'hypothèse que le champ de la culture est un produit résultat de l'interaction de l'espace et ses occupants, et que les appareils idéologiques qui le créent tentent de dissimuler ce fait, dans notre

¹ Ce prix, souvent considéré comme l'équivalent serbe du prix Goncourt en France, n'a été décerné que cinq fois aux auteurs féminins depuis son établissement de 1954 à 2019.

travail nous nous sommes orientés vers l'examen du ratio homme-femme sur les positions du pouvoir dans le champ poétique, depuis 1990 à nos jours. A travers une approche quantitative, nous avons examiné la représentation des femmes poètes dans : les histoires littéraires ; les anthologies mixtes ; le nombre de prix poétiques décernés pendant trois dernières décennies et dans le jury poétique. L'analyse de données a montré des résultats similaires pour les deux pays : les poétesses restent moins-représentées sur toutes les positions que nous avons classifiées en tant que détenteurs du pouvoir dans le champ poétique.

Or, les chiffres n'éclairent pas la situation entièrement. En première lieu, elles font état de lieu de la scène poétique dans les deux pays, sans dévoiler la racine d'une telle sous-représentation. Ensuite, quoique nous entendions souvent les accusations que les prix, le jury, les éditeurs, les sociétés et les associations poétiques sont « misogynes », les données restent fortement ambiguës, par suite de la proportion de la participation féminine à la vie poétique. Finalement, si ceux qui « décident » de la visibilité des ouvrages, ceux qui écrivent des histoires littéraires et ceux qui y figurent restent majoritairement les hommes, comment expliquer le phénomène qu'aujourd'hui, sur les deux scènes poétiques, nous témoignons de ce que poétesse et critique littéraire serbe Maja Solar définit de façon suivante dans un entretien : « Les poétesses sont de plus en plus visibles sur la scène littéraire, mais elles n'occupent pas les positions du pouvoir. »

D'où vient ce sentiment si la scène poétique est un champ dans lequel s'établit et se déroule le rapport des positions de pouvoir ? Comment les poétesses apparaissent-elles sur scène si elles ne détiennent pas des positions de pouvoir ? Dans la recherche de la réponse, nous allons nous pencher vers l'examen de l'existence potentielle des espaces qui échappent à la relation standard auteur-œuvre-éditeur-jury-public.

2. La poésie contemporaine dans l'espace public

Dans la partie précédente nous avons vu que la poésie dans les deux pays a été réservée pour les cercles poétiques, souvent jugées en tant qu'élitiste, exclusive. En conséquence, cet hermétisme au sein de la scène poétique a résulté par répétition des modèles de domination dans le champ poétique, au-delà des changements et évolutions des courants poétiques. Autrement dit, comme la poétesse française reconnue Valérie Rouzeau (1961-) a résumé cette situation en France lors de son entretien pour Radio France : « Ce sont les vieux mecs blancs qui décident de tout » (Rouzeau, 2016). Si nous acceptons un tel état de lieu, il y provient que le public consomme les produits façonnés par les acteurs masculins qui détiennent les positions du pouvoir (éditeurs, jury, présidents de sociétés poétiques etc.) dans le champ poétique. Cela également implique que certain « goût littéraire » sera récompensé. Pourtant, de même façon que la poétesse Sophie Loizeau remarque : « Moi quand je lis une femme poète je sens qu'elle me parle » (Loizeau, 2016), l'expérience masculine naturellement incline vers ce qu'il connaît. Ou comme Radmila Lazić, poétesse serbe l'explique :

Le monde féminin diffère du monde masculin, tout comme l'expérience féminine, ce qui est le plus évident dans le choix des thèmes et des motifs que les femmes utilisent dans leurs ouvrages. Cependant, les thèmes et motifs *féminins* (amour, maison, famille, mariage, infidélité, maternité, sentiment de solitude...) sont le plus souvent considérés comme banals et triviaux, indignes d'être chanté et pensé, étant jugés sans importance et incompréhensibles de la part des critiques masculins (qui établissent les normes littéraires) dont la principale raison est la méconnaissance masculine du sexe féminin ainsi que la situation sociologique et psychologique des femmes. (Lazić, 2000 : 15)

Ainsi, la poésie féminine longtemps faisait partie de la poésie de moindre valeur, du sphère intime, privée, du « bas-bleu ». Pourtant, le monde d'aujourd'hui n'est plus celui d'hier et le « goût littéraire » change et évolue avec lui. Afin de capter et documenter ce changement, en 1996, les deux sociologues étasuniens Richard A. Peterson et Roger M. Kern, développent la *théorie d'Omnivore* dans leur étude *Changing high brow taste : from snob to omnivore*. Cette théorie s'avère très pertinente pour notre étude, puisqu'elle démontre que à la suite du changement de la structure de la population et politique générationnelle, le monde d'art change ainsi que ses valeurs :

Pris ensemble, les résultats de cette étude soutiennent l'affirmation selon laquelle l'omnivore remplace le snobisme chez les Américains de statut intellectuel. Le changement est dû en partie au déplacement de la cohorte, mais s'est produit principalement parce que les intellectuels de tous âges deviennent plus omnivores. (1996 : 903)

Si nous appliquons cette théorie sur le champ poétique, il provient que l'espace poétique auparavant « hermétique » devient plus inclusif envers les nouvelles formes poétiques ou les formes réhabilitées, grâce à l'expansion du goût *omnivore* qui remplace le *snobisme* du jadis limitant expansion des formes vues comme *non traditionnelles*. La poésie n'est plus uniquement rattachée uniquement au papier, elle peut être sonore-interactive (ex. poésie slam, poésie performance, happening) ainsi que visuelle (ex. found, erasure, blackout, redacted poetry, la poésie sur les murs, de rue, RATP poésie, la poésie plastique etc.). Une telle expansion de l'espace poétique ramène vers le changement des centres poétiques. À plus grand échelle, cela peut signifier la possibilité d'intégration des voix féminines dans cet espace, puisqu'elle ouvre la possibilité d'écrire de la poésie en dehors des cercles établis et classiques ainsi que de communiquer avec le public autrement. Ainsi, la poésie contemporaine envahisse les nouveaux territoires dans l'espace public.

3. La poésie contemporaine est l'espace public

Depuis des années 1990, le développement des plateformes numériques a créé l'espace de partagé en ligne et transformé la création littéraire. Le numérique a changé les modalités de publication des auteurs ainsi que leur interaction. Le format numérique a également permis le plus grand volume des publications des ouvrages, et, ainsi, plus grande inclusion des voix poétiques. Pour la poésie féminine, si longtemps marginalisée, les plateformes numériques représentent les lieux potentiels de visibilité. Dans cette partie nous souhaitons piloter notre réflexion autour de deux phénomènes qui pourraient offrir la réponse à la présence des poétesses sur la scène poétique mais qui ne détiennent pas les positions pouvoir. Le premier axe concerne le nouvel rapport auteur-éditeur, internaute-éditeur et envisage le projet poétique en tant que le projet entrepreneurial. Le second examine la puissance de la voix du public qui remplace le jury poétique traditionnel. Les deux axes soutiennent notre hypothèse que les centres du champ poétique changent, à la suite du changement de la relation auteur-œuvre-éditeur-jury-public, ce qui ouvre l'espace pour l'expansion des voix féminines poétiques.

3.1 Le nouvel auteur-éditeur et le « grand » public *omnivore*

Selon les données de Bibliothèque Nationale Française de 2021, l'autoédition est en forte croissance depuis 2016. Le phénomène d'auto-édition, quoique rencontre ses limites², brise le lien entre l'auteur et l'éditeur, auparavant vu comme organiquement lié. Pour la poésie féminine, ce nouveau dynamisme permet aux poétesses à prendre le rôle actif dans le processus de la publication. Autrement dit, elles ne doivent plus attendre le jugement « d'un vieux mec blanc » qui décide de leur visibilité. L'autoédition trouve son espace d'expansion en ligne également. Sous la forme du livre numérique (ex. la plateforme Createspace, Bookelis, Librinova, Publishroom etc.), de la revue poétique, du blog ou d'un post sur les réseaux sociaux (ex. Instapoésie), la poésie devient virale et crée son public qui ne fait pas partie exclusivement des cercles poétiques. Une telle démocratisation de la poésie ramène vers ce que Marcello Vitali-Rosati (1979-), philosophe canadien de l'identité numérique, définit de façon suivante:

Aujourd'hui, une grande partie des œuvres littéraires ne reposent plus sur le copyright. Toutes les productions qui circulent sur les plateformes sociales propriétaires vivent sur la base d'un modèle économique basé sur la publicité. (2020)

Quoiqu'une telle perspective ne corresponde pas à la vision « l'art pour l'art » de la littérature, la poésie, vue en tant que projet entrepreneurial et le produit économique, met en question la suprématie masculine

²Nous tenons à souligner que dans ce travail nous ne souhaitons pas examiner la qualité de la poésie féminine contemporaine par rapport la poésie masculine, mais d'analyser ses biais d'expansion et de la visibilité.

établie dans le champ poétique dans les deux pays. Davantage, pour mainte des poétesses, les plateformes numériques offrent l'espace mystique, où elles puissent interagir directement avec son public. Prenons pour exemple le témoignage de Milica Špadijer (1989-), poétesse serbe, qui en tant que la voix de la nouvelle génération des poétesses fait preuve à ce nouveau climat littéraire :

Sans Facebook, je n'aurais probablement jamais rien publié. J'aime cette dimension instantanée d'Internet et des médias sociaux. Je pense que la poésie devrait vivre dans un tel espace mystique ou être lue lors de soirées de poésie. Parfois, il me semble qu'elle est en quelque sorte piégée et limitée dans les livres. (2019)

Grâce à la « dimension instantanée d'Internet et des médias sociaux » la poésie épand ses frontières et connaît les nouveaux biais de sa démocratisation. Que la voix de Milica Špadijer n'est pas un cas solitaire, il suffit de citer le cas de Rupī Kaur (1992-), poétesse canadienne née en Inde, une internautes-éditeur, qui est devenue célèbre grâce à sa *Instapoésie* qu'elle partage avec 4.2 millions de followers (Kaur, 2021). Les nouveaux outils de la démocratisation poétique contribuent à la création d'un *espace public poétique*. À la différence du rapport traditionnel, où, entre l'ouvrage même et le public existe toujours un intermédiaire (l'éditeur, la maison d'édition, le jury etc.), un tel espace pourrait offrir le lien direct et « instantanée » entre les deux. Pour la création féminine un tel dynamisme pourrait offrir la possibilité d'une plus grande visibilité sur la scène littéraire et pour le champ poétique - la présence du « grand » public *omnivore* qui décide de cette visibilité.

Conclusion

Grâce aux analyses quantitatives effectuées dans notre thèse et y brièvement présentées, nous sommes arrivés à la conclusion que les poétesses en France comme en Serbie étaient et sont encore sous-représentées dans les histoires littéraires, dans les anthologies poétiques mixtes ainsi en tant que lauréats des prix poétiques traditionnels. Néanmoins, les recherches dans le domaine du ratio poète/poétesse quant aux expressions poétiques reposantes sur l'interaction directe auteur-public, telles que la poésie performance et la poésie slam, suggèrent l'existence d'une plus grande parité des genres. Si nous partons du dénominateur commun des formes de poésie y mentionnées, il s'avère qu'elles partagent le schéma où l'auteur transmet la poésie, à travers son corps, directement au public. Ces formes poétiques sont créées et réalisées grâce à l'interaction du public. Si nous transposons notre réflexion sur la poésie en ligne, le public peut *aimer* et *suivre* les voix poétiques. Ne faisant pas partie des jury littéraires, le « grand » public peut voter pour son poème RATP préféré. Les lectrices du magazine *Elle* deviennent le seul jury pour le prix *Elle* de la poésie etc. Autrement dit le public a l'opportunité de participer au lieu d'attendre la critique littéraire d'un ouvrage ou de voir le ruban rouge du prix Goncourt avant d'acheter le livre. En menaçant le rôle des intermédiaires dans le champ poétique, ce grand public omnivore *déstabilise* le pouvoir « des vieux mecs blancs » détenteurs des positions du pouvoir. Finalement, une telle perspective confirme l'hypothèse du début : « Les poétesses sont de plus en plus visibles sur la scène littéraire, mais elles n'occupent pas les positions du pouvoir. ». Comme nous avons constaté précédemment les poétesses ne détiennent pas les positions du pouvoir traditionnelles. D'autre côté, le nouvel type d'auteur-éditeur les plateformes numériques, la poésie qui est/dans espace public ainsi que le « grand » public *omnivore* contribuent à de plus en plus grande visibilité des poétesses. L'analyse effectuée dans ce travail ramène à la conclusion que les centres poétiques et la relation standard auteur-œuvre-éditeur-jury-public est en mouvement, en train de changer. Une telle perspective offrirait la possibilité de la création d'un espace de création, de l'incorporation d'espace, puisque, comme poétesse française Marie-Etienne dit : « Les femmes sont jeunes, très jeunes. On ne sait pas encore ce dont elles sont capables avec leur liberté. » (Etienne, 2016)

BIBLIOGRAPHIE

ARSENOVIC, Sara, 2019, *Sad smo zaglavili sa Milicom Špadijer, šta da vam kažem*. Disponible sur : < <https://www.oblakoder.org.rs/sad-smo-zaglavili-sa-milicom-spadijer-sta-da-vam-kazem> > (28/08/2021).
BERNIKOW, LOUISE, 1974, *The World Split Open: Four Centuries of Women Poets in England, 1550-1950*, New York, Random House Inc.

- CHANDERNAGOR, Françoise. (dir.), 2016, *Quand les femmes parlent d'amour : une anthologie de la poésie féminine*, Paris, le Cherche midi.
- LAZIC, RADMILA, 2000, *Mačke ne idu u raj. Antologija savremene ženske poezije*, Beograd, Biblioteka Samizdat / Free B92.
- PETERSON, Richard A. et KERN, Roger M., 1996, « Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore », in *American Sociological Review*, vol. 61, n° 5, p. 900-907.
- RADIO FRANCE, 2016, *Être femme et poète aujourd'hui*. Disponible sur : < <https://www.franceculture.fr/emissions/sur-les-docks/etre-femme-et-poete-aujourd-hui> > (28/08/2021).
- TROCME, FLORENCE, *Enquête de <Poezibao>, la réponse de Anne Mounic*. Disponible sur : < https://poezibao.typepad.com/poezibao/2006/09/enquete_de_poezi_2.html > (09/04/2021).
- HELLO FUTURE, 2020, *Comment le numérique transforme la création littéraire*. Disponible sur : < <https://hellofuture.orange.com/fr/publicite-video-formats-courts-le-numerique-change-la-litterature> > (02/06/2021).
- EPHEP, 2016, *Marie Etienne : Sommes-nous moins bonnes ? Les femmes dans la poésie française contemporaine*. Disponible sur : < <https://ephep.com/fr/content/marie-etienne-les-femmes-poesie-francaise-contemporaine> > (22/01/2021).
- ACTUALITTE, 2021, *Légère baisse des livres déposés à la BnF en 2019, avec 20 % d'autoédition*. Disponible sur < <https://actualitte.com/article/98190/edition/legere-baisse-des-livres-deposes-a-la-bnf-en-2019-avec-20-d-autoedition> > (05/08/2021).
- INSTAGRAM, 2021, *Rupi kaur is on Instagram • 1,257 posts on their profile*. Disponible sur : < https://www.instagram.com/rupikaur_ > (06/08/2021).

INTERTEXTUALITÉ DANS LA LITTÉRATURE ÉCRITE DJIBOUTIENNE

Zalwa DJAMA ELMI

Université de Poitiers/ Université de Djibouti
École Doctorale Humanités 612
zalwa.djama@gmail.com

Directeurs de thèse: Stéphane BIKIALO et Moussa Souleiman OBSIEH

Nos travaux de recherche dans le cadre de notre thèse nous ont amené à s'intéresser aux caractéristiques des arts littéraires que sont les littératures écrites et orales à Djibouti. Et notamment à la littérature djiboutienne d'expression française, qui nous a amené à dégager un constat. A savoir, que la littérature djiboutienne francophone a une nette dimension poétique et au-delà intertextuelle. Constat conforté par le ressenti partagé d'une atmosphère poétique avec des littérateurs dont les œuvres poétiques composent les premiers écrits ou sinon a une période de leur vies passent par ce genre littéraire, comme répondant à un appel irrésistible. En se penchant sur la question du pourquoi, se dégage une première impression. Celle de l'interférence de l'oralité (comme littérature orale) dans l'écriture des auteurs djiboutiens. Une interférence qui révèle le caractère intertextuel de la littérature djiboutienne. Une mise en relation du texte oral au texte écrit qui atteste d'une intertextualité au sens défini par Kristeva et illustré par la célèbre phrase de Roland Barthes selon laquelle que « *tout texte est un intertexte* ». Et dans la démarche strictement analytique il ressort une lisibilité des catégories prédéfinies par Gérard Genette dans l'étude de la littérature francophone djiboutienne. Dans cet article, nous questionnons cette posture (consciente ou inconsciente) des auteurs djiboutiens d'insérer l'oralité dans leurs écrits.

1. Transcription de la tradition orale et médium de prédilection : premiers formats de la littérature djiboutienne

La première présence de l'oralité dans la littérature djiboutienne remonte aux premières expériences en écriture. En effet dès les premières œuvres littéraires l'oralité est prise en compte dans l'écriture, notamment par le biais de la transcription de la littérature orale. La démarche (de la transcription) était-elle mue par une volonté de commencer avec ce qui a fait ses preuves (comme média et expression artistique), ou ce qui se fait chez soi (que l'on connaît) ? Sûrement l'une ou l'autre de ces hypothèses ou plutôt les deux en même temps. Toujours est-il que les balbutiements de la littérature francophone de Djibouti est en rapport direct avec l'oralité, avec cette volonté de conserver l'oralité par l'écriture, ce qui au final lie les deux médias. Comme ce fut le cas sans doute ailleurs dans le reste du monde où les premières œuvres littéraires ne furent que des transcriptions d'œuvres issues du genre narratif oral, ou de récit oral tout bonnement, comme en occident avec des classiques que sont les épopées de l'« *Illiade et l'Odyssée* » d'Homère. Car après tout l'oralité est commune à l'humanité, mais plus prononcée chez certains. Ces « certains » dont font justement partie les auteurs djiboutiens et les traditions orales qu'ils essayent encore de perdurer dans leurs écrits, même en ayant désormais adopté l'écriture comme médium.

1.1 Premières œuvres littéraires

Comme éléments de contexte avant de parler d'émergence ou de naissance récente de la littérature francophone à Djibouti, il faut se rendre compte que l'on est dans une situation et un contexte particuliers. Djibouti ex-colonie française est certes francophone, mais se retrouve depuis son indépendance en 1977 avec pas moins de quatre langues dont deux officielles, le français et l'arabe. Et deux nationales, le somali et l'afar, en rapport aux deux grandes communautés autochtones de l'ex-colonie. Par des erreurs ou occasions manquées, comme le décrit si bien Jean-Dominique Pénel dans ses travaux sur l'éducation en langue française dans le Djibouti colonial au temps où la colonie s'appelait successivement Côte française des Somalis et Territoire français des Afars et des Issas, il y'avait de graves lacunes. En 2004, l'ancien maire de Djibouti témoignait devant

les nouveaux bacheliers que la veille du 27 Juin 1977, il était parmi les sept bacheliers djiboutiens de cette année-là. Le premier collège ouvrait à peine une quinzaine d'année avant l'indépendance. Ce qui fait que la littérature francophone, qui est écrite, n'avait pas assez de viviers pour être florissante à la veille de l'indépendance contrairement à d'autres colonies. À peine ne se démarquait que trois noms, dont deux particulièrement, William Syad et Abdillahi Doualeh Waiss.

Il faut dire que de littérature écrite il n'y'en avait même pas avant, puisque la langue somali et l'afar n'ont été transcrites respectivement qu'en 1972 et 1974, en Somalie, par la volonté de la Junte militaire pour le somali et de militants afars djibouto-éthiopiens repliés en Somalie qui les ont imités, suivis en cela par tous les Somalis et Afars des pays de la Corne d'Afrique. La littérature orale avait auparavant droit de cité exclusivement chez les autochtones.

Dans son *Djibouti 70 : Repères sur l'émergence de la littérature djiboutienne en français dans les années soixante-dix*, Jean Dominique Pénéel retrace le parcours littéraire et souvent éphémère des pionniers. Ces premières œuvres sont marquées fortement par l'oralité qui en devient muse et substance. En effet quand ce n'est une transcription d'un récit originellement oral, les écrivains font l'usage du genre narratif de tradition oral. Bien que l'on parle de scripturalité, l'architextualité relève de l'oralité. Ces écrivains de la première génération semblent expérimenter l'écriture en tâtonnant, en partant d'un acquis à savoir les récits oraux de la tradition, mais aussi ce que nous appelons l'univers d'oralité¹. C'est le cas d'Abdillahi Doualeh Wais (1948-1978), qui incontestablement est un pionnier de la littérature d'expression française à Djibouti. Il s'est fait connaître à travers ses écrits dans la presse écrite, notamment dans l'unique journal dans le Djibouti colonial, *Le Réveil*. A son actif deux chroniques : « Entendu en Flânant », la première éditée entre Janvier et septembre en 1970, et la seconde en décembre 1972, des « Paroles ne passent pas ». Il est aussi l'auteur de deux revues, la première le *Consommateur* au succès limité et enfin *Ifine* qui pour le coup fut plus impactante, notamment sa rubrique littérature qui aborde la littérature orale somalie, où déjà, sa sensibilité vis-à-vis de la tradition orale est perceptible. [Abdillahi Doualeh Wais](#) a aussi légué *Geel-Cun*, seul numéro d'un feuilleton prévu pour 17 épisodes mais jamais terminé.

Chez ces pionniers existe dès le départ la volonté de mettre l'écriture aux services de l'oralité. Isman Oumar Houssein, dans sa thèse doctorale (2017 : 190) explique que :

Bouti est le mythe fondateur de la ville de Djibouti dont la naissance remonte à 1888 sur le plan officiel. A l'origine, on en trouvait la trace uniquement dans le conte traditionnel oral qui, pendant très longtemps, avait assuré sa transmission de génération en génération. La littérature djiboutienne d'expression française, qui a fait son émergence au milieu des années 50, a pris ensuite le relai. En effet, les premiers auteurs nationaux écrivant en français (Houssein Abdi Gouled et Abdillahi Doualeh Waïs notamment) ont senti très tôt la nécessité de prendre en charge la perpétuation au travers de leur écriture de ce mythe selon lequel la création de Djibouti serait consécutive à la mort de Bouti, une ogresse qui vivait dans les marécages des environs. [...]

Bien que cette version soit ouvertement contestée par certains Djiboutiens, en particulier ceux issus de la communauté Afar, l'histoire de Bouti, de par sa dimension tragique, continue d'inspirer les auteurs djiboutiens de la jeune génération qui la sollicitent généralement dans leurs écrits relatant la guerre et ses méfaits dans la Corne de l'Afrique. Autant dire que dans les créations d'Abdourahman A. Waberi, Ali Moussa Iyé et Abdi Mohamed Farah pour ne citer que ceux-là, la réécriture des mythes, légendes et autres contes traditionnels procède d'une volonté délibérée de contourner le réel chaotique pour mieux l'approcher.

Ainsi, la transcription de l'oralité est ce qui en premier « intertextualisa », les écrits des auteurs djiboutiens, car comme il est dit dans ce passage, les mythes et contes traditionnels ne sont pas de simples transcriptions, mais aussi une réappropriation contextualisée et actualisée. Selon Isman Oumar Houssein, le recours à l'oralité serait une approche subtile de traiter le réel. Remarquons aussi que la nouvelle génération (celle qui

¹ L'univers nomade est un ensemble d'éléments dont font appel les écrivains de l'oralité pour nous (re)plonger dans la tradition orale.

vient après les pionniers, dans les années 1990-2000) n'était pas en reste avec les exemples cités ci-dessus. Une liste qui depuis s'est allongée. Entre autres œuvres, celles de Omar Ali Youssouf, *Bouti : l'ogresse des temps anciens* (1997) et *Mon frère, l'hyène* (2013), ou celle d'Aden Mohamed, *Robleh-Kamil : un héros afar somali de Tadjourah* (2006). Hibo Moumin Assoweh (2015 : 51) en convient aussi, sur l'influence de la tradition orale qui perdure dans l'écriture quand elle explique que : Les « [...] », productions de la tradition orale dont un grand nombre sont aujourd'hui recueillies et traduites inspireront largement la forme esthétique de la nouvelle écriture en langue française [...] ».

Les œuvres de ces auteurs montrent que l'intertextualité caractérise l'essence, dès l'émergence, de la littérature djiboutienne d'expression française. Une étape qui paraît expérimentale au départ, eu égard avec la prudence avec laquelle elle démarre, à partir de la littérature orale. Un aspect est à prendre en compte nous semble-t-il cependant qui est la question du contexte de production : situer ces auteurs et leurs œuvres pionnières dans leur condition politique et socio-historique. En effet, ces œuvres ont été produites pendant la période coloniale et que ce contexte ait eu un impact est indéniable. Dans son ouvrage Pénel, fait une dichotomie entre quand la littérature commence et quand elle devient pleinement djiboutienne, c'est-à-dire émane de l'intérieur. Pour lui, c'est quand l'administration desserre son étau sur la presse que l'expression devient plus locale et dans ce registre, « Geel Cun » de Abdi Doualé Houssein que nous avons déjà identifié comme l'une des premières expressions intertextuelles.

La lecture qui s'en dégage est que se desserrement de la pression par le régime colonial est un moment qui coïncide chez certains auteurs avec l'intertextualisation de l'écriture. En outre Pénel note que ces auteurs écrivaient désormais pleinement pour un public local. Et donc les horizons d'attentes ne sont plus les mêmes. Puisque le fait d'écrire pour des « Djiboutiens » impliquerait des changements de paradigme et l'offre littéraire s'adapterait à la demande du public en fonction de ses horizons d'attentes. Ce qui est sous-entendu est que le recours à l'oralité dans l'écriture serait un aspect culturel qui relève du militantisme. Ce que révèle cette dimension militante et *in fine* politique est qu'il y a eu là un choix délibéré de renouer avec l'oralité qui symbolise l'identité et la culture locale. Car Pénel nous apprend que l'écriture d'Abdillahi Doualeh Waiss se tourne vers les récits populaires locaux justement depuis que la censure de l'administration coloniale dont il était victime s'est estompée.

1.2 Un art et son contexte : le choix d'un médium

Pourquoi se pencher sur un art et son contexte ? La détermination du contexte (espace, temps, culture) des caractéristiques de l'expression artistique est un fait. L'exemple plus haut de l'intertextualisation par interférence de l'oralité (le choix délibéré suscité par le contexte colonial de renouer avec la culture) en est un. Ce rapport déterminant du contexte sur la production est justement pris en charge par la sociocritique. Mais ce qui est plus profond encore est le choix du type d'art à travers lequel l'expression a lieu. Par ailleurs, Walter Benjamin dans « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité mécanique », note, le rapport entre création artistique et contexte de production et la singularité que cela peut induire. Nous avançons le postulat que, l'histoire, le contexte et la culture socioreligieuse ont déterminé non pas l'expression, mais le médium d'usage de ladite expression. Un long cheminement socio-historique a ainsi orienté le choix médiatique de l'expression littéraire djiboutienne. Ce que nous entendons par là est qu'un ensemble de facteurs a érigé la littérature orale comme principal mode d'expression. Premièrement, culturellement le mode de vie nomade rendant difficile les autres expressions artistiques (notamment celles exigeant une matérialité et une fixité territoriale comme les monuments) et n'a promu que la littérature orale. Ensuite, l'influence de la religion. En effet, la Corne de l'Afrique vieux domaine de l'islam, tous les interdits en matière d'art sont depuis longtemps intégrés par la société. Ainsi pendant longtemps la littérature orale a été le principal médium de l'art de la société djiboutienne, ou plutôt des sociétés qui nomadisaient sur le territoire djiboutien.

Et le basculement vers l'écrit ne semble donc pas se faire sans concession. Car les écrivains nationaux, tous ou presque ont commencé par un recueil de poème, que cela soit les contemporains ou même et surtout leurs devanciers. De William Syad en 1956 aux jeunes auteurs en herbes, l'équation premier médium et première expérience à l'écriture rime souvent avec le recueil de poésie. Et il n'y a pas que le passage systématique par la case poésie qui est symptomatique, puisque la littérature orale dans toutes ses formes est invitée dans

l'écriture. Occasionnant par conséquent le transfert de l'univers et les rythmes poétiques de l'oralité dans l'œuvre écrite. Une réalité qui fait écho à l'enseignement qui est tiré du premier roman en somali, du Somalien Farah M.J Cawl en 1974, deux ans après la transcription officielle de la langue somali en alphabet latin. Une œuvre où l'auteur admet sa difficulté à ne pas s'en tenir à une prose uniquement, pour son roman et en conséquence avertit le lecteur qu'il fera en sorte que son roman, sera parsemé de toute la panoplie de la tradition orale (*gabay, mahmaah, hees...*), car la langue somali l'exige.

Or une cinquantaine d'année de scriptualité plus tard et notamment de l'apparition du genre romanesque avec prose qui s'en est suivi. Il est toujours question de correspondance d'oralité et d'écriture et donc d'oraliture en langue somali et afar dans la définition de la littérature à Djibouti. L'aveu de F.M.J Cawl, suppose une gêne au niveau de la réflexion et de la conception artistique dans le fait de compartimenter, entre sa culture (l'oralité) et la langue d'écriture (d'emprunt), d'où l'interférence. Ce qui laisse supposer que l'art se pense avant tout dans sa langue maternelle et naturelle (la langue naturelle est l'oralité). La question de la langue que nous verrons plus loin, est essentiel, car elle soulève des problématiques d'ordres linguistique et philosophique. Car en nous penchant sur la préférence sur le média d'expression, nous avons constaté que le médium est aussi le fruit de la langue de réflexion, et que l'auteur djiboutien pense son art dans sa langue. Et dans la mesure où la langue est vectrice de la culture, langue de réflexion artistique sous-entend, culture de réflexion artistique et ainsi culture de création La culture de la langue de la réflexion artistique est ainsi, celle de la création artistique. Alors, se pose la question de la place de la langue d'écriture en l'occurrence ici le français. La langue française, langue étrangère devient la langue d'accomplissement et de réalisation. L'erreur est de penser qu'elle se cantonne dans un rôle neutre d'outil, car elle aussi véhicule une culture qui de surcroît est forte de l'appui du système éducatif. Ceci engendre un phénomène de diglossie linguistique et culturel. Dès lors, la langue et la culture locale se maintiennent en substrat, en survivance dans l'écriture.

1.3 Les écrivains poètes où les poètes écrivains

Avant de trancher pour un profil ou un autre, gardons en perspective deux citations de Abdirahman Waberi (1996), premièrement

l'assertion de Sir Francis Richard Burton (1821-1900) selon laquelle les Somalis sont une nation de poètes :

Le pays regorge de poètes ...tout homme a en littérature une place bien déterminée comme si on lui consacrait une rubrique dans une centaine de magazines ... Ces gens à l'oreille fine prennent beaucoup de plaisir à écouter des sons harmonieux et des phrases poétiques mais les discordances ou les tournures prosaïques les indignent profondément.

Et l'autre en faisant référence à William Syad : « Le premier somali à écrire dans une langue européenne est un poète _ fallait-il s'en étonner.». En effet, il n'est guère surprenant que les créations littéraires reflètent l'art le plus transcendant (la poésie), chez un peuple que la prose incommode y compris dans les discussions familières. Issus de cet héritage, les écrivains djiboutiens usent de l'oralité de manière générale et l'art du vers en particuliers dans l'expression littéraire. Peut-on alors distinguer le poète de l'écrivain ? Une question sans doute pour l'auteur et comment il se situe artistiquement, mais aussi pour le lecteur et la lecture qu'il en fait de l'œuvre. L'exemple du recueil de nouvelles, d'Ali Moussa Iyé est édifiant. L'œuvre nous est ainsi présentée, comme étant :

Dans un style pétri dans la poétique de sa culture, il nous invite à explorer les trajectoires parallèles et les croisements de destinées que le sort met tant d'ironie à tracer pour les êtres humains. Il y aborde les nombreux malentendus entre la nostalgie des traditions aujourd'hui malmenées, et les aspirations à une modernité si mal comprises. En essayant de saisir dans l'écrit des expressions et constructions de l'oralité, comme dans « somalitude » l'auteur nous livre un exemple d'« oraliture » qui nous montre la richesse des gisements littéraires de nos cultures qui attendent d'être exploités.[...].

Cette présentation de l'auteur rejoint ce que nous avons dit plus haut. L'écriture des écrivains djiboutiens en convoquant l'oralité dans la scripturalité introduit dans cette dernière l'univers poétique de la tradition orale en poétisant ainsi l'écriture. Ensuite, les « malentendus » évoqués ici, entre les traditions et la modernité ne nous empêche pas de faire un parallèle avec la plume de l'auteur qui est elle aussi dans un entre-deux. Ainsi, être dans la tradition ou opter pour la modernité qui traduit quelques part le dilemme de l'oralité ou de l'écriture. Les théoriciens de la psychocritique y verraient bien là un malaise identitaire qui se traduit par une écriture malaisée. Car une identité qui se cherche, ne donne-t-elle pas elle aussi une plume qui se cherche ? C'est ce qui semble transparaître. Isman Oumar Houssein (p 172) fait remarquer que pour la mise en récit de la guerre et sa violence (« l'irracontable »), les écrivains djiboutiens (Waberi, Abdi Ismael, Ali Moussa Iyé ...) « convoquent sans distinction toutes les formes existantes (anciennes et modernes) ». Le chercheur parle alors d'une écriture « en cours d'expérimentation », en se demandant pour le coup si : « [...] la convocation des modèles oratoires populaires dans les textes de notre corpus ne traduit-elle pas une quête identitaire ? ».

Par ailleurs, ce qui entretient cette atmosphère d'entre-deux du recueil de nouvelles est le choix par exemple d'un Ali Moussa Iyé de commencer son œuvre par un poème du non de « *Cantique pour un chapelet* » (p 7) en guise d'introduction dont en voici un extrait :

*Aides-nous, Chapelet, à sortir de cette triste gaine
Pour que notre existence
ne soit plus vaine
Raconte-nous, Chapelet,
l'histoire de ces cinq vies de peine
Un peuple qui rêve grand
et les milles avortons de sa propre haine
Deux frères séparés
qui se retrouvent au prix du sang
Un migrant qui sème ses pas
et récolte la barbarie dans un coin
Un fou qui hurle seul dans la nuit
et réveille la rumeur au poing
Et ce sourd muet qui arrive à l'amour
par d'étranges chemins [...]*

Ainsi, sommes-nous introduits en poésie par Ali Moussa Iyé aux cinq vies qui correspondent aux différentes nouvelles qui composent l'œuvre. Puis le poème devient l'expression de ses personnages, où dans la seconde nouvelle un mendiant, fredonne les vers suivants (p 31) :

*..... L'homme qui pleure des perles
Celui qui envie sa peine
Et tous ceux qui crochent leur haine
Pour récolter sa sève à main pleine
Dis-moi, étranger, pourquoi as-tu choisi cette contrée de loups
Qui t'a guidé, malheureux, vers ce monde de fous
Où les hommes sont devenus des arbres à caoutchouc
Dis-moi combien de larmes faudra-il transformer en sous
Combien de cauchemar faudra-t-il vire debout
Pour comprendre l'impureté des richesses construites sur le sang*

Puis avons-nous les vers du Fou (personnage), dans l'avant dernière nouvelle, qui déclame, pas moins de deux poèmes. Par ailleurs, dans cette œuvre, il n'y a pas que les poèmes qui l'oralise. En effet, il faut prendre en compte le mode de récit des nouvelles (avec les morales qu'elles portent) qui rappelle les contes tradi-

tionnels, en donnant une impression d'oralité en parsemant de sagesses ancestrales qui se répètent le texte, à l'instar du premier passage (p 33) de la deuxième nouvelle qui commence avec la fameuse parémie (ici une maxime) issue du droit coutumier oral des Somalis-Issas, dont justement sa thèse d'anthropologie traitait : « *Témoigne contre ton frère s'il a tort mais aides le ensuite à payer les dommages* ».

Nous prenons aussi en compte d'autres éléments, qui séparément ne semblent pas avoir de signification, mais qui, considérés dans un tout participent non pas à oraliser mais à entretenir un univers, comme c'est le cas du lexique, celui de la tradition et donc l'espace naturel de l'oralité. Notamment, des éléments en apparence fort anodins comme les noms des personnages comme Daruur, Lodon, Beydane, Sougueh, Hirsi etc... Car dans l'imaginaire populaire djiboutien, il y a à juste titre des noms stéréotypés désignant des profils nomade ou éthique. Pour revenir au cas de figure du « *Le Chapelet des destins* », nous assistons ici au recours de la part de Ali Moussa Iyé à la force figurative des mots comme l'usage de noms surannés (qui même à l'époque de la première édition étaient peu communs) qui sont sensés plonger le lecteur dans l'univers traditionnel et donc l'oralité, comme un décor que l'on dresse pour un théâtre pour que le spectateur puisse plonger dans la pièce représentée.

Cette approche n'est certainement pas la griffe d'un auteur, mais commune à tous les grands noms, ceux qui font la littérature djiboutienne depuis les devanciers et la deuxième générations dont les Ali Moussa Iyé, Abdourahman Wabéri ou Abdi Ismaël Abdi en sont l'avant-garde. Car l'exemple de l'interférence de l'oralité dans la littérature ne manque pas, selon Isman Oumar Houssein (p. 173) :

[...] le travail d'imagination d'Abdi Ismaël Abdi où la narration de l'inénarrable rappelle, à bien des égards, le conte traditionnel djiboutien auquel elle emprunte son goût de l'énigme et, surtout, ses traits distinctifs : marques d'oralités, convocation de la mémoire, aspects fabuleux, temps anciens, espaces embrouillés et morale de l'histoire. De par sa composition à la fois fantastique et fantasmatique, le récit du massacre des perroquets qui se tient dans la ville imaginaire d'Edoxe procède d'une intention délibérée d'utiliser des éclats narratifs et poétiques dans le souci de dompter un objet dont l'évocation est synonyme de suspension du langage tant il inspire la terreur. Le texte d'Abdi Ismaël Abdi s'ouvre ainsi aux rituels du conte oral. L'écrivain va même chercher à adapter au fil des pages sa production au jeu des variations (spontanéité de la parole, répétitions, pauses, etc.).

Une question s'impose dès lors, les Djiboutiens souffrent-ils de ce que nous identifions comme le « syndrome de Cawl »? Et donc les auteurs djiboutiens sont-ils à l'image du premier romancier somali (sus-cité) Farah M. D. Cawl, dans l'incapacité de ne composer qu'en prose « au pays de la dictature de la poésie » ? La notion d'« oraliture » choisie pour décrire le recueil de nouvelles d'Ali Moussa Iyé donne un autre sens à l'interférence de l'oralité dans l'écriture. Car l'oraliture désigne l'introduction consciente et pensée de la tradition orale dans la scripturalité. Et nous avons l'exemple des auteurs de la créolité (culture orale) qui ont perpétué consciemment l'oralité dans l'écriture. Nous sommes loin de l'écriture malaisée qui sans doute est le cas des premiers écrits à l'instar du premier roman en somali, mais qui ne vaut pas pour les auteurs contemporains comme Ali Moussa Iyé, et pourtant l'oraliture est toujours d'actualité. Il semblerait donc bien que cela participe d'un projet culturel réfléchi à l'instar des écrivains de la créolité Glissant et Chamoiseau.

2. L'oralité dans la littérature contemporaine : un héritage

Les origines de cette constance de l'oralité dans l'écriture des auteurs djiboutiens pourraient s'expliquer par la présence d'un déterminisme qui justifierait l'appétence à l'oralité. Nous partons du postulat que le réflexe de la perpétuation d'insérer l'oralité dans l'écriture chez les écrivains est le fait d'un substrat culturel déjà perceptible dans les premiers écrits, mais aussi une intertextualité depuis les précurseurs de la littérature francophone Négro-africaine. Un double héritage qui semble conditionner les auteurs djiboutiens.

2.1 L'oralité par filiation

La plus évidente des filiations est sans doute celle de la tradition qui a sur les cultures romanesques un impact considérable et qui a suscité la transcription, le penchant pour l'art oral en générale et celui du vers en particulier qui interfère dans l'écriture. Mais aussi le monopole d'un médium d'expression à savoir la poésie que l'on tente de conjuguer avec l'écriture. Une filiation donc à la tradition orale et notamment à la langue. La langue maternelle, somali ou afar, mais d'avantage à la langue naturelle qui est l'oralité. Les marques de la langue maternelle et naturelle sont par exemple les proverbes, les adages, les idiomes (des mots ou expressions local dans le texte), les traductions directes, les néologismes à partir de notion de sa langue et que l'on transmute dans l'écriture, qu'on retrouve chez les auteurs djiboutiens mais aussi généralement africains. Cette filiation de la langue traduit celle de la pensée, de pensée avec sa langue (et donc avec sa culture), de concevoir avec elle et part elle sa production artistique. La langue française et l'art de l'écriture se mettent alors au service de sa pensée, et naturellement de la pensée orale. *In fine*, cette pensée orale dans l'écriture, donne l'oralité dans la littérature, bref, l'oraliture, très en vogue en Afrique et aux Caraïbes.

La seconde filiation, nous la situons dans l'héritage des précurseurs de la littérature Négro-africaine à l'instar d'Aimé Césaire, de Léopold Sédar Senghor, qui avaient aussi convoqué leur culture, leurs langues dans leurs écrits. Dans *Cahier d'un retour au pays natal* de Aimé Césaire (1913-2008) et *Ethiopiennes* de Léopold Sédar Senghor (1906-2001), les deux auteurs invitent notamment des rythmes, de sons et des lexiques oraux dans leurs poésies.

Cette écriture qui puise dans la tradition orale et la langue est clairement passée dans la postérité, comme dans la plume du dramaturge Abdi Ismaël Abdi qui dans le passage suivant nous en fournit l'illustration :

Cet homme qui... n'est plus...Mort dans le sommeil des injustes... Quelle mort tout de même ! Lui qui disait tant à ... je, tu, il, elles, tous, je, elle, tu, il, eux, nous, vous, tous, à nous tous : « Mords la poussière. » Le voilà qui gît là, étendu... On ne l'entendra plus nous dire qu'il est temps de... de... de... [...]. C'était lui. C'était un de nous, de lui, d'elle, de toi, de moi, de nous, d'eux, des autres, enfin bref, de tout le monde par ici. Et c'est la fin de sa mémoire-garden-party. Le jeu s'arrête là pour lui. Il est parti. Il est mort pour avoir bien lutté contre les amis d'enfance et leurs vérités au goût de liberté, de sel et de sucre. Voilà, c'est fini. Que va-t-il devenir sans nous ? Et nous, sans lui ? Tu chantes. Il déchante. Tu es heureux. Il est malheureux. Tu murmures Sida. Il psalmodie mortelle-colère-de-Dieu. [...] Tu veux acheter des lanternes. Il te vend des vessies. (Isman Oumar Houssein, 2017 : 170)

Tout comme la lecture (ou l'écoute) de la littérature orale a suscité une intertextualité, il en est de même pour la lecture des œuvres des précurseurs de la négritude qui a l'instar de la littérature djiboutienne a sans doute mué par les mêmes impératifs dans leurs conditions de colonie et postcolonie, par des thèmes et des luttes communes. Déjà Senghor préfaçait pour le précurseur parmi eux, à savoir William Syad, pour son recueil de poème *Khamsin*. Un ami que Senghor considérait comme « un nègre d'Orient », le reconnaissant dans son mouvement littéraire d'une certaine façon.

Les écrivains djiboutiens contemporains perpétuent l'interférence de l'oralité dans la littérature écrite et pas seulement que par la transcription mais de manière plus subtile de relation, d'un hypertexte à son hypotexte. Un jeu intellectuel qui demanderait au lecteur un effort de compétence culturel. Cette dernière est sans aucun doute nécessaire aussi pour déchiffrer le lien entre les grands auteurs de l'écriture Négro-africaine et des auteurs contemporains djiboutiens tels qu'Abdouhman Wabéri et Ali Moussa Iyé.

2.2 L'oralité pour le devoir de mémoire : posture idéologique et identitaire

La convocation à dessein de la tradition orale par le biais de l'oraliture est politique ou du moins militante. Elle est cette volonté de redonner à la culture traditionnelle ses lettres de noblesse. Projet de création littéraire qui est déjà du temps des précurseurs de la littérature francophone Négro-africaine est présent et que

l'on retrouve dans la littérature contemporaine des auteurs djiboutiens. Car l'argument de l'acclimatation (à l'écriture) qui peut être valable pour le contexte djiboutien (dans est années 50-60) qui a notamment connu une installation tardive de l'école française, n'est guère tenable en ce qui concerne Césaire et Senghor naguère, mais aussi des auteurs contemporains djiboutiens. Dès le départ pour Césaire comme Senghor il s'agit de rendre hommage aux traditions dans un contexte de domination coloniale et non une plume qui se cherche. Et le procédé littéraire est le même concernant la convocation de l'oralité dans la culture romanesque.

Dans la postface de la première édition du *Le chapelet des destins*, Ali Moussa Iyé ambitionne de « fixer l'oralité dans l'encre et [de] faire parler l'écriture. » Fixer l'oralité dans l'écriture n'est de toute évidence pas un but en soi pour l'écrivain djiboutien mais un refuge, un lieu de conservation et une vitrine de visibilité. Car l'oralité et la tradition dont elle émane est en perte d'influence et ce depuis la colonisation. Une parenté de procédé (depuis Césaire te Senghor) qui prend en compte aussi la transcription de l'oralité déjà vu pour le contexte djiboutien. Toutefois, signalons que le contexte n'étant plus le même, l'oralité intégrée à l'image de contes et légendes sont détournés pour approcher le réel et dénoncer de manière subtil et allégorique. Ainsi par exemple, le recours au conte détourné est une auto-censure, pour guère de manière crue exposer ses idées vis-à-vis de toutes autorités y compris la société. Donc une auto-censure pour éviter la vraie censure. Le procédé est ainsi un héritage car les prédécesseurs recouraient à l'oralité et son allégorie pour fustiger les réalités du régime colonial, mais aussi pour échapper à la censure.

2.3 Pour l'exotisme et les contraintes éditoriales

Toutefois, l'argument de l'engagement militant permanent n'est pas toujours évident, surtout avec l'éloignement du « temps des indépendances » et de l'émergence de générations n'ayant pas connu cette atmosphère. Et particulièrement dans un pays où la mémoire ne s'est pas cristallisée sur ce moment-là, à l'instar de l'Algérie encore dominée par les *Moudjahidines* et leurs luttes faces aux colons français. Ce qui amène à interroger la présence de la tradition orale dans la littérature djiboutienne au-delà des enjeux politiques et militants. Dans une bonne part de ces œuvres l'enjeu n'est que purement esthétique. Ce qui nous ramène à penser que la touche oralité n'est justifiée que pour exprimer une authenticité. Isman Oumar Houssein évoque dans le contexte du récit de la guerre des auteurs djiboutiens qui convoquent systématiquement l'oralité dans la culture romanesque, pour lui :

Dans tous les cas, les fictions littéraires francophones contemporaines relatant le fléau de la guerre dans la Corne de l'Afrique explorent toutes les possibilités d'hybridation et de fusion entre des modalités scripturaires et des choix esthétiques différents. C'est d'ailleurs à ce titre qu'elles peuvent être envisagées comme le lieu d'expérimentation de nouvelles pratiques narratives dont l'originalité est à rechercher dans le croisement entre les formes traditionnelles et modernes qui s'opère dans une écriture qui, tout en étant pleinement consciente de son histoire récente, inaugure un retour au récit et réactive le passé.

Nous comprenons dès lors que la présence de l'oralité dans l'écriture relève de la dimension esthétique. L'usage systématique de *topos* tend à essentialiser l'écriture des auteurs djiboutiens et favorise l'émergence des stéréotypes et des clichés visibles dans d'autres arts comme la peinture qui surexploite l'image de la caravane et du nomade traversant les déserts djiboutiens. Une approche littéraire qui risque de marginaliser la littérature djiboutienne dans un contexte de mondialisation qui tend vers l'universalisme, de prime abord, mais qui s'avèrent plus complexe.

En effet, une stratégie éditoriale, eu égard des conditions de publications et donc de la possibilité de passer du manuscrit au livre publié, pousserait ces derniers à surjouer cette dimension poétique pour une part aussi. A Djibouti qui est en retard par rapport à bien de pays africains dans le domaine littéraire, l'est aussi dans le marché du livre et de son organisation. Les « opérateurs culturels » en générale font défauts en matière d'arts. Et en particulier dans les arts littéraires, les maisons d'éditions en sont symptomatiques. Avec de rares éditeurs, non prestigieux aux yeux des auteurs phares, qui se résument à l'imprimerie nationale ou une ou deux librairies de la place. Dès lors se mettent en place ce que d'aucuns appellent une vraie stratégie éditoriale pour

les auteurs africains, dont les auteurs djiboutiens en sont réduit encore plus pour se faire publier hors du pays dans des maisons d'éditions françaises ou francophones. Comme le remarque Gaël Ndombi-Sow (2012) :

Nous avons vu Alain Mabanckou situer son œuvre dans un style orale, ceci, pour répondre aux attentes critiques du champ littéraire qui ont tendance, dans la majeure partie des cas, à considérer la spécificité du texte africain en rapport à l'oralité. Dans ce prolongement, nous avons vu l'attrait des deux écrivains pour l'intertextualité et l'intermédialité qui situent leurs en rapport avec des œuvres littéraires et artistiques d'autres auteurs.

C'est littéralement une assignation identitaire qui pousse les auteurs africains à se fondre dans ce moule s'ils veulent se faire publier dans ces maisons d'éditions. Et donc quelles que soient sa qualité et son écriture, on sacrifie à ce rite de passage :

Tout se passe comme si les auteurs africains devaient avant tout être abordés par le filtre de leurs origines, contrairement aux autres, et, une fois qu'ils ont fait leurs preuves, ils accèdent à des collections plus prestigieuses. C'est le cas de la Rwandaise Scholastique Mukasonga qui a accédé à la « collection blanche » après l'obtention du Prix Renaudot. L'auteur se trouve lui-même dans le même cas — mais ne revient pas sur sa propre stratégie éditoriale, puisqu'il a été publié par Présence africaine, avant Le Seuil puis Gallimard en « collection blanche » !

Ainsi les auteurs djiboutiens, publiant chez les éditions de l'Harmattan, du Serpent à plumes ou Karthala, sont ces victimes consentantes, qui n'en sont pourtant pas aussi mécontentes d'une certaine façon puisqu'elles-mêmes ont une certaine appétence pour l'oralité.

Conclusion

L'intertextualité demeure un trait caractéristique de la production écrite des auteurs francophones djiboutiens depuis l'émergence de cette littérature à peine à l'orée de l'indépendance. Une littérature qui est toujours conditionnée. Au contexte politique, au contexte socio-économique, au contexte mental et de réception du public auquel elle est destinée. Ou tout bonnement par les conditions des lignes éditoriales des maisons d'éditions, ces rouages importants de la chaîne du livre.

Bien plus que subite, au vu des mots comme « conditionnée », « contexte » et autres « lignes », la réalité semble plus complexe. Puisqu'une vraie approche consciencieuse du recours à l'intertextualité existe. Et ce, depuis le début même et dans le fait de se renouveler sans cesse jusqu'à cette troisième génération d'écrivains djiboutiens d'expression française de nos jours en partant de William Syad le doyen en pleine période coloniale. D'où la question légitime qui se pose sur l'avenir de cette « tradition », mais qui dans l'immédiat ne pourrait être tranchée.

BIBLIOGRAPHIE

MOUMIN ASSOWEH, Hibo, 2015, *L'émergence d'une littérature francophone de Djibouti*, Ouvrage collectif, Yesterday not Behind, Djibouti Studies association, Djibouti.

MOUSSA IYE, Ali, 2019, *Le chapelet des destins : recueil de nouvelles*, Editions Le Francolin, Djibouti.

NDOMBI-SOW, Gaël, 2012, *L'entrée des écrivains africains et caribéens dans le système littéraire francophone : les œuvres d'Alain Mabanckou et de Dany Laferrière dans les champs littéraires français et québécois*, thèse, Université de Lorraine.

OUMAR HOUSSEIN, Isman, 2017, *Les représentations de la guerre dans l'espace littéraire francophone : le cas de la Corne de l'Afrique*, thèse, Université Bourgogne-Franche-Comté.

PENEL, Jean Dominique, 2020, *Djibouti 70 : Repères sur l'émergence de la littérature djiboutienne en français dans les années soixante-dix*, L'Harmattan.

STAMPFLI, Anaïs, *Huit leçons sur l'Afrique : un essai réparateur*, Fabula. Disponible sur : <https://www.fabula.org/acta/document13227.php>.

LE POUVOIR DE L'IMPLICITE DANS L'ARGUMENTATION

Georgiana ȚĂPCULES (CÎMPANU)
Université « Vasile Alecsandri » de Bacău
georgikblue@yahoo.com

Directeur de mémoire: Simina MASTACAN

Préambule

En publicité, la relation entre l'émetteur, l'énonciateur et le récepteur est des plus complexes. Dans la théorie de l'argumentation, on convient, au sillage de Perelman, qu'il faut établir une communauté des esprits, à travers laquelle l'orateur doit faire preuve d'une capacité encyclopédique, c'est - dire il doit se figurer les connaissances d'arrière - plan de son public avant de choisir la stratégie à adopter dans son discours. Par conséquent, c'est bien évident que, dans le choix des arguments, l'orateur doit tenir compte, dans beaucoup de situations, de la dimension implicite du message, accompagnée souvent d'un processus de stéréotypage (image collective figée), relevant des croyances, des valeurs et des intentions de son auditoire ainsi que du contexte de l'argumentation. Dans notre analyse, nous essayerons de mettre l'accent sur ces idées, qui nous ont semblé essentielles.

1. L'argumentation, entre explicite et implicite

Dans notre travail, nous partons de la prémisse que l'argumentation apparaît et se développe dans toute interaction verbale parce que toute conversation présuppose l'existence de certaines situations de communication et de certaines conclusions qui sont disputées par les interlocuteurs. Par conséquent, ils « sont obligés de débattre, perdre ou gagner la face, marquer des points, négocier pour arriver ou non à une solution, confirmer des opinions ou polémiquer. » (Amossy, 2014 : 36). Toute activité discursive fait partie de la sphère de l'argumentation, car l'énonciateur est censé changer quelque chose dans la perception de l'autre. Les convictions et les arguments influencent l'opinion, l'attitude et le comportement de l'auditoire.

C'est communément admis qu'au moment où nous argumentons, nous avons l'intention d'obtenir l'adhésion du destinataire à une idée que nous voulons transformer en action. L'argumentation devient un moyen d'influencer l'opinion, l'attitude et le comportement de celui auquel nous nous adressons.

Dans son œuvre *L'argumentation dans la communication*, Philippe Breton essaie de définir le terme « argumenter » d'une manière claire et pertinente :

argumenter, c'est d'abord communiquer ; [...] argumenter n'est pas convaincre à tout prix [...] ; argumenter, c'est résonner, proposer une opinion à d'autres en leur donnant de bonnes raisons d'y adhérer. (2006 : 17)

Par conséquent, l'argumentation est possible seulement s'il y a une situation de communication qui implique au moins deux personnes (l'émetteur et le destinataire), un message et un code connu par tous. C'est une interaction qui suppose : la proposition d'une thèse qui est soutenue par des arguments rationnels, l'analyse des thèses contraires et l'évaluation de la conclusion.

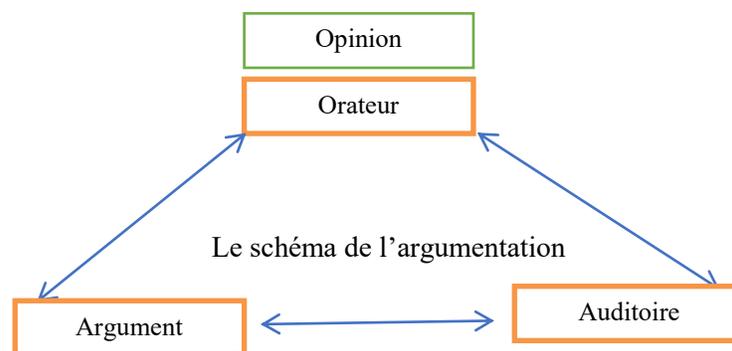
Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca soutiennent la nécessité de la distinction entre l'argumentation et la démonstration afin de mettre en évidence les traits particuliers de la première. La démonstration se trouve en relation avec le raisonnement mathématique et elle se caractérise par un langage artificiel, par des combinaisons de signes qui respectent certaines règles (cf. Chaïm Perelman & Lucie Olbrechts-Tyteca : 18). La démonstration est explicite (aucune thèse n'est la négation d'une autre thèse) et complète ; l'argumentation est implicite, car elle se réalise par l'emploi d'un ensemble de stratégies communicatives qui implique l'insinuation, la négation polémique, l'interrogation rhétorique, ayant comme but de soutenir ou de rejeter la thèse proposée. Nous remarquons que, dans ce cas, les conditions psychiques et sociales ne peuvent pas être négli-

gées. Mais, quand il s'agit de démontrer une proposition, il suffit d'identifier les procédés utilisés pour en déduire la conclusion. Il est aussi intéressant de voir qu'aux yeux de ces auteurs cités l'argumentation a toujours une visée implicite.

Nous ajoutons d'autres différences entre les deux termes mentionnés au-dessus. Si l'argumentation s'adresse plutôt à un certain destinataire, à un auditoire particulier, en tenant compte de son caractère, de sa manière de penser, de ses sentiments, de ses croyances, la démonstration est valable pour tout le monde, elle s'adresse à un auditoire universel. Les arguments de la démonstration sont plus claires, plus précises (exemple : 2 et 2 font 4) tandis que le message de l'argumentation peut être plus ambigu à cause des contenus implicites. En ce qui concerne les conclusions de l'argumentation, elles sont toujours contestables parce qu'elles expriment un accord entre les interlocuteurs. L'émetteur veut convaincre et persuader son destinataire d'accepter le point de vue présenté par lui, en faisant appel aux arguments. À son tour, le destinataire a la liberté d'être d'accord ou de rejeter ce qui lui est proposé. Dans le cas de la démonstration, l'auditoire va accepter la conclusion, étant convaincu que le locuteur a raison. Par conséquent, la démonstration appartient au domaine de vrai/ faux, de l'évidence et l'argumentation dépend de l'efficacité de l'interaction discursive. « Dans ce sens, une argumentation n'est jamais universelle (alors que la démonstration d'un théorème mathématique, par exemple, l'est). » (Breton, 2006 : 17)

Philippe Breton (*Ibidem* : 19-20) nous propose un schéma de la communication argumentative dont les éléments composants sont les suivants :

- l'opinion de l'orateur (une thèse, une idée, un point de vue) ;
- l'orateur, celui qui argumente son opinion ;
- l'argument, qui peut être exprimé par écrit, par la parole, par image ;
- l'auditoire ;
- le contexte de réception : il s'agit des opinions, des valeurs, des jugements que l'auditoire partage avec le destinataire et qui affectent, d'une manière positive ou négative, l'efficacité de l'acte argumentatif.



Ce schéma nous montre que l'opinion n'est pas synonyme de l'argument ; ce sont l'auditoire et le contexte qui font la différence. Si ceux-ci changent, l'argument change tandis que l'opinion reste la même. La nécessité d'une politique de prévention de la violence peut être un exemple d'opinion. Si elle doit être soutenue en face de deux publics différents, nous, en tant qu'orateurs, nous allons utiliser des arguments différents. Devant un auditoire formé d'élèves, nous allons insister sur les dangers qu'ils risquent et sur les modalités de s'en défendre ; devant un auditoire formé d'adultes, nous allons souligner, par exemple, les effets de la violence sur les enfants, en utilisant des arguments appropriés.

Nous pouvons déduire que l'objet principal de l'argumentation serait l'adaptation de l'acte argumentatif en fonction de l'auditoire. « Car toute argumentation vise à l'adhésion des esprits et, par le fait même, suppose l'existence d'un contact intellectuel. » (Chaïm Perelman & Lucie Olbrechts-Tyteca, 2008 : 18).

La communauté des esprits dont Perelman et Tyteca parlent dans leur *Traité...* (*Ibidem* : 19) présuppose l'existence d'un accord implicite entre les participants à l'acte argumentatif, mais aussi d'un langage commun et d'une technique argumentative qui permettent la communication. Le public n'est pas passif ; au contraire, le locuteur veut obtenir une réaction qui pourrait l'aider à mieux choisir et mettre en ordre les arguments afin de le convaincre, de le persuader, de le faire adhérer à sa proposition.

La distinction entre convaincre et persuader nous donne aussi à réfléchir quant à la portée de l'impli-

cite en argumentation. Emmanuelle Tabet (2003) fait la distinction entre les deux termes ci-dessus, dans son livre *Convaincre, persuader, délibérer* :

[...] convaincre consiste à **faire comprendre** par une démarche essentiellement intellectuelle, en ayant notamment recours au savoir et aux arguments logiques [...] ; persuader consiste à **faire croire** en cherchant à ébranler l'âme, à obtenir une adhésion affective de l'interlocuteur. (*Ibidem* : 4)

Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca (2008 : 34-40) affirment aussi que le mot *convaincre* met l'accent sur le côté rationnel. Dans le cas de la conviction, les arguments ne dépendent pas de contexte; les prémisses deviennent des vérités intangibles. Au contraire, *persuader* implique le corps, l'imagination et le sentiment ; ce terme se fonde sur des raisons affectives et personnelles. L'opposition *convaincre* – *persuader* est associée à l'opposition objectif – subjectif/ rationnel - affectif. La conviction et la persuasion sont vues comme deux espèces de croyances: la première serait fondée sur la vérité de son objet; la deuxième serait une simple apparence avec le fondement dans la nature particulière du sujet. Perelman établit, d'une part, un lien entre persuasion et action et, d'autre part, entre conviction et intelligence.

Nous pouvons conclure que la conviction est une argumentation qui s'adresse à un auditoire quelconque, qui se laisse convaincu par les raisons offertes comme arguments, prouvant, parfois, qu'il n'est pas capable ou qu'il ne dispose pas de moyens nécessaires pour s'opposer ou pour rejeter l'opinion. La persuasion est une argumentation qui s'adresse à un auditoire particulier et peut devenir une technique argumentative intéressante : le locuteur essaie de convaincre son interlocuteur en le faisant croire que c'est dans son avantage de le croire.

2. Implicite et effets discursifs

Nous allons observer de plus près, en ce qui suit, la place et le rôle de l'implicite dans la communication argumentative, en suivant ses formes et ses échos discursifs dans quelques textes publicitaires.

Comme on l'a déjà montré, la communication humaine, quelle qu'elle soit (orale ou par écrit) ne serait pas possible sans la transmission et la réception des messages divers. Mais au moment où nous communiquons, nous ne transmettons pas seulement d'informations, mais aussi des émotions, des désirs et des besoins, puisque la communication n'est pas toujours littérale. Il arrive souvent qu'un énoncé transmet des informations de façon indirecte. Par conséquent, tout discours est formé de deux éléments : l'explicite (qui est le contenu visible) et l'implicite qui est rendu par l'intermédiaire des circonstances de la communication. Par exemple, l'énoncé « *Il fait beau.* » peut signifier « *Je veux aller me promener.* » ou il peut être une simple remarque.

Alain Berrendonner (1981 : 11) a essayé d'expliquer le problème imposé par l'opposition entre l'implicite et l'explicite en utilisant la théorie en « Y » qui articule deux composantes, à savoir : la composante linguistique qui « a pour tâche de représenter le signifié explicite (littéral) des énoncés de la langue » et la composante extralinguistique qui « se charge de décrire les significations linguistiques implicites qui sont manifestées hors de l'énoncé ».

Dans sa théorie pragmatique, Oswald Ducrot introduit le composant rhétorique qui a un rôle très important dans la découverte du sens de l'énoncé. Sa théorie se base sur les données implicites offertes par le contexte extralinguistique et sur les lois du discours qui y régissent.

À partir de l'idée que toute communication est partiellement explicite et partiellement implicite, nous pouvons même affirmer que, souvent, la part de l'implicite semble plus grande que celle de l'explicite. L'implicite ne dévoile pas sa présence dans le déchiffrement du sens, mais il devient le « meneur du jeu, sans lequel la voie vers l'intercompréhension nous serait inaccessible. » (Mastacan, 2008 : 171).

Philippe Blanchet, linguiste et sociologue français, affirme que :

Toute communication est partiellement explicite, et partiellement implicite. Toute signification se construit en partie sur des données implicites. [...] l'implicite est partout, car tout n'est pas dit [...] Faute de cet implicite, il serait impossible de communiquer, puisqu'il faudrait toujours

tout expliciter, et le moindre message serait une spirale sans fin s'auto-explicitant et explicitant son auto-explicitation. (Blanchet, 1995 : 90).

Le besoin de parler implicitement apparaît, selon Ducrot, au moment où nous admettons que la langue n'est pas seulement un code, un instrument de communication, mais un milieu institutionnalisé, une manière d'existence sociale où les interlocuteurs s'assument leurs dits. (Ducrot, 1972).

Nous parlons implicitement pour donner au locuteur le pouvoir de se cacher derrière ses paroles, derrière le sens littéral des mots. « (...) On a fréquemment besoin, à la fois, de dire certaines choses, et de pouvoir faire comme si on ne les avait pas dites, de les dire mais de façon telle qu'on puisse en refuser la responsabilité » (Ducrot, 1972 : 5), parce que, toute énonciation, tout discours cache une force agressive.

Nous pouvons parler, même, d'une stratégie discursive de l'implicite, car il peut avoir une force persuasive et, même, manipulatrice. Nombre de communications gestuelles, ou de communications publicitaires faisant usage de l'image, manipulent des significations implicites. Par exemple, il y avait une annonce publicitaire aux téléphones mobiles qui disait : « *Avec les appels reçus, vous pouvez payer les appels donnés* ». Par le contenu implicite, elle manipule les gens ; on manipule la perception publique par la présupposition impliquée par la phrase ci-dessus : « *Avec les appels reçus, vous pouvez payer TOUS les appels donnés* ». C'est une fausse impression qui trompe les gens.

Dans la littérature de spécialité, parmi les contenus implicites il y a les inférences, les implications, les allusions, les insinuations etc. Comprendre et interpréter correctement les valeurs implicites de l'énoncé suppose un effort supplémentaire. Il s'agit d'un calcul interprétatif à l'aide duquel nous déchiffrons le sens d'un énoncé. Pour décoder le message, pour identifier les structures implicites, on fait appel à des instruments interprétatifs, notamment appelés inférences. Il s'agit d'une fine observation des liens entre l'énoncé et ses données contextuelles et situationnelles. En effet, comprendre et interpréter ce que dit l'interlocuteur n'est pas toujours à la portée de tous et ce n'est pas une affaire exclusivement appartenant à la grammaire ou au vocabulaire. Les inférences sont très utiles pour déduire ce qui n'est pas clairement dit, en combinant des indices, des connecteurs, des référents et les propres connaissances sur le sujet.

Ducrot distingue deux types de contenu implicite : la présupposition et le sous-entendu. Nous pourrions affirmer que les présuppositions sont des inférences qui résistent à la négation et à la question.

Une autre catégorie des structures implicites (ou implicatures, selon les théories de H. P. Grice- celui qui a conceptualisé le phénomène) est représentée par les sous-entendus.

Catherine Kerbrat-Orecchioni définit ces structures implicites comme

toutes les informations qui sont susceptibles d'être véhiculées par un énoncé donné, mais dont l'actualisation reste tributaire de certaines particularités du contexte énonciatif (ainsi une phrase telle que « Il est huit heures » pourra-t-elle sous-entendre, selon les circonstances de son énonciation, « Dépêche-toi ! », aussi bien que « Prends ton temps ! »); valeurs instables, fluctuantes, dont le décryptage implique un calcul interprétatif toujours plus ou moins sujet à caution, et qui ne s'actualisent vraiment que dans des circonstances déterminées, qu'il n'est d'ailleurs pas toujours aisé de déterminer. (Kerbrat-Orecchioni, 1986 : 39).

Ce n'est pas donc étonnant que la publicité se soit fréquemment servie de ce pouvoir de l'implicite. Selon Angela Goddard (2002 : 13), les publicités représentent une forme de discours qui contribue à la construction de notre identité. Pour pouvoir influencer les décisions du possible consommateur, elles doivent employer les ressources communes du langage, sans négliger la manière dont le message est transmis.

Nous pouvons déduire, donc, que son but principal est d'attirer l'attention du client sur le produit ou la marque, puis de familiariser le consommateur avec ce dernier, afin de le convaincre et de le persuader à le prendre. C'est évident, donc, que tout texte publicitaire a un côté implicite, c'est-à-dire une intention cachée derrière le sens littéral des mots, derrière les tropes que nous, comme consommateurs, devons déchiffrer pour ne pas se laisser tromper. Par conséquent, le message publicitaire est connotatif, car il contient de nombreux éléments implicites, des présuppositions et des sous-entendus.

Nous allons essayer d'identifier de diverses structures implicites dans quelques textes publicitaires.

N'ignorons pas que la pub fait souvent appel aux présuppositions et à d'autres structures implicites parce que la situation de communication se développe dans l'absence des locuteurs ; l'émetteur est le texte/le slogan tandis que le récepteur est le possible consommateur qu'on ne connaît pas.

Par exemple le slogan publicitaire *Monteil Paris, le nouveau parfum* (Annexe 1) contient l'information explicite que « ce produit est vraiment nouveau » et la présupposition : « il y a de vieux produits ». Le sous-entendu suggère que « tout ce qui est nouveau est mieux du point de vue qualitatif » et vise des effets commerciaux tel : « N'achetez pas de vieux produits, car ils sont inférieurs aux nouveaux produits ». L'emploi de l'article défini *le* et de l'adjectif qualificatif *nouveau* a le rôle de souligner l'existence et l'unicité du produit auquel on fait la pub (dans notre cas, il s'agit du parfum Monteil).

Etant donné la tendance actuelle des publicitaires de créer des messages modestes, c'est - à - dire de ne pas exagérer avec l'emploi des tropes, nous pourrions parler de l'existence des stratégies de la modération.

Celle-ci est basée, implicitement, sur le mécontentement des gens par rapport à la situation actuelle, ce qui suggère la nécessité de « quelque chose de nouveau » qui pourrait améliorer une certaine situation. Selon notre avis, la pub pour Plax (Annexe 2) en est un bon exemple.

Le texte publicitaire « Plax. La solution contre la plaque dentaire » paraît être très simple et explicite : une construction nominale où il n'y a pas de syntaxe, mais une simple juxtaposition des mots. Il y a un produit qui s'appelle Plax et qui est une solution qui détruit la plaque dentaire. Nous y identifions la présupposition : « Il y a de la plaque dentaire ». Il donne à entendre au possible consommateur que ce produit serait un bon choix pour résoudre le problème posé par l'existence de la plaque dentaire. Au moment où nous analysons plus attentivement ce message linguistique nous y identifions qu'on a fait appel à un jeu de mots qui cache l'intention implicite : celle d'attirer les gens et de les persuader à acheter le produit qui semble être le meilleur, chose suggérée par l'article définie *la*. Le contenu implicite est rendu par l'utilisation du calembour dont la compréhension dépend de la connaissance de la réalité linguistique et extralinguistique. Il s'y agit de la polysémie du mot *solution* : a. réponse à un problème ; b. liquide contenant un corps dissous. L'allitération - la répétition des consonnes *p* et *l* dans *Plax / plaque* - aide, d'une manière implicite, à produire un certain impact sur le destinataire de la pub.

Il y a des textes publicitaires qui visent à attirer le possible consommateur par le biais de certains termes inaccessibles à la majorité du public : « Nivea Visage - L'anti - rides Q10 plus. Les femmes en veulent toujours plus. » (Annexe 3). Ce slogan révèle, explicitement, le public visé : les femmes. Le créateur de cette pub a eu en vue la possible ignorance de la plupart des consommateurs et leur habitude de croire que les produits conçus sur des données scientifiques sont plus efficaces et meilleurs pour la santé. C'est une modalité de manipuler le public visé, d'une façon implicite. « Les femmes en veulent toujours plus », c'est une remarque qui a comme but de faire les gens penser que les produits déjà présents sur le marché ne peuvent pas satisfaire les nécessités des femmes. Nous sous-entendons que Nivea Visage est ce que les femmes cherchent. La qualité supérieure est suggérée par le mot *plus* qui, d'un côté marque le comparatif de supériorité et d'autre côté, signifie qu'il y a quelque chose de meilleur, qui constitue un progrès.

Le décodage de l'implicite dépend, aussi, selon la formule d'adresse utilisée dans le message linguistique de la pub. L'emploi de la IIème personne du singulier simule l'existence d'une relation familière entre les interlocuteurs : « Garnier - Prends soin de toi. » (Annexe 4). Ce slogan prend la forme d'un conseil qui sous-entend que « Garnier est celui qui peut prendre soin de celui qui l'achète » et que les autres produits n'en sont pas capables ou, pire, peuvent faire du mal au consommateur. On y saisit donc une nuance manipulatrice.

3. Jouer sur le sous-entendu : le rôle de la schématisation et de la doxa dans l'acte argumentatif

Les mécanismes du stéréotypage et de la doxa relèvent du sous-entendu et ils conditionnent et affectent l'efficacité du discours argumentatif. Nous nous appuyons sur les opinions de C. Perelman, de L. Olbrechts-Tyteca ou de R. Amossy sur l'importance capitale de l'auditoire dans tout discours à visée persuasive.

Ruth Amossy (2014) remarque la complexité de l'auditoire et attire l'attention sur le fait que celui-ci est responsable du succès ou de l'échec de l'acte argumentatif (soit qu'il s'agit d'un auditoire face - à - face soit qu'il s'agit d'un auditoire virtuel). L'adaptation à l'auditoire est étroitement liée à la nécessité de connaître et de respecter ce qu'on appelle la doxa, à partir de laquelle le locuteur peut faire une schématisation.

La doxa serait l'opinion commune aux participants à l'acte argumentatif, plus exactement « l'ensemble des opinions, des croyances et des schèmes du pensée sur lequel peut s'appuyer la parole qui vise à emporter l'adhésion. » (*Ibidem* : 54). C'est pourquoi, elle doit, toujours, se placer parmi les priorités du locuteur ; chaque fois qu'il construit son argumentation, il doit premièrement se faire une image, une représentation mentale de son destinataire pour qu'il puisse choisir les arguments les plus appropriés à la situation de communication argumentative. Il faut que la distance entre l'image élaborée par le locuteur et son public réel soit assez réduite ; au contraire, la persuasion du destinataire peut être un échec.

C'est important de mentionner que l'image du destinataire créée par l'émetteur est inscrite dans le discours de façon implicite ; cette mise en discours d'une représentation du public est appelée par Grize, schématisation. Cette activité qui est basée sur « des représentations préalables et construit des images du réel dans le discours, est réglée par les finalités de l'interlocution. » (*Ibidem* : 27).

Ce processus est utile pour l'orateur/ le locuteur/ l'émetteur parce qu'il l'aide à prévoir les possibles réactions de l'auditoire/ l'allocutaire/ du destinataire à son discours, ce qui lui permet de penser d'avance à lui offrir des réponses pertinentes pour atteindre son but : convaincre et persuader.

Comme activité dialogique, la schématisation présuppose les étapes suivantes :

- fixer le cadre, focaliser certains objets ou événements ;
- construire un discours cohérent, en tenant compte des images/ représentations/ connaissances du public, du destinataire ;
- annuler tout contre-discours de l'interlocuteur en prévoyant ses possibles objections.

La notion de *représentation* peut être associée à celle de *stéréotype*, qui est définie par Ruth Amossy « comme une image collective figée, qu'on peut décrire en attribuant un ensemble de prédicat à un thème. » (*Ibidem* : 59). Le caractère doxique du stéréotype est évident, le stéréotypage étant le processus qui consiste à envisager la réalité à travers une représentation culturelle préexistante, un schème collectif fixé ; par exemple, les produits de fast-food sont associés à des valeurs dégradées, ou tout ce qui est à la française est relié à la finesse, au raffinement, à l'élégance.

L'image, la représentation que le locuteur se fait de son allocutaire, se rattache à l'idée que le locuteur a du groupe dont l'allocutaire est membre (du point de vue social, ethnique, politique etc.). Selon Amossy,

le locuteur qui s'engage dans un échange pour mettre d'accord en avant son point de vue est pris dans un espace doxique qui détermine la situation de discours dans laquelle il argumente, modelant sa parole jusqu'au cœur de son intentionnalité et de sa programmation. (Amossy, 2014 : 119)

La fonction essentielle de la doxa s'est trouvée, aussi, parmi les préoccupations de la rhétorique qui affirme, avec conviction, que « le savoir partagé et les représentations sociales constituent le fondement de toute argumentation. » (*Ibidem* : 113)

La pub faite au chocolat Kinder Bueno (Annexe 5) constitue un exemple de discours argumentatif où le publicitaire fait appel aux émotions et aux éléments doxiques, aux stéréotypes, afin de persuader le destinataire à acheter le produit. En regardant l'image, nous pouvons nous demander quelle relation peut exister entre le chocolat et le sac à main de la femme. Il nous semble que la campagne publicitaire de Kinder Bueno veut nous induire l'idée que les deux choses sont capables de séduire les femmes. Le texte qui accompagne cette pub – «*Une tentation ne vient jamais seule.* - suggère l'idée que cette pub s'adresse aux femmes. Et nous savons quelle est l'image stéréotypée de la femme dans la mentalité collective : elle se sent féminine si elle possède un parfum fin, des souliers à la mode, des vêtements chics etc. L'acquisition des sacs à mains appartenant à des marques célèbres est une autre passion des femmes. Les publicitaires exploitent, dans ce cas, le cliché des femmes amoureuses de « shopping » qu'ils essaient de transférer au niveau du chocolat. Un des points faibles des femmes est la mode, les achats qu'on associe, consciemment, à l'achat de ce type de chocolat qui veut devenir, lui-même, un autre point faible.

L'appel au pathos est basé sur l'idée de séduction, rendue visible par l'association entre l'achat de ce chocolat et la possibilité de gagner un des 100 sacs à main offerts comme cadeau. Nous pouvons observer l'existence d'un effet manipulateur de la part du publicitaire, car nous ne pouvons pas prouver sûrement si

l'on va offrir vraiment ces cadeaux dont on y parle. Il s'agit d'une promesse manipulatrice – *Si tu achètes le chocolat Kinder Bueno, tu vas être récompensé.* – qui touche le côté affectif du possible acheteur qui arrive à être persuadé par la possibilité d'entrer en possession d'un objet à la mode. À notre avis, le nom *tentation* présent dans le slogan publicitaire peut avoir deux acceptions : l'une positive (tentation = quelque chose qui peut te faire heureux, te faire sentir mieux) et l'une plutôt négative, manipulatrice (tentation = quelque chose utopique, un mensonge).

La schématisation est l'effet des opérations discursives du locuteur dans le domaine lexical (des opérations de sélection/ restriction/ modalisation) et des opérations logiques (d'inférence, de déduction, d'induction, d'analogie). Nous pouvons affirmer que la schématisation construit et déconstruit un monde, plus exactement, elle le transforme avec l'aide des autres éléments caractéristiques de l'éthos, du logos et du pathos.

Conclusions

Nous pouvons conclure que le discours publicitaire est un discours argumentatif par excellence, qui tient compte, d'une part du côté rationnel et d'autre part du côté affectif, personnel, pour réussir à atteindre ses finalités, celles de convaincre, mais surtout de persuader, inciter, séduire voire de manipuler le possible consommateur.

L'analyse des éléments implicites qu'on y peut saisir nous permet de déceler la nature du texte argumentatif en question. Qu'il vise essentiellement l'un des deux effets perlocutionnaires, convaincre ou persuader, l'énonciateur ne peut pas ignorer, surtout dans la création d'un message publicitaire, le pouvoir du non-dit.

BIBLIOGRAPHIE

- AMOSSY, Ruth, 2014, *L'argumentation dans le discours*, Paris, Armand Colin.
- BERRENDONNER, Alain, 1981, *Éléments de pragmatique linguistique*, Paris, Les Editions de Minuit.
- BLANCHET, Philippe, 1995, *La pragmatique d'Austin à Goffmann*, Paris, Bertrand-Lacoste.
- BRETON, Philippe, 2000, *La parole manipulée*, Paris, Éditions La Découverte & Syros.
- BRETON, Philippe, 2006, *L'Argumentation dans la communication*, Paris, Éditions La Découverte.
- DUCROT, Oswald, 1972, *Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann.
- GODDARD, Angela, 2002, *Limbajul publicității*, Iași, Editura Polirom.
- KERBRAT – ORECCHIONI, Catherine, 1986, *L'implicite*, Paris, Armand Colin.
- KERBRAT – ORECCHIONI, Catherine, 1980, *L'Énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Colin.
- MASTACAN, Simina, 2008, *La phrase et son au-delà, Éléments de linguistique française*, Bacau, Alma Mater.
- PERELMAN, Chaïm & OLBRECHTS - TYTECA, Lucie, 2008, *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles.
- TABET, Emmanuelle, 2003, *Convaincre, persuader, délibérer*, Paris, Presses Universitaires de France.

ANNEXES

Annexe 1



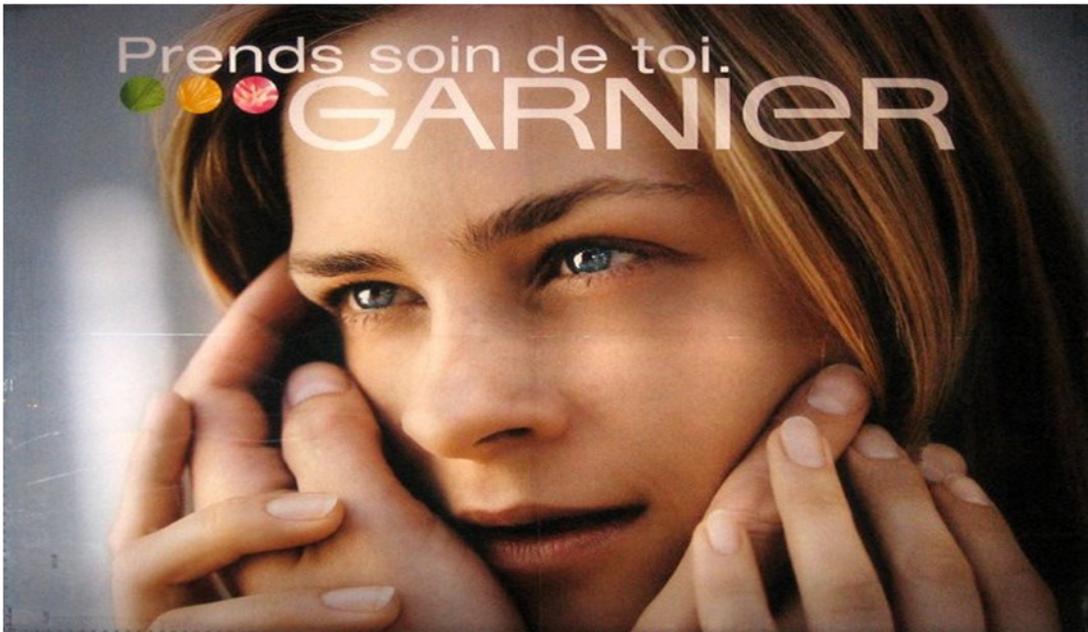
Annexe 2



Annexe 3



Annexe 4



Annexe 5



HYPOSTASES DE LA TRADUCTION COMME NÉGOCIATION DU SENS

Loredana-Florentina LĂCĂTUȘU (DUMITRU)

Université « Vasile Alecsandri » de Bacău

loredanadumitru78@yahoo.com

Directeur de mémoire: Simina MASTACAN

Une traduction oriente toujours à un certain type de lecture de l'œuvre, comme le fait la critique proprement dite, parce que, si le traducteur a négocié en choisissant de porter son attention sur certains niveaux de lecture du texte, il a automatiquement focalisé sur eux l'attention du lecteur.

(Umberto Eco)

Préambule

Dans le présent article, avons essayé d'observer le concept de *traduction* en nous appuyant sur le rôle de *la négociation* entre le traducteur et le texte qu'il tente de traduire, entreprise qui peut lui offrir plusieurs possibilités de le rendre de façon nuancée, tout en étant conscient des obstacles et des contraintes qui peuvent apparaître. Le support de notre réflexion est constitué par l'analyse de la traduction de deux contes de l'écrivain roumain Ion Creanga.

La traduction comme technique peut être envisagée comme une confrontation entre une version originale et le texte traduit. Mais, comme les traductologues l'ont montré maintes fois, le processus de traduire n'est pas une simple transposition d'une langue à l'autre qui pourrait être faite par quiconque. Traduire - disait Umberto Eco, l'un des auteurs qui nous a beaucoup inspirée - c'est « dire la même chose » dans une autre langue. « Le traducteur est celui qui interprète le texte source en voyant la traduction comme une négociation » (Eco, 2003 : 291). Le texte source doit être pris en compte dans toute sa complexité et il faut en respecter tantôt le sens explicite, tantôt le message implicite. On essaye parfois d'être plus fidèles à l'intention de l'auteur, et non pas tout simplement aux mots qu'il a utilisés. Être fidèle signifie qu'on doit participer « de la conviction que la traduction est l'une des formes d'interprétation et qu'elle doit toujours viser cette interprétation » (Eco, 2003 : 19), la sensibilité et la culture du traducteur étant essentielles.

Comme l'œuvre de Ion Creanga, dont nous nous occupons ici, est profondément marquée par le caractère oral et régional, en même temps, nous sommes amenée à observer que les expressions figées, parmi lesquelles les proverbes de la langue source abondent, ne peuvent pas être traduites telles quelles, car le sens du message sera modifié, en risquant qu'il soit mal compris. C'est Ablancourt celui qui, parmi les premiers, met en évidence que la fonction principale d'un texte traduit est celle de *plaire à son public*, car le texte doit être adapté tantôt aux goûts de l'époque tantôt aux habitudes du public qui lit sa traduction. Gille Ménage (1740) parle de la description métaphorique retrouvée dans la traduction. Ce type de description consiste « dans l'adaptation complète des textes originaux, en respectant les exigences esthétiques de l'époque. » (*Apud* Cristea, 2000 : 102). Ainsi, le traducteur a la tâche de subordonner les textes à traduire à leur propre langue.

Teodora Cristea nous rappelle aussi l'importance de la réflexion de Marianne Lederer et Danica Seleskovitch, qui ont parlé de trois étapes de la traduction : COMPRÉHENSION-DÉVERBALISATION-RÉEXPRESSION (Cristea, 2000 : 102). Cela signifie que le traducteur doit comprendre premièrement le texte source en le décodifiant, puis en le déverbalisant. Après ça, il fait une analyse de son point de vue, puis le réexprime, en respectant la topique de la langue-cible. On le codifie, en vue d'être mieux compris. Le traducteur doit se servir des méthodes telles : l'observation systématique, la recherche des régularités, l'explication des faits observés, l'observation des modèles ou des théories, la vérification.

Quand on traduit, on suit, généralement, trois types d'opérations:

- la traduction de l'unité signifiante (monèmes grammaticaux et lexicaux) ;
- la traduction du signe linguistique (mot) ;
- la traduction d'un message (phrase, énoncé). (*Ibidem* : 42)

Le processus de traduction étant encore plus complexe, chaque traducteur doit interpréter le texte de base, en établissant un pacte entre le traducteur et son lecteur : ce pacte, selon Magda Jeanrenaud est « de dire la même chose que l'original. » (Jeanrenaud, 2006 : 15).

Ainsi, quand on traduit, on fait appel au contexte – c'est-à-dire à la situation où l'on énonce quelque chose, aux facteurs qui ont déclenché la communication – et au co-texte (au message proprement dit que le texte transmet).

Conformément aux dires de Roman Jakobson, il y a trois types de traduction : interlinguale, intralinguale et intersémiotique. On réalise la traduction interlinguale quand on traduit un texte d'une langue à l'autre, c'est-à-dire quand on a une interprétation de signes linguistiques au moyen de signes linguistiques d'une autre langue. On réalise une traduction intersémiotique quand on a une interaction de signes linguistiques, quand on transpose un roman en film, ou une fable en ballet. Jakobson propose aussi de l'appeler *transmutation*. La traduction intralinguale ou reformulation (rewording) représenterait une interprétation des signes linguistiques au moyen d'autres signes de la même langue.

Toutefois, si on embrasse une acception plus didactique, la traduction suppose – à l'opinion de Teodora Cristea - l'identification d'une unité de traduction (Cristea, 2000 : 19), unité qui est définie comme une entité à double face qui recherche une signification commune. Elle pense que la traduction se réalise autour de deux pôles : le repérage des UT et l'identification du résultat du transfert. En même temps, une UT est vue à partir de deux critères : la cohésion (d'après Vignay et Dalbernet) et l'inséparabilité (M.Pergnier) qui n'agissent pas toujours conjointement.

À une UT de la langue source lui correspond une UT dans la langue cible. On s'établit ainsi un rapport quantitatif entre l'unité source et l'unité cible qui vise les procédés suivants :

- *la dilution* - une seule unité de la langue source peut être répartie dans la langue cible sur plusieurs unités;
- *la concentration* - l'information portée par plusieurs unités se concentre sur un nombre réduit de séquences. Il y a ainsi la paraphrase interlinguale par expansion ou par réduction.
- *l'étoffement* - on embellit l'unité cible en se rapportant au sens de l'unité source.
- *l'omission* - l'information considéré inutile est omise par le traducteur. (*Ibidem* : 20)

Par la traduction on entreprend l'analyse du système intérieur de la langue source. Après cette acquisition, chaque traducteur construit « un double système textuel, qui sous une certaine description, puisse produire des effets analogues chez le lecteur, tant sur le plan sémantique et syntaxique que sur le plan stylistique, métrique, phonosymbolique » (*Ibidem* : 16). De plus, « dans la traduction proprement dite, un principe tacite est en vigueur selon lequel on est tenu au respect juridique du dit d'autrui. » (*Ibidem* : 20).

À partir de la théorie formulée par Vinay et Darbernet, en 1958, dans l'ouvrage *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, on identifie plusieurs procédés de traduction, procédés qu'ils regroupent en : procédés de traduction directe (l'emprunt, le calque et la traduction - la paraphrase – littérale) et procédés de traduction oblique (la transposition, la modulation, l'équivalence et l'adaptation). Si dans le cas des procédés directs le traducteur ne fait qu'une transposition minimale des lexies ou des mots, dans le cas des procédés indirects le travail d'interprétation est plus grand.

A partir des choix lexicaux jusqu'aux équivalences sémantiques ou pragmatiques, ces procédés nous montrent qu'il y a, dans tous les cas, des pertes au niveau de la signification traduite. Ces pertes peuvent être compensées, par une fine négociation avec les contenus sémantiques du texte original.

Une traduction réussie récupère les informations de point de vue sémantique, s'il s'agit d'un texte littéraire ou non- littéraire, ou les récupère du point de vue sémantique et métrique, s'il s'agit d'un poème. La traduction d'un texte plus ancien suppose aussi que le traducteur connaisse la période et l'histoire de cette période –là, car, comme dit Umberto Eco « le texte traduit doit transporter le lecteur dans le monde et la culture où l'original a été écrit » (Eco, 2003 : 76). Chaque traducteur doit négocier la signification que la traduction doit exprimer « parce qu'on négocie toujours, au quotidien, la signification que nous attribuons aux expressions que nous utilisons. » (Eco, 2003 : 103).

Chacun se forme dans son cerveau un schéma mental à l'aide duquel on reconnaît « une occurrence

d'un objet donné ». Chaque mot détient un contenu nucléaire, selon les dires d'Eco, contenu qui représente les notions minimales, les qualités élémentaires requises qui aide le lecteur à identifier un objet. Quand on traduit, on repense le matériel linguistique dont on dispose, on crée des déductions sur l'intention de communication de l'auteur. Le traducteur a la tâche de combler les vides. Il doit combler aussi le non-dit de l'énoncé initial.

Un bon traducteur doit essayer de récupérer les pertes et de les compenser. Inévitablement, lorsqu'on traduit d'une langue à l'autre on souffre des pertes à cause des schémas linguistiques, de la topique, de la grammaire différente, du sens du message transmis, des champs sémantiques. Si le traducteur sent qu'une telle expression d'un jeu de mots, d'un virelangue, d'un proverbe ou d'une parémie n'a pas d'équivalent dans la langue cible, alors il considère nécessaire d'ajouter des explications, car « on est tenté d'en dire plus, non parce que le texte original est incompréhensible, mais parce qu'on pense devoir souligner une opposition conceptuelle, stratégique pour le déroulement du récit. » (Eco, 2003 : 125)

Multifonctionnelle, par sa nature, la traduction a comme finalité d'offrir l'accès à la culture et à la civilisation par le biais d'une langue étrangère. On accomplit ainsi une fonction culturelle qui est doublée d'une fonction transformatrice. Ainsi, la culture « par ses productions littéraires, artistiques, cinématographiques, transforment les individus, en nourrissant leur esprit et leur âme. La culture donne accès à la connaissance d'une infinité d'émotions, de modes d'être, de façon de percevoir le monde ; elle a aussi la capacité de transformer le milieu social. » (Mavrodin, 2012 : 29)

Dans ce qui suit, prenons comme exemple deux contes de Ion Creangă, dans la traduction de Yves Augé et Elena Vianu (1963), analyse qui nous montrera les possibilités et les limites de la traduction dans le cadre esquissé ci-dessus.

1. Enjeux de la traduction dans *Pungața cu 2 bani / La bourse à deux liards*

Le conte commence avec l'expression célèbre *Il était une fois...* qui nous plonge dans une dimension irréelle, atemporelle. On introduit ensuite les personnages du conte : la vieille et le vieux.

Voilà le texte en roumain :

Era odat-o babă și un moșneag. Baba avea o găină și moșneagul un cucuș; găina babei se oua de cîte două ori pe fiecare zi, și baba mîncea o mulțime de ouă, iar moșneagului nu-i da nici unul. Moșneagul într-o zi pierdu răbdarea și zise:

Măi, babă, mănînci ca în tîrgul lui Cremene. Ia dă-mi și mie niște ouă, ca să-mi prind pofta măcar. (Creangă, 1963: 320)

Et sa traduction en français :

Il était une fois un vieux et une vieille. La vieille avait une poule et le vieux avait un coq. La poule de la vieille pondait deux fois par jour et celle-ci mangeait force d'œufs, sans jamais en donner un au vieux. Perdant un jour patience, le vieux lui dit:

Dis donc, la vieille, tu ne fais que t'empiffrer ! Donne –moi donc quelques œufs, à moi aussi, que j'y goûte, au moins ! (*Ibidem* : 321)

Le traducteur décide d'inverser l'ordre d'apparition des deux personnages – *o babă și un moșneag* devient *un vieux et une vieille* afin d'assurer la continuité de la phrase sur le plan phonétique. Les animaux sont aussi du même genre que leur patron. On garde le même temps verbal - l'imparfait - en trouvant l'équivalent explicite, par paraphrase littérale, des expressions du roumain en français (*de două ori pe zi - deux fois par jour*), là où il se peut. L'interjection et l'appellatif *Măi, babă* devient *Dis, donc* – ayant le rôle d'amplifier, par injonction, la faim du vieux. Intéressant est que la parémie « *ca în tîrgul lui Cremene* », apparemment intraduisible, est transposée par équivalence : « tu ne fais que t'empiffrer », ce qui soutient et augmente le sens de « manger trop ». L'interjection *Ia* est traduite par *donc*, et pour s'assurer que le message est bien compris, le traducteur ajoute la locution *à moi aussi*, l'adverbe *măcar* équivaut à l'adverbe *au moins*.

Quelques lignes en bas, le passé simple du roumain, un temps spécifique à la narration populaire, est transposé en participe présent, puis en présent, imparfait ou passé simple : *cum scăpă* devient *s'étant échap-*

pé, fugi - s'enfuit, umbla - se mit à, cum mergea- tandis qu'il trottinait, iaca- voilà, găsește- qu'il aperçut, cu doi bani- qui contenait deux liards, întâlnește - il rencontra. Cette variété de constructions verbales offrent un relief particulier à la phrase française et un dynamisme semblable à l'original. Le traducteur rajoute aussi des informations supplémentaires, en explicitant les structures grammaticales : *o trăsură c-un boier și cu niște cucoane* devient *une calèche dans laquelle se trouvaient un boyard et quelques dames.*

On a affaire à une surtraduction qui, de mon point de vue, était nécessaire, car le traducteur a senti le besoin de suivre et d'imiter la topique de la phrase roumaine et son enchainement. En même temps, le présent de la narration devient participe présent (*se uită - regardant*), temps qui suggère aussi la continuité de l'action.

Les expressions scandées suivant la mélodicité de l'oralité roumaine sont aussi traduites avec grâce: *Cucurigu! boieri mari,/ Dați pungața cu doi bani!* est traduit par *Cocorico! Grand boyard,/ Rends-moi la bourse aux deux liards!* On garde l'effet de l'intonation, presque le même numéro de syllabes (le premier vers- 7 syllabes, le deuxième- 7 syllabes en roumain, 8 syllabes en français). On respecte la topique et la rime de la phrase. La chanson du coq a été transposée en français aussi bien que les interjections ont une forme différente dans les deux langues, surtout au niveau écrit.

Là où le traducteur a considéré nécessaire, il a éliminé les mots, tenant compte que le sens du message était compris. Le verbe *ébahir* était suffisant pour qu'on comprenne le sens.

Les substantifs *crestatule și pintenatule* sont transposés en : *malgré ta crête et tes ergots*, à travers une adaptation inspirée.

On peut observer aussi que la ponctuation change souvent lorsqu'on traduit du roumain en français. En voilà un exemple concluant :

Mai stă boierul cât mai stă pe gînduri, pînă-i vine [iarăși] în cap una:
Am să-l dau în haznaua cu banii; poate va înghiți la galbeni, i-a sta vreunul în gît, s-a îneca și om scăpa de dînsul. Și cum zice, umflă cucoșul [de-o aripă], și-l zvîrle în haznaua cu banii; [căci boierul acela, de mult bănărit ce avea nu-i mai știa numărul!...] Atunci cucoșul înghite [cu lăcomie toți] banii și lasă toate lăzile pusti. (Creangă, 1963 : 324)

En français :

Après avoir bien réfléchi, une idée lui vint soudain :
Je vais l'enfermer dans ma chambre au trésor; peut-être qu'à force d'avalier des pistoles, il s'en trouvera une qui se mettra en travers, il s'étranglera, et nous pourrons respirer en paix.
Et le voilà qui attrape le coq par une aile et le jette dans le trésor, car le boyard avait de picaillons à ne pouvoir les compter. Le coq, alors, avala avec voracité tous les jaunets et vida de fond en comble tous les coffres. (Creangă, 1963 : 325)

La locution verbale « *mai stă boierul cât mai stă pe gînduri* », très expressive, est rendue, d'une façon neutre, par « avoir bien réfléchi ». Le futur populaire du roumain est traduit par le futur proche, le futur simple du roumain est rendu par le verbe *avalier* à l'infinitif précédé par la locution *à force de*, le futur populaire *om scăpa* est traduit aussi par *nous pourrons respirer* (le futur simple). Les paroles du vieux, qui étaient annoncées par la ligne de dialogue en roumain sont introduites par les guillemets en français, les paroles du narrateur qui se trouvent entre parenthèses carrées en roumain sont éliminées en français, le texte étant ainsi divisé. Le lexique est modifié du point de vue sémantique, en offrant les équivalences nécessaires pour que les mots soient compris et restent suggestifs en français: *haznaua cu banii* devient *le trésor*, puis *banii* devient *le trésor*, *bănărit* devient *picaillons*.

Les expressions populaires sont parfois traduites par modulation : « ... o movilă cu galbeni, care strălucea la soare, de-ți lua ochii! » devient « un monceau de jaunets qui brillaient au soleil d'un éclat aveuglant. » Les dialogues souffrent aussi des transformations lorsqu'on traduit du roumain en français. En voilà un autre exemple :

- Moșnege, zise ea, dă-mi și mie niște galbeni.

Ba pune-ți pofta-n cuiu, măi babă. Când ți-am cerut ouă, știi ce mi-ai răspuns? Bate acum și tu găina, să-ți aducă galbeni; c-așa am bătut eu cocoșul, [știi tu din a cui pricină]... și iaca ce mi-a adus!(Creangă, 1963 : 328)

- Dis donc, vieux, donne-moi aussi quelques jaunets!

Nenni, la vieille, tu peux en faire du deuil! Te rappelles-tu ce que tu m'as répondu lorsque je t'ai demandé des œufs ?... Tu n'as qu'à battre ta poule pour qu'elle t'apporte aussi des œufs, comme j'ai battu mon coq, moi... tu sais bien à cause de qui ! Et regarde ce qu'il m'a rapporté ! (Creangă, 1963 : 329)

On peut observer que les paroles du narrateur sont transposées en discours direct, étant assimilées par la vieille, la conjonction *și* est traduite par *aussi*, la phrase traduite en français finit par le point d'exclamation; l'appelatif *măi babă* devient une interjection « nenni, vieille »; le traducteur utilise le verbe *rappeler* en vue d'introduire les mots du vieux, l'impératif est transposé en français par la locution verbale *tu n'as qu'à battre*; la conjonction roumaine *că* disparaît, l'adverbe *așa* est traduit par la conjonction *comme*; les paroles du narrateur – qui se trouvent entre parenthèses- sont introduites après les points de suspension qui sont remplacées par le signe d'exclamation, en augmentant la tension entre les deux personnages et en créant une pause dans le discours. L'idée est reprise, l'interjection *iaca* est traduite par la conjonction *et*. Plus bas, l'expression *răbdări prăjite* est traduite par *regrets frits, sărmana* devient *la pauvre innocente*, en traduisant par le procédé d'équivalence. Une adaptation intéressante, qui garde les intentions ironiques de l'auteur est dans le cas de la parémie « pune-ți pofta-n cuiu / « tu peux en faire du deuil ».

La fin du conte est aussi expressive en français, tout comme en roumain :

Moșneagul însă era foarte bogat; el și-a făcut case mari și grădini frumoase, și trăia foarte bine. Pe babă, [de milă], a pus-o găinăriță; iar pe cucuș il purta în toate părțile după dînsul, cu salbă de aur la gît și încălțat cu ciuboșele galbene și cu pinteni la călcîie, de ți se părea că-i un irod din cei frumoși, iară nu un cucuș de făcut borș. (Creangă, 1963 : 330)

En français :

Quant au vieux, qui était désormais fort riche, il se fit bâtir une grande maison, entourée de beaux jardins et vécut on ne peut mieux. Prenant pitié de la vieille, il l'engagea comme filles de basse-cour. Pour ce qui est du coq, il s'en faisait accompagner partout. Il l'avait paré d'un beau collier de louis d'or, l'avait chaussé de petites bottes jaunes, garnies d'éperons, si bien qu'il ressemblait plutôt à bel arlequin, et non à un coq de basse-cour, bon à manger cuit au four. (Creangă, 1963 : 331)

On observe la transposition de la phrase par permutation - *Moșneagul însă era foarte bogat/ Quant au vieux, qui était désormais fort riche* - puis, le changement du temps verbal (*a făcut- fit*) du passé composé en roumain en passé simple en français. Le traducteur a trouvé un équivalent intéressant de *salbă de aur*, en se rapportant au lexique propre à une période historique de la France: *un collier de louis d'or*. Le lecteur français va saisir, certainement, la valeur de cette expression dans la variante roumaine, par l'appel à cet élément civilisationnel qui lui est familier. La conjonction *și* est remplacée par la virgule, l'adjectif est remplacé par le plus que parfait- *încălțat/ l'avait chaussé*. On utilise le mot *garni* pour donner une information plus claire en français. On crée ainsi l'image visuelle du coq qui est chaussé de ces petites bottes jaunes tout comme l'or qu'il porte. On sait que l'or est un métal précieux, tout comme le coq l'est pour le vieux, car celui-ci l'a fait échapper à la pauvreté. D'autre part, on a trouvé l'équivalent du mot roumain *irod* dans la variante *arlequin*, car l'arlequin était celui qui divertissait le peuple et le roi. Un autre terme civilisationnel a mis à l'épreuve le traducteur, qui remplace le mot *borș* par une expression ayant un sens connu en français à partir de la gastronomie française : en France on ne fait pas du *borș* mais *de la soupe de légumes* (adaptation), donc le sens du

mot roumain ne pourrait pas être compris par le lecteur français. Alors, le traducteur trouve mieux de traduire en insistant que le coq est bon à manger cuit au four, car ce plat est beaucoup plus connu et apprécié par le récepteur français (surtraduction).

On conclut que la traduction doit se faire de manière créative, tout en gardant, autant que possible, les rapports lexico-sémantiques avec le texte source. Soit que le traducteur réalise une surtraduction, soit qu'il décide pour une soustraduction, si le message est transmis de façon claire mais aussi nuancée, la traduction a atteint son but.

Dans le chapitre suivant, on va soumettre à l'analyse un autre texte traduit, afin de déceler la portée des procédés et des techniques déjà mis en évidence dans une œuvre qui soit conforme aux attentes et au niveau de réception du public cible.

2. De la traduction directe à la polyphonie. « Povestea porcului » / « Le conte du porc » de Ion Creangă

Une fois de plus, nous constatons que le travail du traducteur n'est pas très simple, surtout quand il est confronté avec des textes qui sont fortement marqués du point de vue stylistique. Comme nous avons déjà pu voir, l'œuvre de Ion Creangă soulève des difficultés au traducteur, puisque son écriture, très originale, est bourrée de régionalismes du dialecte moldave. En même temps, on remarque le style populaire et la créativité lexicale de l'auteur, autant de défis au moment de la traduction à l'intention d'un public étranger. La question que nous nous posons est dans quelle mesure le traducteur peut trouver les moyens et les techniques de traductions les plus efficaces, à travers une négociation permanente avec le texte-source.

Examinons les fragments que nous mettons en parallèle :

Texte source :	Texte cible (en français) :
<p>« - D-apoi îngăduiește puțin, măi babă, că nu-i numai atâta: că de ce-am auzit eu, mi s-a suit părul în vârful capului. Și când ți-oiu spune pînă la sfîrșit, cred că ți s-a încrîncina și ție carnea pe tine.</p> <p>- Dar de ce, moșnege ? Vai de mine !</p> <p>- D-apoi iaca de ce, măi babă, ascultă: împăratul a dat de știre, prin crainicii săi, în toată lumea: că [ori]cine s-ar afla să-i facă , de la casa aceluia și pînă la curțile împărătești, un pod de aur, pardosit cu pietre scumpe , și feliu de feliu de copaci, pe de o parte și pe de alta, și în copaci să cînte tot felul de paseri, care nu se mai află pe lumea asta, aceluia îi dă fata ; ba cică-i mai dă și jumătate din împărăția lui. Iară cine s-a bizui să vie ca s-o ceară de nevastă, și n-a izbuti să facă podul, așa cum ți-am spus, aceluia pe loc îi taie și capul. Și cică, pînă acum, o mulțime de feciori de crai și de împărați, cine mai știe de pe unde, au venit, și nici unul din ei n-a făcut nici o ispravă; și împăratul, după cum s-a hotărît, pe toți i-a tăiat, fără cruțare, de le plînge lumea de milă ! Apoi, măi babă, [ce zici] ? bune vești sînt aceste? Ba și împăratul cică s-a îmbolnăvit de supărare!». (pp. 368-370)</p>	<p>« Attends voir, c'est pas tout. J'ai appris des choses à vous faire dresser les cheveux sur la tête. Quand je te les raconterai, tu en auras la chair de poule, toi aussi.</p> <p>- Et pourquoi ça, mon Dieu ?</p> <p>- Je vais te dire pourquoi, ma vieille. L'empereur a fait annoncer par ses hérauts, aux quatre coins du monde qu'il donnerait sa fille et même , dit-on, la moitié de son empire à celui qui pourrait bâtir, de chez lui jusqu'au palais, un pont tout en or, pavé de pierres précieuses, bordé de toutes espèces d'arbres dans lesquels chanteraient des oiseaux, tels qu'il n'en existe pas d'autres en ce bas monde. Mais tous ceux qui oseront se présenter et ne pourront pas faire ce pont auront la tête tranchée. Et il paraît qu'une foule de jeunes princes sont déjà venus de tous les coins du monde et qu'aucun n'a réussi à le bâtir, alors l'empereur leur a fait couper la tête à tous, sans hésiter, comme il l'avait décidé. Tout le monde en pleurait de pitié. Eh bien, la vieille, qu'en dis-tu ? C'est des bonnes nouvelles, ça ? Il paraît que l'empereur lui-même en est tombé malade de chagrin». (pp. 369-371) »</p>

Une première constatation qui s'impose est que les traducteurs ont employé un nombre réduit de procédés directs, ce qui s'explique par la nature stylistique du texte. On y remarque la paraphrase littérale : *o mulțime de - une foule de ; ce zici ?- qu'en dis-tu ?; bune vești sunt acestea?- C'est des bonnes nouvelles, ça?; s-a îmbolnăvit de supărare- est tombé malade de chagrin.*

On préfère recourir à des procédés indirects, vu que le texte original doit être interprété et nuancé. On remarque l'omission de l'interjection *d'apoi*, de l'appelatif *măi*, de la conjonction *că*, de l'expression *pînă acum*, de même que la concentration par le procédé de modulation : *feciori de crai și de împărați- jeunes princes*. La transposition partielle est aussi présente : *că nu-i numai atîta - c'est pas tout ; Dar de ce, moșnege ? Vai de mine - Et pourquoi, Mon Dieu ?* (avec l'équivalence *moșnege - Mon Dieu*. Dans des solutions telles (*ba*)... *cică- il paraît que...*; *de ce-am auzit eu- j'ai appris* c'est bien évident que l'intention de l'auteur n'est que partiellement respectée.

A notre avis, un phénomène pragmatique qui apparaît ici, la polyphonie des voix, pose des problèmes au traducteur, qui essaie de trouver les meilleures adaptations. En voilà d'autres situations polyphoniques : *qu'il donnerait sa fille et même, dit-on* (ajout, polyphonie), *la moitié de son empire à celui qui pourrait bâtir, de chez lui jusqu'au palais, un pont tout en or, pavé de pierres précieuses, bordé de toutes espèces d'arbres dans lesquels chanteraient des oiseaux, tels qu'il n'en existe pas d'autres en ce bas monde* (inversion de la topique de la phrase complexe) ; *de ce am auzit eu - j'ai appris des choses; o mulțime de feciori de crai și de împărați*, *cine mai știe de pe unde* (polyphonie explicitée), *au venit, - [une foule de jeunes princes] sont déjà venus de tous les coins du monde*. Le discours rapporté introduit par la conjonction *că*, annonce la voix du vieux paysan qui cache en fait une polyphonie des voix: *la voix du narrateur* qui se confond avec le paysan, *la voix du peuple* qui raconte les aventures de jeunes princes, *la voix des hérauts* qui annonce le message du roi pour les princes, et finalement, *la voix du roi* qui annonce indirectement qu'il est tombé malade.

Même l'utilisation de la conjonction *cică* a une visée polyphonique (roum. *se zice că*) difficile à traduire (Mastacan, 2015 : 130). Elle introduit la pensée du paysan qui semble ne pas croire ce qu'il a entendu. L'expression verbale impersonnelle *il paraît que* suggère l'idée de méfiance, de doute, donc une sorte de subjectivité qui est identifiée dans le texte narré en français d'une manière neutre.

On utilise le déictique *je*, tout comme l'anaphorique *il*, pour renforcer l'effet de subjectivité, du fait que le narrateur exprime son point de vue par la voix de ses personnages. On récupère l'oralité à l'aide des questions adressées finalement à la vieille. L'interrogation entre parenthèses carrées du roumain [*ce zici*] ? est transposée en français directement, comme si le vieux parlait lui-même.

L'équivalence est, forcément, largement employée dans la traduction des parémies. Observons les solutions suivantes: *și s-a încrîncina și ție carnea pe tine- tu en auras la chair de poule; a dat de știre - a fait annoncer; nici unul din ei n-a făcut nici o ispravă- aucun n'a réussi à le bâtir.*

Le changement du registre du langage (du langage populaire au langage littéraire, ce qui suppose des procédés d'adaptation) est, lui aussi, une solution adoptée, même s'il entraîne la soustraduction: *cînd ți-oiu spune- quand je te les raconterai ; s-a bizui să vie ca s-o ceară de neastă- [Ils] oseront se présenter ; n-a izbuti să facă podul- [Ils] ne pourront pas faire ce pont.*

Conclusions

Par un processus continu de négociation, les traducteurs ont essayé de récupérer les éléments d'oralité qui caractérisent le langage du paysan roumain de la période de l'auteur Ion Creangă. C'est, d'ailleurs la plus grande difficulté, le plus important enjeu de la traduction de cette œuvre classique, si originale de la littérature roumaine. On voit donc le futur proche transposé dans une forme populaire du langage oral, les appellatifs transformés par adaptation, les inversions des mots ou des phrases, des transpositions des noyaux de traduction, des expressions figées sous formes de dictons/ proverbes/parémies adaptés au français. Souvent, on a changé aussi de registre de langue, pour que le lecteur comprenne le sens global du message du texte original.

Comme on l'a montré, le traducteur a rendu le texte en utilisant plusieurs procédés de traduction directe ou oblique, afin de réaliser la version la plus proche de l'original. Même s'il a utilisé l'omission, on observe que le contenu informationnel n'a pas subi de grandes modifications dans la traduction en L'. Certain-

ment, le texte a subi des transformations visibles, mais il crée des effets semblables dans la langue cible. Les tendances d'allongement, peu saisissable quand même, mais surtout ceux d'ennoblissement, quand le traducteur transpose le langage populaire dans un style plus neutre en français, confèrent au texte cible un trait original. Le lecteur français est invité à accueillir et à apprécier une œuvre bien conçue, dont le message, linguistique et culturel en même temps, est semblable à celui du texte source. Si on peut paraphraser les dires d'Umberto Eco, les traducteurs ont dit « presque la même chose » que l'écrivain Ion Creangă.

BIBLIOGRAPHIE

CODLEANU, Mioara, 2004, *Implications socio-culturelles dans l'acte traductif : l'adaptation*. Ed. Ovidius University Press, Constanța.

CRISTEA, Teodora, 2000, *Stratégies de traduction*, Editura Fundației „România de Măine”, București.

ECO, Umberto, 2003, *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*. Traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Bernard Grasset, Paris.

JEANRENAUD, Magda, 2006, *Universaliiile traducerii. Studii de traductologie*, Iași, Polirom.

MASTACAN, Simina, 2015, *Réflexions sur le traduire*, Cluj, Casa cărții de știință.

MAVRODIN, Irina, 2012, *Atelier de traduction, Numéro 13*, Editura Universității, Suceava.

SAINT JÉRÔME, *Lettres*, 1953, t. III, Paris, Les Belles Lettres.

CORPUS

CREANGĂ, Ion, *Opere/ Oeuvres*, 1963, Ed. Meridiane, București, traduction de Yves Auger et Elena Viaanu.

DÉCLIN DE LA CULTURE FRANÇAISE

Simona-Raluca VOINEA

Etudiante en Master, Faculté des Lettres, Université « Vasile Alecsandri »
Prof. FLE, Lycée Technologique «Anghel Saligny », Bacau
voineasimonaraluca@yahoo.com

1. « La mort de la culture française »

À la fin de l'année 2007, Donald Morrison, publie dans l'édition européenne de la prestigieuse revue *Time*, un ample article qui allait scandaliser le monde culturel de la France, en proférant « *la mort de la culture française* » (Donald Morrison, "In Search of Lost Time", *Time*, le 21 novembre 2007). On apprend, d'ailleurs, plus tard, lors de nombreuses interviews qu'il a données que le titre ne lui appartenait pas et qu'il a été donné par l'éditeur qui s'était proposé d'attirer l'attention. Et l'attention, il l'a obtenue, puisque suite à son article, Donald Morrison, ancien éditeur des éditions européenne et asiatique de la revue déjà mentionnée, a obtenu de nombreuses réponses pas du tout plaisantes, de la part des journalistes, des écrivains et intellectuels français, dont nous mentionnons Maurice Druon, Bernard-Henri Lévy ou Olivier Poivre d'Arvor. Son article a provoqué une forte réaction dans les journaux et les revues de plusieurs pays, sur les blogues ou les forums de discussion, sur les plateaux de télévision, réaction qui a dépassé la France et l'Europe. Il raconte dans son livre que même l'ambassadeur des Etats-Unis en France n'a soutenu sa position.

Ce qui a intrigué davantage que l'article en soi, qui s'étendait sur plusieurs pages, a été la couverture de la revue américaine, représentant l'image du célèbre mime Marceau, coiffé d'un bérêt, une fleur à la main, qu'il regardait avec de la tristesse. Le mime Marceau, récemment décédé, représentait l'image de la culture française en déclin. Tout était perdu !

Une année plus tard, il publie un volume, *Que reste-t-il de la culture française*, dans lequel il traite le sujet plus largement, en nuancant sa position, essai suivi par *Le Souci de la grandeur*, la réplique d'Antoine Compagnon, éminent professeur à la Sorbonne, ensuite au Collège de France, bon connaisseur de l'Amérique (2008).

Qu'est-ce qu'il y soutient, Donald Morrison ? Que la France rencontre des difficultés sur le marché des produits culturels. Puisque c'est de ce point de vue qu'il considère que la culture française a des problèmes : le nombre de livres vendus, les profits, les nombres de spectateurs, nombre de visionnages à l'étranger, visibilité dans le monde, vente aux enchères. Il s'agit, donc, du côté commercial, des classements, de la place occupée dans les sondages d'opinion, des listes des meilleures ventes. Il y parle du cinéma français, du théâtre, de l'architecture, de la littérature et des écrivains français, qui n'enregistreraient plus le même succès, mondialement parlant



Fig.1—Couverture de la revue Time, le 3 décembre 2007

Il cite dans son essai plusieurs sondages, en commençant avec le bilan de la rentrée culturelle de 2007 : 727 nouveaux romans, une croissance face à l'année précédente (683), des centaines de nouveaux albums musicaux, des dizaines de nouveaux films, de nouveaux programmes d'expositions d'art, un nombre impressionnant de spectacles de musique classique, d'opéra et de théâtre. Toutefois, il signale le problème : de tous ces

livres une moindre partie seraient publiés en dehors de la France, sur le marché mondial et notamment aux Etats-Unis. Et encore : un bon nombre des livres vendus en France seraient des traductions de l'anglais (Morrison, 2010 : 17-18). Il n'y a plus de Molière, de Balzac, de Hugo, de Flaubert, de Proust, de Malraux, de Sartre ou Camus. Ceux-ci se vendent encore très bien, mais il n'y a plus des contemporains qui produisent le même effet sur le marché des livres.

En ce qui concerne l'industrie du cinéma français, il constate qu'elle n'était plus celle d'un siècle auparavant- la meilleure du monde, ni celle des années 1960, en citant des noms célèbres, tels Jean-Luc Godard ou François Truffaut, se trouvant ainsi dans le déclin total, les ventes des billets étant soutenues par le visionnage des films américains.

Morrison ne constate rien de mieux en ce qui concerne la valeur des œuvres d'art sur le marché international, faisant référence aux profits obtenus lors des ventes aux enchères, en soulignant le détronement de Paris, lieu de naissance du surréalisme, de l'impressionnisme, de l'art moderne, par New York, Londres, Berlin et Beijing. Selon l'auteur mentionné, les artistes français ne vendent pas à la hauteur, ne sont pas si reconnus au dehors de la France, lors des expositions internationales.

La musique française souffrait elle aussi à cause des mêmes malheurs déjà signalés: manque de visibilité, petit chiffre d'affaire, puisqu'il manqueraient les grands noms d'autrefois (Charles Trenet, Edith Piaf, Charles Aznavour). Quoiqu'il accorde une certaine importance à Carla Bruni, il attribue son succès à son style spécial et au fait d'être madame Sarkozy !

Bien que bénéficiant de ce que l'on appelle la loi de « l'exception culturelle » (*Ibid.*, 19) et de grands financements de l'Etat français, les produits culturels français ne semblent pas faire bonne figure sur le marché d'art international. Le journaliste américain remarque le fait que bien que la France investisse beaucoup dans la culture, elle n'en bénéficierait pas autant ! La France perdrait donc du terrain sur tous les fronts ! Cela n'en compterait pas beaucoup si la France n'était pas le pays de la culture ! Et qu'un Américain dise cela aux Français ! Les réactions en France ont été virulentes !

Donald Morrison donne des données précises, il cite des sondages, des chiffres officiels publiés par l'Etat français. Selon un de ces sondages, de 2007, effectué pour *Le Figaro*, seulement 20 % des Américains questionnés (1310) considéraient que la France excellerait en ce qui regarde la culture, la gastronomie française occupant une bien meilleure place. Quelles en seraient les possibles raisons ? La domination de l'anglais, les carences du système d'enseignement français, le rôle suffoquant du gouvernement dans la culture française, une certaine incapacité de la France de s'ouvrir vers le monde, de s'adapter aux nouveaux besoins du public. Il accorde pourtant toutes les chances à la France et à sa culture, qui aurait la capacité de se redresser, si elle acceptait de changer sa politique, sa mentalité, de s'ouvrir sur le monde, sur la diversité culturelle.

2. Déclin de la littérature française contemporaine

En admettant comme une erreur l'appréciation des œuvres d'art, des créations littéraires, selon des classements ou selon le nombre de pièces vendues, selon des critères purement commerciaux, c'est justement à ce genre de classifications que le journaliste Donald Morrison fait appel pour juger les productions culturelles de la France de nos jours. Puisque c'est difficile, dit-il, de faire preuve du déclin culturel, de mesurer l'influence que la production culturelle d'un pays exerce au niveau mondial.

Ainsi, en ce qui concerne les productions littéraires contemporaines françaises, il offre des chiffres sur le nombre de livres parus en automne 2008, respectivement début d'année 2009 (680 nouveaux romans, respectivement 558 en hiver 2009), et annuellement, selon les statistiques des éditeurs français, 60000 nouveaux livres paraissent. Bien que les nouvelles parutions de livres jouissent d'une bonne appréciation en France, à l'étranger ils seraient presque inconnus. La France importerait plus de livres qu'elle n'en exportait, un petit nombre de livres français des auteurs contemporains étant traduits en d'autres langues étrangères, très peu en anglais. Car, voilà le problème ! Les contemporains ne joueraient pas d'une bonne notoriété à l'étranger, notamment dans le monde anglo-saxon. Une meilleure réception de la littérature française contemporaine serait obtenue en Allemagne, en Italie ou en Espagne (*Ibid.*, 32), toutefois au niveau des ventes en Europe, les romans français ont occupé seulement la sixième position dans la liste publiée par *Livres Hebdo*, en 2009, avec un roman écrit par Muriel Barbery (*Idem*).

Une place fortement appréciée avait été occupée dans les années 60-70 à l'étranger, par les auteurs de la « French Theory » (*Ibid.*, 33-34), parmi lesquels il énumère Jacques Lacan (psychanalyse), Claude Lévi-Strauss (anthropologie), Roland Barthes (sémiotique), Michel Foucault (philosophie et histoire), Gilles Deleuze et Félix Guattari (philosophie et psychanalyse), Jean-François Lyotard (philosophie et théorie littéraire), Jacques Derrida, Pierre Bourdieu (sociologie), Jean Baudrillard (théorie sociale et culturelle) et d'autres encore. Parmi les théoriciens français contemporains seulement quelques-uns auraient de la notoriété à l'étranger : Julia Kristeva, André Comte-Sponville, André Glucksmann, Alain Finkielkraut, Bernard-Henri Lévy. Dans les sondages cités, seulement deux noms de théoriciens français contemporains paraissent : Jean Baudrillard et Alain Finkielkraut. En même temps, les romans écrits par les anglo-saxons sont très bien vendus en France, les lecteurs ayant un grand appétit pour la littérature de type réaliste, dans le sens *qui se rapporte à la réalité, à la vie de tous les jours*.

Quelle en serait la cause ? L'incapacité des écrivains français contemporains de se référer au monde réel, aux problèmes réels des gens, le manque d'intérêt pour les besoins des lecteurs, une toute autre manière de se rapporter à l'écrit, à l'œuvre. Les auteurs qui se rapportent aux autres aussi réussissent à vendre leurs livres. Parce que sur le marché du monde actuel, tout est une marchandise, les livres aussi.

C'est justement en 2008, lorsque Jean-Marie Gustave Le Clézio a reçu le Prix Nobel pour la littérature, que Donald Morrison publiait son volume, *Que reste-t-il de la culture française ?*, les lecteurs lui reprochant d'être complètement injuste avec ses accusations envers la littérature française d'être incapable de séduire un public plus large. Sa réponse ? Le Clézio est unique, c'est un écrivain atypique et son œuvre complètement différente à la littérature française contemporaine. Il n'est pas du tout autoréférentiel, nombriliste, ses thèmes sont actuels, proches aux lecteurs contemporains. Le nombrilisme serait d'ailleurs un des problèmes majeurs des écrivains français de nos jours, comme le nihilisme.

D'ailleurs, Jean-Marie Gustave Le Clézio avait été l'un des écrivains qui avaient signé *Le Manifeste pour une Littérature du monde écrite en français*, publié en mars 2007, dans *Le Monde* (*Ibid.*, 43), dans lequel plusieurs écrivains français contemporains militaient pour une littérature en français, qui se rapproche du monde réel, qui abandonne l'aridité du nouveau roman, et qui s'adresse au monde entier.

Les reproches faits aux écrivains français contemporains faisaient aussi référence au fait qu'ils vivaient dans la croyance qu'il faut être intellectuel afin d'être un bon écrivain, alors que les lecteurs demandaient des livres qui touchent leurs cœurs et qu'ils puissent comprendre. Recette adoptée par Marc Lévy, écrivain qui a vendu seulement en 2008 un million et demi de copies, ayant, pour la cinquième année successivement, le plus grand nombre de livres vendus. (*Le Figaro Littéraire*, le 18 janvier 2009, Morrison, 2010 : 44.)

Le succès des livres n'avait pas affaire aux chroniques des critiques littéraires, c'est ce qui remarquait aussi le journaliste culturel Frédéric Martel (*Idem*). Le grand nombre de livres publiés chaque année en France est lié aux lois en vigueur, notamment à la loi proférant « le prix unique du livre », selon laquelle il est interdit en France de vendre un livre à un prix plus bas que 95% de son prix dans les librairies, ce qui permet aux éditeurs d'obtenir un profit même pour les parutions aux tirages plus petits.

3. Quant au cinéma ?

Autrefois en grande vogue, il semble que le cinéma français souffre un recul, n'a plus un grand impact sur le public étranger, cela durant depuis les années 70, fait dû à l'influence de la télé, des médias sur le choix des spectateurs, à l'appétit du public pour les films américains, films à budget généreux (Morrison, 2010: 46-47). Bien que très soutenue par l'Etat français, à travers des subventions, l'industrie française de films n'a pas réussi à faire face à la concurrence de Hollywood.

Donald Morrison en parle dans son essai, en présentant des chiffres offerts par le Centre National de la Cinématographie, selon lequel en 2008 le pourcentage des ventes de billets aux films américains visionnés en France a été de 44,5%, face à 45,7% pour les films français. Les premières deux places étaient occupées par des films français (*Bienvenue chez les Ch'tis*, *Astérix aux Jeux Olympiques*), mais les huit suivants étaient des films américains. Il paraît que tout le soutien de l'Etat pour le cinéma français n'aboutissait qu'à la réalisation de films sympas, des comédies sociales qui ne réussissaient pas à produire un grand impact en dehors de la France. La production *Ratatouille*, film animé apprécié aux Etats-Unis, lancé en 2007, perçu comme un film

français, mais en réalité il a été réalisé par les studios Disney.

La Môme (La Vie en rose - dans les pays anglo-saxons), lancé en 2007, avait réalisé des profits de 10 millions de dollars, cela n'a pas été suffisant pour rentrer en compétition avec les films américains, afin d'être inclus dans le top 100 des films les plus appréciés de l'année. Marion Cotillard, actrice très appréciée en France et à l'étranger, a reçu l'Oscar pour la meilleure actrice en rôle principale, en 2008, mais cela n'est pas suffisant, pense Morrison, pour changer grand-chose sur la situation de toute une industrie. Bien qu'il y ait un grand nombre de films produits annuellement en France, seulement un sur dix est exporté aux Etats-Unis et un sur trois en Allemagne, donc très peu de films français ayant de la visibilité au dehors de la France, malgré les subventions offertes par l'Etat français. Quel serait donc le profit alors, se demande-t-il ?

4. Recul du théâtre français contemporain

Ayant de grands noms de dramaturges très connus et appréciés universellement (dont nous citons Corneille, Racine, Molière, Giraudoux, Beckett, Genet, Anouilh, Ionesco, Koltès, et plus récemment Denise Bonal, Michel Vinaver, Yasmina Reza), le théâtre français contemporain connaîtra le recul en ce qui concerne sa présence dans des salles en dehors de la France, en dépit des subventions du gouvernement français. Bien que disposant d'un grand nombre d'institutions, dont 5 théâtres nationaux, 39 centres dramatiques, 69 scènes nationales, 77 scènes conventionnelles et 600 compagnies de théâtre dans le pays, la France ne réussit pas à gagner que peu de prix, ne réussit pas à faire jouer ses pièces en dehors de l'Hexagone.

Le seul prix Tony pour la meilleure pièce a été gagné par *Art*, de Yasmina Reza, en 1994. Seulement 3 pièces françaises ont gagné le prix Evening Standard, pour la meilleure pièce, en cinquante-deux années : *Beckett, Pauvre Bitos*, par Jean Anouilh, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, par Jean Giraudoux. (*Ibid.*, 52-53)

Qu'en seraient-elles les raisons ? La langue française et la nature du théâtre français contemporain, le théâtre de l'absurde, abstrait, intensément intellectualisé, difficile à jouer, inapproprié à l'exportation. (*Idem*)

5. L'art français en déclin sur le marché mondial

L'art français ne serait plus un pouvoir non pas parce qu'il manquerait de grands artistes, mais parce que le monde est changé et le pouvoir économique influencerait aussi la capitale de l'art contemporain. Dans les années 90 c'était Londres, ensuite Berlin et New York, prochainement ce seraient Beijing et Shanghai. Paris n'est plus le centre de l'art, comme elle l'était dans la deuxième moitié du XIXe et première moitié du XXe siècle.

Mesurer l'influence d'un artiste contemporain est difficile, mais selon la liste rédigée par la revue allemande *Capital*, *Kunst Kompass*, la France avait, en 2007, seulement 4 noms d'artistes, en comparaison avec l'Allemagne qui en avait 36, les Etats-Unis 26, la Grande-Bretagne 11. D'autres critères se réfèrent aussi aux prix obtenus lors des ventes aux enchères des œuvres d'art. Est-ce que c'est correct de juger une œuvre d'art selon le prix obtenu ? Nous n'y croyons pas.

Paris a perdu sa place en tant que centre commercial de l'art, aussi, devant Londres et New York. Jusqu'en 2008, la France occupait la troisième place sur le marché mondial de l'art, lorsqu'elle a perdu sa place face à la Chine.

Paris a aussi perdu sa place de centre international des expositions d'art, de nos jours restant seulement avec le FIAC, mais à un niveau inférieur à d'autres expositions, comme Art Basel (en Suisse), Art Basel (Miami Beach), Documenta (en Allemagne) ou Frieze Fair (Londres).

BIBLIOGRAPHIE

MORRISON, Donald, "In Search of Lost Time", *Time*, 21 novembre 2007, disponible sur: <http://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,1686532,00.html>, consulté le 1er juin 2021.

MORRISON, Donald, 2008, *Que reste-t-il de la culture française ?* suivi de Antoine, Compagnon, *Le Souci de la grandeur*, Editions Denoël, Paris.

MORRISON, Donald, 2010, *Ce mai rămâne din cultura franceză?*, urmat de Antoine, Compagnon, *Preocuparea pentru grandoare*, Editura Art, București.

LA PLACE DES ACTIVITÉS LUDIQUES EN MILIEU SCOLAIRE

Mihaela ROTARU

Université « Vasile Alecsandri » de Bacău

mihaela_rotaru18@yahoo.com

Directeur de mémoire: Veronica Balan

En tant que professeur il faut revoir constamment les pratiques éducatives, en variant les modalités de travail et les activités d'apprentissage, en exploitant les différents supports : travail individuel ou collectif, oral ou écrit, moment d'écoute ou de prise de parole. D'autre part, un enfant qui se sent bien à l'école est un élève qui apprend mieux. Créer un espace et une atmosphère de plaisir, où le bien-être et la créativité sont encouragés, pourrait être la solution pour augmenter l'autonomie des apprenants et renforcer leur motivation. De plus, l'approche actionnelle où se situe l'enseignement-apprentissage à présent, nous met à la recherche de nouvelles méthodes pour rendre la classe plus vivante, d'impliquer les apprenants dans leur apprentissage et de leur faire utiliser leurs savoirs de manière aussi naturelle que possible.

Depuis quelques années nous assistons en Roumanie à une réforme dans le système d'éducation par le dégageant des programmes scolaires, par l'introduction des activités de l'éducation non formelle et par la centration sur la formation des compétences. Les documents normatifs (le plan cadre, le programme) visent le développement de compétences de base dont un individu a besoin pour se débrouiller et s'adapter aux échanges économiques et culturels de la société contemporaine : la communication dans une langue maternelle, la communication dans une langue étrangère, la culture mathématique et re, les compétences interpersonnelles, interculturelles et les compétences sociales. Dans ce contexte, pour assurer le développement des compétences de chaque élève nous devons adopter et mettre en place des méthodes d'apprentissage centrées sur l'élève, assurer un climat de confiance et guider avec soin les activités des étudiants.

La pratique professionnelle nous offre la chance d'appliquer diverses méthodes d'enseignement, traditionnelles ou modernes pour faire les élèves acquérir les compétences envisagées. Il n'y a pas de bonnes ou de mauvaises méthodes et des méthodes panacée, comme les nomme Haydée Silva (2008), mais dans le choix de nos supports pédagogiques et de nos méthodes il faudrait penser au moment où les élèves sont mis en situations concrètes à interagir, à communiquer avec des personnes de la même culture ou non. À l'aide des activités qui stimulent et maintiennent l'intérêt, pendant lesquelles les élèves peuvent communiquer, échanger, discuter librement et surtout à travers la pratique on peut accroître les connaissances des élèves et on peut former en temps des compétences. Parmi ces activités, nous considérons le jeu comme un excellent moyen pour développer l'expression, la communication, l'esprit critique, la faculté d'analyse et de synthèse.

Tout le monde aime jouer, petit ou grand. Le jeu a sa place à l'école primaire, mais est-il intéressant de l'utiliser pour enseigner au collège ou même au lycée? Le jeu est-il efficace pour apprendre? En effet, le jeu se révèle comme un cumulus d'avantages dans les registres affectif, cognitif, moteur et social. Pourtant, nombreux sont ceux qui bannissent le jeu à l'école et qui soutiennent que le jeu et les apprentissages sont incompatibles. Le jeu reste majoritairement perçu comme une activité libre et gratuite, qui implique plaisir, relâchement, divertissement, et ne pourrait être pertinent là où interviennent les horaires et les programmes. Pourquoi cette mise à l'écart du jeu, quand celui-ci semble bénéfique à plusieurs niveaux dans le développement de l'enfant ? C'est à ces questions que nous essayons de répondre dans notre ouvrage à travers les travaux de différents auteurs, mais aussi par les expériences vécues des enseignants.

Bien que l'utilité du jeu soit reconnue dans des nombreux domaines, de la pédagogie aux sciences cognitives, le jeu reste un outil trop peu utilisé à des fins pédagogiques, étant souvent considéré comme une activité secondaire, exclusivement récréative. Les activités ludiques sont pourtant une excellente source de motivation qui permet aux apprenants d'utiliser leurs connaissances de façon collaborative et créative. Winnicott affirme que « c'est en jouant, et seulement en jouant, que l'individu, enfant ou adulte, est capable d'être créatif et d'utiliser sa personnalité tout entière. » (Winnicott, 1975)

Piaget (1945) considère le jeu comme une pratique essentielle pour le développement intellectuel, social et psychologique qui assure la construction de la fonction symbolique, de l'intelligence et des apprentissages scolaires. Dans la lignée de l'approche constructiviste de Piaget, l'avantage majeur du jeu comme outil pédagogique est de mettre l'apprenant au centre de son apprentissage et au cœur de l'action.

Dans la même lignée les spécialistes parlent de l'approche ludique comme situation d'apprentissage, c'est-à-dire le recours aux jeux dans l'activité didactique pour stimuler la motivation des élèves et pour atteindre les objectifs proposés. Une approche ludique nous mène à observer que l'enfant a une attitude plus réceptive aux demandes qu'on lui fait, il est plus vif, attentif, intéressé à ce qui se passe autour de lui, il est très attentif aux événements auxquels il participe. (Bineață, 2010 : 58-59) L'élève devient plus réservé, il pense avant de parler, il montre de la curiosité, il commence à être intéressé par le résultat du jeu, il est attiré non seulement par le côté ludique de l'activité mais aussi par la possibilité de se manifester en groupe, de montrer son habileté et son ingéniosité. *Le Dictionnaire didactique du français* définit l'activité ludique comme « une activité [...] guidé par des règles de jeu et pratiquée par le plaisir qu'elle procure. » (160)

Les théoriciens les plus renommés qui ont essayé de faire une approche analytique du jeu, en l'étudiant indépendamment de la réalité dans laquelle il s'inscrit sont Johan Huizinga, Roger Caillois et plus récents Carlos Duflo et Jacques Henriot.

Dans son livre *Homo ludens*, l'essayiste et l'historien d'art hollandais Johan Huizinga parle de l'homme comme d'un être caractérisé par le jeu. Huizinga croit que « la civilisation humaine naît et se développe dans le jeu et comme jeu », en le voyant comme « facteur caractéristique de tout ce qu'il y a dans le monde. » (Huizinga, 2003 : 33) Dans la seconde partie de l'ouvrage Huizinga pose la question de la dimension ludique de l'activité humaine, le jeu étant présent dans toutes les activités sociales. En ce contexte le jeu représente une action désintéressée, libre, qui se déroule dans les limites spatio-temporelles, qui se passe en ordre et se soumet à des règles acceptées volontairement, qui nous fait échapper de la réalité quotidienne et qui nous y transpose dans celle-ci de la représentation et de l'apparence. (2003 : 33)

Caillois propose une définition personnelle du jeu, mettant en évidence six qualités formelles du celui-ci, qui ne préjugent pas son contenu. Ainsi, il définit le jeu comme une activité :

- 1° libre : à laquelle le joueur ne saurait être obligé sans que le jeu perde aussitôt sa nature de divertissement attirant et joyeux ;
- 2° séparée : circonscrite dans des limites d'espace et de temps précises et fixées à l'avance ;
- 3° incertaine : dont le déroulement ne saurait être déterminé ni le résultat acquis préalablement, une certaine latitude dans la nécessité d'inventer étant obligatoirement laissée à l'initiative du joueur ;
- 4° improductive : ne créant ni biens, ni richesse, ni élément nouveau d'aucune sorte; et, sauf déplacement de propriété au sein du cercle des joueurs, aboutissant à une situation identique à celle du début de la partie ;
- 5° réglée : soumise à des conventions qui suspendent les lois ordinaires et qui instaurent momentanément une législation nouvelle, qui seule compte ;
- 6° fictive : accompagné d'une conscience spécifique de réalité seconde ou de franche irréalité par rapport à la vie courante. » (Caillois, 1967 : 42-43)

R. Caillois compare le développement de l'enfant et son évolution des jeux sans règles aux jeux avec règles avec le développement de la civilisation qui évolue des sociétés primitives aux sociétés ordonnées, illustrant que le jeu sert à transformer l'instinct en social et le naturel en culturel.

Jean Piaget (1945) avance la théorie de la perspective génétique et expose une typologie des jeux en relation avec les stades de développement de l'enfant. En analysant le jeu, Piaget distingue différentes formes (*jeu d'exercices, jeu symbolique, jeu de règle*) et analyse leur degré de complexité mais aussi leur dimension affective et sociale et met en évidence le fait que le jeu rend l'apprenant attentif et vigilant et fait de lui l'acteur de son apprentissage. L'apport de Piaget dans le domaine d'apprentissage est qu'il montre la place importante du jeu dans le développement intellectuel de l'enfant. De plus, l'apprentissage devient efficace s'il répond aux besoins des apprenants.

Parmi tant de définitions et acceptions, l'opinion de Haydée Silva nous semble relevante pour faire le point et pour rapprocher le terme jeu du domaine didactique :

Il importe moins de donner une définition générale de la notion de jeu que de comprendre pourquoi on s'intéresse à cette notion.[...] l'une des idées-clés pour approcher le jeu en tant qu'outil, en didactique des langues ou dans d'autres disciplines, c'est la conception du jeu comme une métaphore inscrite dans un réseau très complexe d'analogies. Le jeu est avant tout un fait de langage et un fait de signification, soumis aux variations historiques, culturelles, disciplinaires. (Sylva, 2005)

Dans notre pratique pédagogique nous avons appliqué des activités ludiques (entendues comme activités de plaisir, de détente telles que les jeux, les chansons, les bandes dessinées) pour rendre le processus d'enseignement-apprentissage-évaluation plus attractif, pour varier la thématique des cours, mais aussi pour la joie et le plaisir des apprenants qui participent. Les jeux didactiques ont été déroulés d'une manière plus ou moins inconsciente et plus ou moins involontaire, mais aussi comme partie intégrante de la démarche didactique, centrés sur des objectifs à atteindre. Nous nous sommes proposées de vérifier l'utilité du jeu didactique, à savoir quel est le rapport des enseignants aux jeux, s'ils ont l'impression de faire jouer leurs élèves lors de leurs apprentissages, si la relation loisir-fonctionnel peut devenir un moyen pertinent pour un enseignement efficace.

Comme instrument de recherche nous avons utilisé le questionnaire ce qui nous a permis de mener une enquête auprès des enseignants afin de recueillir des informations qui nous aideront à vérifier si le jeu pouvait être considéré comme une aide dans les apprentissages scolaires et quelle est son influence sur les principaux protagonistes du processus d'enseignement, c'est-à-dire les élèves et les enseignants. De plus, nous cherchons à savoir quelles sont les difficultés des enseignants quand ils utilisent des jeux lors des cours ou si les élèves arrivent à bien saisir le cours quand le jeu est envisagé comme méthode didactique.

Le but principal de la démarche est de vérifier l'efficacité du jeu comme outil au service de l'apprentissage à travers l'opinion des enseignants, de mieux connaître ses avantages mais aussi ses difficultés lors de son exploitation pendant les cours.

Il s'agit des professeurs avec assez d'expérience dans le domaine de l'éducation, qui enseignent différentes disciplines scolaires, aux écoles primaires, aux collèges ou au lycée. La rencontre âge des participants-niveau d'enseignement- expérience professionnelle nous semble favorable pour observer et analyser les avantages et les inconvénients enregistrés suite à l'application des questionnaires.

L'analyse des données obtenues à l'aide des questionnaires nous a permis de réfléchir sur quelques aspects que nous considérons importants dans notre enquête.

En ce qui concerne les données personnelles (l'âge, le niveau d'enseignement, la discipline, l'expérience professionnelle), elles nous ont servi comme support pour établir des connexions entre les caractéristiques individuelles et les caractéristiques sociales des personnes interrogées. Nous avons obtenu la collaboration des enseignants de cycle primaire, des professeurs de français, d'anglais, de roumain, de mathématiques, de géographie et de biologie. Ce sont les enseignants du primaire et ceux qui enseignent les langues étrangères qui font appel le plus souvent au jeu didactique. Les professeurs qui enseignent des spécialités associées aux sciences exactes reconnaissent les avantages de la méthode mais avouent ne pas l'utiliser soit par défaut d'applicabilité dans leur domaine, soit pour des raisons impliquant la gestion de l'espace ou du temps consacré au programme scolaire. Les types de jeux sont eux-aussi diversifiés ou adaptés selon la discipline que les répondants enseignent : les jeux d'orientation et d'observation ont été mentionnés par les professeurs de géographie et biologie, tandis que les professeurs de mathématiques ont cité des jeux de perspicacité, des puzzles, des jeux mathématiques.

Après l'analyse des questionnaires, on voit qu'une majorité des enseignants du primaire utilise le jeu comme vecteur d'apprentissage, le considérant primordial dans cette étape. Par ailleurs, on constate que plus on avance dans les années et moins le jeu est présent dans la conception des apprentissages. Parfois, il en est même absent au lycée.

Quant à l'âge et à l'expérience professionnelle des répondants, on a eu la possibilité d'identifier un ensemble d'individus relativement homogène, c'est-à-dire des enseignants âgés de 30 à 50 ans, ayant testé et

appliqué différentes approches d'apprentissage dans leur carrière pour qu'ils puissent nous fournir un avis objectif. Nous avons observé que les répondants ayant une expérience de 5 à 10 ans ont tendance à utiliser plus fréquemment les jeux didactique (chaque cours), à essayer plusieurs types de jeux mais ont trouvé assez de désavantages lors de leur application. Ceux qui ont une expérience professionnelle plus grande (de 10 à 15 ans, ou de 15 à 20 ans) ont rencontré moins de difficultés lors de l'emploi du jeu, ce qui suppose une meilleure maîtrise du processus didactique (si vraiment le jeu est appliqué en tant que méthode d'apprentissage et non pas comme moyen de détente ou pour remplir le temps qui reste de la classe.) Toujours du point de vue de l'expérience professionnelle on a remarqué que les catégories marginales utilisent assez rarement le jeu didactique : les enseignants avec une expérience de 1 à 5 ans invoquent le manque de formation pour introduire le jeu comme approche didactique, tandis que les enseignants ayant une expérience de plus de 20 ans avouent préférer les méthodes traditionnelles.

Le jeu didactique est vu à l'unanimité comme une méthode impliquant de nombreux avantages, utilisé pour rendre l'enseignement/apprentissage plus intéressant et moins ennuyeux. Dans leur pratique pédagogique, les enseignants ont appliqué les jeux didactiques en vue de faciliter le processus d'enseignement – apprentissage – évaluation et pour le rendre plus attractif, mais aussi pour le plaisir et la joie des apprenants pour jouer en classe. De l'expérience pédagogique des répondants résulte que l'utilisation du jeu didactique lors des cours fait croître la motivation des élèves pour apprendre, implicitement cela en conduisant à une amélioration de leurs performances. Un autre grand avantage suggéré est que les activités ludiques soudent le groupe, en instaurant un climat de confiance, de coopération, de respect qui permet à chaque élève de se sentir à sa place et d'oser exprimer ses besoins. Pour d'autres, c'est aussi une autre forme de travail, sortant des éternelles fiches abstraites. Le jeu peut donc faire partie intégrante d'un apprentissage puisqu'il peut être utilisé tout aussi bien comme une activité de découverte, que comme une activité d'automatisation, de réinvestissement, ou encore d'évaluation.

Le jeu, comme méthode active-participative qui met l'élève au centre de l'apprentissage, est efficace en vue de l'acquisition des compétences communicatives langagières, des compétences sociales, civiques et interculturelles par les apprenants. Selon les réponses des questionnaires la majorité des enseignants (85%) mettent en valeur les avantages du jeu didactique par son utilisation lors des cours. Cependant, on note qu'il est utilisé plutôt partiellement, pas de manière constante, puisque seulement 48% admet l'employer à chaque cours.

Comme type de jeu employé dans les apprentissages les professeurs ont préféré les jeux linguistiques et les jeux de rôle, vu que la majorité des répondants enseignait à l'école primaire ou des disciplines humanistes (le roumain, l'anglais, le français). Pour aboutir aux objectifs proposés, nous pouvons utiliser n'importe quel type de jeu, car en effet tout jeu a des valeurs sociales et culturelles; mais il est désireux de l'adapter selon les compétences visées, selon le niveau des enfants, selon les particularités de l'espace employé, les ressources de temps, les ressources matérielles et ainsi de suite.

Les répondants impliqués dans le déroulement de l'enquête semblent partager notre opinion que le jeu didactique peut être une méthode très efficace pour surprendre le comportement des élèves. Pendant les activités ludiques proposées les enseignants ont remarqué un degré d'implication des élèves plus haut à la différence des méthodes traditionnelles, ce qui montre l'intérêt envers la nouvelle approche. Les jeux favorisent ceux qui se sentent mal à l'aise à s'exprimer oralement, mais grâce au travail collaboratif les élèves ont mobilisé leurs savoirs et ont amélioré leur performance.

Une partie des enseignants était contre l'utilisation des jeux en classe car ils ne sentent pas assez prêts pour utiliser les jeux (manque d'expérience), ils ont peur de ne pas contrôler la classe (trop de bruits, excitation, chronophage), ou ils ont peur du regard des parents (« mon enfant ne fait rien en classe »). Par ailleurs, certains professeurs ont souligné le fait qu'il fallait préparer le matériel en amont et que cela est très chronophage. Enfin, quelques-uns ont l'impression qu'en jouant, ils ne finiront pas le programme à temps, comme si jouer et travailler était deux choses distinctes. Même si les avantages du jeu sont reconnus à l'unanimité il y a encore des professeurs qui voient le jeu et le travail comme deux choses distinctes, qu'il est difficile de travailler et apprendre tout en jouant.

Quand même, malgré ses désavantages, le jeu est systématiquement utilisé dans l'apprentissage. Selon les enseignants questionnés, le jeu est nécessaire à la construction de l'enfant, il permet de réinvestir des con-

naissances, donne du sens aux apprentissages, les élèves apprennent mieux et différemment face à la rigueur des méthodes traditionnelles. Les enseignants questionnés opinent qu'à l'aide des jeux, les enfants sont activés et on éveille leur l'intérêt pour connaître et agir librement; ce type d'activité offre aux enfants l'occasion de faire une conversation, de communiquer, de travailler en équipes; ainsi, ils mènent à la formation de l'esprit de coopération, de s'associer pour réaliser des buts communs. La valeur éducative des activités ludiques provient en particulier de cette implication qui oblige les participants à une grande flexibilité.

Un autre avantage du travail par le jeu est d'ordre pragmatolinguistique: en effet, ce type d'activité pédagogique a la fonction de replacer le discours de l'élève dans une interaction sociale en vue d'une tâche à réaliser ou d'un but à atteindre. Le jeu présente aussi des avantages psychologiques comme par exemple l'incitation mutuelle; il est source de feed-back multiple pour les participants. Il a un effet dynamisant qui fait résoudre volontiers à plusieurs, une tâche pour laquelle certains élèves sont moins préparés et moins motivés s'ils sont seuls.

À côté des points positifs enregistrés, quelques difficultés ont été signalées, ou mieux dire des éléments qui sollicitent une attention particulière :l'effectif de la classe étant grand, c'était difficile d'envisager des activités individuelles ou par paires, d'où le choix des activités en groupe qui favorisent la collaboration mais aussi le bruit. Les élèves bougent, parlent tout le même temps, éclatent en rire spontanément tout en s'amusant d'une certaine situation – voilà les aspects qui font du jeu l'une de leurs activités préférées. On doit faire attention à ces éléments, sans supprimer la joie et le comportement naturel des enfants : on peut introduire de petites pauses, des rappels des règles ou de petits gages à faire pour les bruyants.

L'absence d'habitude pour ce genre d'activité peut conduire les bons élèves à s'interroger sur le sérieux de nos intentions en tant que professeurs, donc de refuser de participer ou de faire partie d'un groupe qui rassemble aussi des élèves d'un niveau plus faible. Ou bien puisque souvent les activités de jeu se déroulent devant la classe et certains apprenants ont des difficultés à se tenir devant leurs camarades de classe, ils n'arrivent pas à s'exprimer bien. Pour améliorer la cohésion du groupe, le respect du point de vue des autres et la collaboration on pourrait appliquer, de temps en temps, quelques jeux civiques. En appliquant des jeux variés, avec plusieurs niveaux de difficulté, des défis à surmonter, des gages, mais aussi des récompenses il est possible convaincre même les plus suspicieux à mobiliser leur savoir.

Quand même le jeu ne pourra pas être efficace sans un travail effectué au préalable de la part de l'enseignant qui souhaite utiliser le jeu. Bien qu'un jeu soit à la base qualifié d'éducatif ou de pédagogique, un enseignant qui souhaite l'utiliser doit avant tout se fixer un objectif d'enseignement et se poser les bonnes questions pour construire son enseignement. Il doit savoir à l'avance à quelles fins il va utiliser son jeu, comment il va présenter la situation à ses élèves, et surtout comment il va amener ses élèves à prendre conscience qu'il ne les a pas fait jouer dans le seul but de les divertir, mais pour les amener à construire un apprentissage qui va leur servir dans le cadre des cours, qu'il y a un enjeu caché.

La recherche était une bonne occasion de redécouvrir le jeu, cette fois-ci à travers les yeux des enseignants. Pour certains d'entre eux, le côté ludique est encore perçu comme incompatible avec les apprentissages, notamment quand ces derniers deviennent plus complexes. Mais l'analyse des données de l'enquête a prouvé que le jeu s'inscrit pleinement dans une dimension pédagogique, que ses avantages valent plus que ses inconvénients. Reste à nous, les enseignants, d'oser l'essayer et le re-essayer, de mieux le connaître pour mieux l'utiliser.

BIBLIOGRAPHIE

- BINEAȚĂ, Margareta, 2010, *Le jeu en classe de français, langue étrangère*, Târgoviște, Editura Bibliotheca.
- CAILLOIS, Roger, 1967, *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, Paris, Éditions Gallimard.
- HUIZINGA, Johan, 2003, *Homo ludens: o încercare de determinare a elementului ludic al culturii*, trad. de H.R. RADIAN, București, Editura Humanitas.
- ROBERT, Jean-Pierre, 2008, *Dictionnaire pratique de didactique du français langue étrangère*, Paris, Ophrys.
- SILVA, Haydée, 2008, *Le jeu en classe de langue*, Paris, CLE International.
- SILVA, Haydée, *Le jeu en classe de FLE*, entretien avec Emeline Giguet-Legdhen, disponible sur <https://bop.fipf.org/wpcontent/images/stories/articles/silva2005.htm>.
- WINNICOTT, D. W., 1975, *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, Paris, Éditions Gallimard.