



**[!] COMMUNICATION, LETTRES
ET SCIENCES DU LANGAGE**

Revue scientifique étudiante en ligne • pages.usherbrooke.ca/clsl

Volume 3, no 1
Septembre 2009



UNIVERSITÉ DE
SHERBROOKE
Département des lettres et communications

Communication, lettres et sciences du langage a été mise sur pied par le Département des lettres et communications de l'Université de Sherbrooke, grâce à une aide financière de démarrage du Service de la recherche et de la création.

*Tous droits réservés © 2007, Communication, lettres et sciences du langage.
ISSN 1718-5882*

Mot de l'équipe éditoriale

Nous avons le plaisir de vous présenter le fruit de plus d'un an de travail assidu au sein du comité éditorial de *Communication, lettres et sciences du langage*. Avant de présenter le numéro proprement dit, nous tenons à dresser un bilan des réalisations effectuées par les membres du comité au cours de la dernière année.

L'expertise des nouveaux membres, à savoir Karine Bellerive et Laure Miranda, responsables des secteurs communication et littérature, Maxime Nadeau, secrétaire éditorial, et Catherine Pilon, édimestre, a permis de réaliser un numéro de qualité. Ces membres, auxquels s'ajoutent Nicholas Giguère, qui agit à titre de coordonnateur, et Dany Baillargeon, dont l'expertise en tant que membre fondateur est toujours fort utile, ont déployé de nombreux efforts afin de systématiser le processus éditorial et de le rendre encore plus rigoureux. Ainsi, un protocole de révision a été créé par Maxime Nadeau en vue d'offrir un outil de travail clair et concis aux réviseuses et réviseurs de la revue et d'uniformiser leur travail. Nous avons également créé des partenariats de diffusion avec d'autres revues en ligne, par exemple la revue *Émulations*, centrée sur les études en sciences sociales. *Communication, lettres et sciences du langage* a donc gagné en visibilité auprès de la communauté des chercheurs. Des adresses de blogues, dont celui de René Audet, professeur de littérature à l'Université Laval, ont été ajoutées à notre section « Liens ». Pour prendre connaissance de ces changements, nous vous invitons à vous rendre à l'adresse suivante : <http://pages.usherbrooke.ca/clsl/liens.html>.

Pour inciter le plus d'étudiants possible à soumettre des articles, l'équipe éditoriale a récemment décidé de changer le moment de parution de la revue : au lieu de paraître à tous les printemps, *Communication, lettres et sciences du langage* sera lancée à tous les hivers. Les appels à contributions seront en vigueur à partir de mars, et ce, jusqu'à la mi-septembre. D'ailleurs, l'appel à contributions pour le quatrième numéro est déjà lancé et se poursuit jusqu'au **15 septembre 2009**. Nous invitons tous les étudiant(e)s des 2^e et 3^e cycles à soumettre un article. Pour de plus amples informations, l'appel à contributions peut être consulté à l'adresse suivante : <http://pages.usherbrooke.ca/clsl/appel.html>.

L'équipe de *Communication, lettres et sciences du langage* a plusieurs projets en cours, dont la création d'un protocole de rédaction pour les auteures et auteurs, afin que leurs articles répondent à des critères de présentation rigoureux.

Cette année, le numéro est composé de quatre articles, qui, par l'originalité de leur sujet, leur rigueur scientifique et la qualité de la langue, sont des contributions de grande valeur à la recherche scientifique. On retrouve donc un article en linguistique et trois autres sur des sujets relevant du secteur littérature. Dans un article dont les fondements théoriques et méthodologiques reposent sur les théories argumentatives et l'analyse du discours, Virginie Marie propose une réflexion sur la façon dont des concepts tels « francophilie », « francophonie » et « francophone » créent l'identité francophone et justifient l'intérêt porté à l'adhésion au sein de l'espace francophone. Pour sa part, Stéphanie Bédard, qui s'inspire notamment de la distinction des théories du descriptif et du narratif de Philippe Hamon, montre que la description, dans *La Tour d'amour* de Rachilde, paru en 1899, fait parfois entrave à la narration. En effet, comme le prouve l'auteure, les descriptions du roman de Rachilde mettent en place un schéma narratif. Elles ont une incidence certaine sur la lecture. En se concentrant sur un extrait de la deuxième partie de la pièce *Tête d'or* de Paul Claudel, Isabelle Buatois établit des parallèles entre langage poétique et théâtralité : par une analyse du personnage de la Princesse et du « jeu de cérémonial sacré », l'auteure démontre que le langage poétique claudélien est théâtral parce qu'il inclut le langage corporel et qu'il engage autant le corps des acteurs que celui des spectateurs. Enfin, Tatiana Burtin analyse le roman *Élisabeth Costello* de J. M. Coetzee. Dans son article, l'auteur fait la démonstration que le mythe de Psyché sous-tend la structure du roman. Par sa lecture mythocritique et intertextuelle, elle met en parallèle le mythe de Psyché ainsi que les rapports tabous que les humains entretiennent avec les dieux et l'accès de l'écrivain aux limites du langage.

L'équipe éditoriale de *Communication, lettres et sciences du langage* vous souhaite une lecture des plus instructives. Elle tient à remercier tous les professeurs, lecteurs et réviseurs qui se joints au comité éditorial et qui ont rendu possible la réalisation et la publication de ce numéro.

Table des matières

Volume 3, n° 1, septembre 2009

Lettres

La Tour d'amour de Rachilde : raconter par la description
Stéphanie Bédard.....5

Langage poétique et langage corporel : la théâtralité du personnage de la Princesse dans Tête d'Or
Isabelle Buatois.....16

Expérience supra-sensorielle et communication : le mythe de Psyché dans Élisabeth Costello de J. M. Coetzee
Tatiana Burtin.....29

Sciences du langage

Les représentations discursives de la francophonie : discours lexicographiques et discours des apprenants Moldaves
Virginie Marie.....45

La Tour d'amour de Rachilde : raconter par la description¹

Stéphanie Bédard

Université Laval

Résumé

Cet article propose une réflexion sur la notion de narrativité en littérature. L'analyse de certains extraits du roman de Rachilde, paru en 1899 et qui s'intitule *La Tour d'amour*, nous permet d'examiner l'opposition qu'établit Philippe Hamon entre la description et la narration dans son ouvrage intitulé *Du Descriptif* (1993). Grâce à l'étude de Philippe Hamon, nous verrons que le problème de la description se situe dans le fait qu'elle est fréquemment associée à un attribut du personnage, à l'amplification lexicale, à un préalable au discours et à une temporalité suspensive qui peuvent être vus comme une entrave ou une voie parallèle à la narration. En regard de ces considérations, nous verrons que la description, dans les passages de *La Tour d'amour*, met en place un schéma narratif (Fontanille, 1998) qui entraîne le lecteur dans une lecture passionnelle et cognitive du récit (Baroni, 2006).

The premise of this article is a reflection on the notion of narrativity in literature. An analysis of many excerpts from Rachilde's novel, *La Tour d'amour*, published in 1899, allows us to expose many aspects tied to the concept of narrativity. Firstly, these predominantly descriptive excerpts from Rachilde's novel question the opposition established by Philippe Hamon in his study entitled *Du Descriptif* (1993), in which he examines the difference between description and narration. Thanks to Philippe Hamon's study, we observe that the problem with description lies in the fact that it is often associated to a character's attributes, lexical amplification, preliminary discussion and suspensive temporality that can be perceived as a restriction or parallel to narration. In light of these considerations, we notice that description, rather than hindering a narrative reading of *La Tour d'amour*, introduces a narrative outline (Fontanille, 1998) which lures the reader into a passionate and cognitive read of this Rachildian novel (Baroni, 2006).

1. Introduction

Alors que dans la deuxième moitié du XX^e siècle les réflexions théoriques sur le récit et le concept de narrativité étaient encore à l'état embryonnaire, nombreuses sont aujourd'hui les études qui tentent de rationaliser le phénomène de la fiction narrative. À cet égard, notons la publication en 1966 du fameux numéro 8 de la revue *Communications* qui n'est pas étrangère à l'engouement que connaît le discours théorique contemporain pour le récit. Des textes

¹Cet article a été rédigé sous la supervision de la professeure Andrée Mercier de l'Université Laval.

innovateurs tels que ceux de Vladimir Propp, de Roland Barthes, de A. J. Greimas, de Claude Bremond, de Gérard Genette et de plusieurs autres théoriciens ont contribué au fondement d'une « quasi-discipline ». Plus récemment, la parution en 2006 du volume 34 de la revue *Protée* nous a offert un nouveau cadre de réflexion théorique. Les auteurs qui ont participé à cette publication se sont interrogés sur l'actualité du récit, sur ses pratiques, sur ses théories et sur la lisibilité de ses modèles. Dans une même perspective, nous souhaitons offrir un espace de réflexion théorique qui questionnera le potentiel narratif du texte, tant au plan de ses structures internes que de ses expériences de lecture. À cette fin, nous entendons aller au-delà de la frontière érigée par les études traditionnelles, pour introduire dans notre propos un concept qui semble aux premiers abords s'opposer à une lecture narrative du récit. À rebours des théories plus structuralistes, nous analyserons la description, non plus comme une pratique opposée à la narrativité, mais bien comme un élément qui participe activement à la mise en place du narratif dans le récit. Pour ce faire, nous avons choisi des extraits romanesques qui présentent une dominante descriptive. L'analyse de passages de *La Tour d'amour* nous permettra de montrer que les aspects du descriptif dans ce roman du XIX^e siècle sont indispensables à sa compréhension et à son action. En nous appuyant sur l'ouvrage intitulé *Du Descriptif*, proposé en 1993 par Philippe Hamon, nous montrerons d'abord en quoi la description semble faire obstacle à la narrativité du récit. Ensuite, nous verrons que les réflexions proposées par Jacques Fontanille et par Raphaël Baroni dégagent le narratif des strictes limites de l'action et illustrent notre hypothèse de recherche, à savoir que plusieurs aspects de la description énoncés par Hamon sont essentiels non seulement à la lecture de ces extraits rassemblés mais aussi à l'observation d'un potentiel narratif dans le récit rachildien.

2. La description comme obstacle au narratif

2.1 Le descriptif comme attribut du personnage

Dans son étude intitulée *Du descriptif*, Philippe Hamon explique que la description est souvent réduite à un simple attribut du personnage. Il donne pour exemple le rôle que joue le descriptif lors de la mise en œuvre d'une *prosopographie* et d'un *portrait*. Dans un récit, ces deux types de description participent plus activement à la mise en place des énoncés d'états que des actions des protagonistes. Tandis que la *prosopographie* constitue une description de l'apparence extérieure des personnages, le *portrait* consiste à faire correspondre à la fois les aspects physiques et moraux des protagonistes. Dans le récit, l'énumération d'états sert principalement à élaborer la psychologie des protagonistes. La description pose alors le problème central du « focal » (Hamon 1993, p. 33), c'est-à-dire du personnage dans ses rapports avec le descriptif. Par conséquent, nombre de théoriciens ne tiennent pas compte de l'analyse des protagonistes dans leurs études du récit. En regard d'une étude théorique plus structuraliste telle que la *Morphologie du conte*, de Vladimir Propp, la lisibilité globale du système des personnages est laissée de côté. On sait, comme le rappelle Denis Bertrand dans son étude intitulée « De l'analyse du récit à la narrativité », que la morphologie de Propp s'attache plus activement à l'analyse des « segments d'actions » (Bertrand 2000, p. 170) qui forment les trente et une fonctions du récit. Les instances descriptives qui sont mises en place dans le conte ne changent rien au déroulement de l'intrigue : « Ces fonctions sont identiques dans tous les contes quel que soit l'habillage figuratif qui les spécialise (décor, personnages, lieux, temps, etc.). Les personnages sont donc éliminés, ils ne sont que des supports de fonctions » (Bertrand 2000, p. 170). La description se voit dès lors

exclue de l'analyse structuraliste de Propp puisqu'elle est réductible à un attribut figuratif. Dans cette optique, il n'est pas étonnant de constater que la description est d'abord appréhendée par les théoriciens de la narrativité comme une simple tendance du texte à l'expansion lexicale. Le descriptif tient alors davantage de l'*amplificatio*.

2.2 Le descriptif comme amplification

À partir de la réflexion de Philippe Hamon, nous pouvons observer que l'*amplificatio* et la *narratio* sont considérées dans les théories narratives comme deux concepts opposés. Tandis que l'*amplificatio* est définie comme « un concept qualitatif et quantitatif général qui recouvre tous les moyens de "gagner du texte" et de "faire du texte" » (Hamon 1993, p. 10), la *narratio* est perçue comme « un moment "obligé" et précisément localisé de tout discours, et non une entité rhétorique autonome » (Hamon 1993, p. 10). L'*amplificatio*, que le descriptif déploie dans un récit, est donc considérée comme un élément « hors-corrélation du texte » (Hamon 1993, p. 20) qui tient davantage d'une tendance du texte à la digression. Par conséquent, elle risque de compromettre la linéarité du récit et d'amener le lecteur à sauter certains passages du texte : « Une "liberté" excessive, symétrique de la "licence" amplificatrice de l'auteur, risque d'être octroyée à ce lecteur qui a la possibilité de s'absenter du texte, de le "sauter", de n'être plus entièrement régi ou programmé dans son activité de lecture » (Hamon 1993, p. 17). Ainsi, la connaissance encyclopédique dont se sert l'écrivain pour construire un discours à dominante descriptive doit également être maîtrisée par le lecteur. Le récit doit mener à cette « activité coopérative », telle que définie par Umberto Eco dans le *Lector in Fabula*, et qui « amène le destinataire à tirer du texte ce que le texte ne dit pas mais qu'il présuppose, promet, implique ou implicite, à remplir les espaces vides [...] » (Eco 1985, p. 7). Dans son activité herméneutique, le destinataire est amené à tenir compte « du système de règles fournies par la langue dans lequel le texte a été écrit » et par le fait même, à posséder « la compétence encyclopédique à laquelle cette langue renvoie » (Eco 1985, p. 99). Par conséquent, selon Eco, le lecteur doit avoir recours à « un lexique du format d'un dictionnaire [pour] aussitôt identif[ie]r les propriétés sémantiques élémentaires des expressions, de façon à tenter des amalgames provisoires, au moins au niveau syntaxique [...] » (Eco 1985, p. 99-100). Le destinataire doit également posséder les compétences intertextuelles que requiert le texte et être apte à déchiffrer les hypercodages rhétoriques, stylistiques et idéologiques. La description, par son *amplificatio*, entraîne le destinataire à effectuer ces actes cognitifs fondamentaux, sous peine de compromettre le déroulement du texte. En effet, certains lecteurs, qui ne possèdent pas le même bagage encyclopédique que l'auteur, viennent à considérer les passages descriptifs comme des éléments secondaires qui peuvent être retirés du récit. Dans cette optique, la description est perçue comme un moyen subalterne dans la structure véritablement signifiante du récit.

2.3 Le descriptif comme cadre contextuel

Dans son étude, Philippe Hamon souligne que la description est conçue comme une pratique préalable dans un véritable récit englobant. En effet, les instances descriptives ont souvent pour fonction d'introduire le lecteur dans un cadre contextuel avant de le plonger véritablement au cœur d'un programme narratif. À ce propos, Philippe Hamon ajoute :

Le terme même de cadre (opposé au "sujet" de l'œuvre) qui désigne métaphoriquement, à l'intérieur de la grande métaphore générale de l'*ut pictura poesis*, la description, est significatif de ces fonctions décoratives, accessoires, adjuvantes, que la théorie assigne à la description (Hamon 1993, p. 21).

Dans une telle perspective, la description est principalement reliée aux concepts de *mimésis* et d'ornement du discours.

2.4 La description comme suspension temporelle

Le savoir-faire linguistique que l'écrivain met en place dans son discours descriptif donne l'impression d'un texte perpétuellement ouvert et en chantier. Le descriptif est alors perçu comme une instance secondaire qui peut être prélevée du texte puisque sa clôture ne dépend pas de sa position dans le cadre englobant du récit mais plutôt de l'étendue du « stock lexical » (Hamon 1993, p. 41) que possède l'auteur. De même, l'aspect lexical de la description pose le problème de sa temporalité : « En cela, le signe emblématique du descriptif paraît être le "etc." qui clôture, sans la clôturer, toute énumération. Une description, toujours, "téléphone" bien moins ouvertement sa fin qu'un système narratif, à indécision égale quant à sa durée » (Hamon 1993, p. 45). Ainsi, la description instaure un autre type de durée que Philippe Hamon qualifie de « luxurieuse » (Hamon 1993, p. 44). Elle semble suspendre le cours des événements du récit. Dès lors, elle modifie la lecture du texte ainsi que l'horizon d'attente du lecteur. Il s'agit ainsi pour l'auteur de la description de jouer avec les attentes émotionnelles et esthétiques qui prédisposaient initialement un état de réception tel que posé par Hans Robert Jauss :

Même au moment où elle paraît, une œuvre littéraire ne se présente pas comme une nouveauté absolue surgissant dans un désert d'information; par tout un jeu d'annonces, de signaux – manifestes ou latents – de références implicites, de caractéristiques déjà familières, son public est prédisposé à un certain mode de réception. Elle évoque des choses déjà lues, met le lecteur dans telle ou telle disposition émotionnelle, et dès son début crée une certaine attente de la "suite", du "milieu" et de la "fin" du récit [...] (Jauss 1987, p. 50).

Le caractère suspensif de la description déploie plutôt un nouveau pacte de lecture qui paraît alors davantage focaliser l'horizon d'attente du lecteur sur ce que Philippe Hamon nomme « les structures sémiotiques de surface » :

Dans un récit, le lecteur attend des contenus plus ou moins déductibles; dans une description, il attend la déclinaison d'un stock lexical, d'un paradigme de mots latents; dans un récit, il attend une terminaison, un terminus; dans une description, il attend des textes (Hamon 1993, p. 41).

Il est alors difficile pour le lecteur d'émettre un pronostic quant à un possible dénouement puisque la description joue contre le temps du récit.

La description, comme le montrent ces différentes observations, possède un caractère générique et sémantique trouble. En effet, elle se définit de façon référentielle par ce qu'elle décrit. Dans cette mesure, la plupart des traités de rhétorique ou de poétique se contentent de distinguer les « espèces » de la description selon les caractéristiques du référent qu'elle met en place. Les

instances descriptives sont alors davantage considérées comme de simples figures plus près de la rhétorique que du narratif parce qu'elles sont au service du langage plutôt que du récit proprement dit. L'étude de Hamon présente comme problématique le fait que la description soit davantage liée à une énumération d'états du personnage parce que plusieurs études ne tiennent pas compte du protagoniste dans leur analyse du récit. Puisque la description focalise principalement sur les attributs figuratifs du texte, elle est plutôt considérée comme une *amplificatio*, c'est-à-dire comme une tendance à l'expansion lexicale. Le stock de mots que déploie la description cause parfois problème au lecteur qui se voit obligé de suspendre le cours des événements du récit pour porter davantage son attention sur la description. Il est alors amené à sauter impunément les passages du texte qui sont plus descriptifs. En regard de ces considérations, nous observerons comment ces différents aspects de la description sont loin de se dissocier de la narration du récit de *La Tour d'amour* et qu'ils y participent activement.

3. La description comme agent narratif dans *La Tour d'amour*

3.1 Le roman décadent : un récit descriptif

Publié en 1899 et réédité en 1994, le roman intitulé *La Tour d'amour* s'inscrit dans le courant naturaliste zolien. L'écriture de son auteure, Rachilde, est fortement influencée par le goût du détail qui caractérise l'esthétique naturaliste. D'ailleurs, Rachilde se sert de cette esthétique pour l'adapter aux thématiques décadentes qui caractérisent son époque. Régina Bollhalder Myer, dans son étude intitulée *Éros décadent. Sexe et identité chez Rachilde*, explique que l'esthétique décadente tient à cet « oscillation entre perversion et raffinement. Le penchant pour l'érotisme dans les œuvres décadentes ne tient pas du hasard : il exprime clairement le conflit entre les sexes qui prime à cette époque » (Myer 2002, p. 12-13). Rachilde se nourrit donc d'un motif qui est récurrent dans les œuvres décadentes du XIX^e siècle, c'est-à-dire la confrontation entre l'homme et la femme. La question des identités sexuelles s'articule ici plus précisément par une description extrêmement métaphorique. Dans ce roman, le narrateur, qui se nomme Jean Maleux, est engagé comme gardien dans le phare d'Ar-Men. Peu de temps après avoir aménagé dans ce phare, qui est situé dans l'île de Sein, Jean Maleux découvre que son patron, le vieux Barnabas, pratique une activité morbide. En effet, le vieil homme repêche les corps de femmes qui se sont noyées dans la mer. Il conserve les parties corporelles dans des bocaux et il les dispose dans son *Placard à femmes*. Jean Maleux porte alors un certain intérêt à l'activité fétichiste que pratique son patron. Il développe lui-même une obsession envers la mer et les images féminines qu'elle évoque. Tout comme Barnabas, Jean Maleux finit par sombrer dans la folie.

3.2 La description de la mer dans *La Tour d'amour* : construction et mise à l'épreuve

À la lecture de certains extraits du récit de *La Tour d'amour*, on observe que Rachilde se sert de la description pour figurer le rôle des gardiens de phare et pour mettre en place l'actant principal qui est la mer. À ce propos, voyons ce passage qui est représentatif de l'univers meurtrier auquel renvoie la mer : « La mer se redressait jusqu'au premier étage du phare, le cinglant de ses fouets de sel, même que nous avions mangé un poisson énorme, tombé sur le pas de notre porte. Après cette politesse, la vague se vengeait, et elle nous amenait des chrétiens!... » (Rachilde 1994, p. 69). Certains passages du roman préfigurent ainsi la force destructrice d'une femme personnifiée :

« En bas, la mer se roulait, chantant son chant de mort, étendant, de places noires en places noires, ses linges blancs, tout préparés pour la dernière toilette des hommes d'équipage » (Rachilde 1994, p. 47). La relation entre les gardiens de phare et la figure féminine qui est dégagée par la métaphore de la mer est des plus houleuses :

La grande plainte de la mer monta, nous entourant de ses sanglots convulsifs (celle-là pleure toujours sans savoir pourquoi). Et elle m'impressionnait comme la lamentation d'une épouse trahie. On n'y peut rien, cependant, ça vous vexe. Elle se plaignait de mon absence la gueuse... Un congé de trois jours depuis six mois! Elle me reprochait ma fugue en me berçant avec des mots de colère. Ça m'endormait et me mettait de mauvaise humeur (Rachilde 1994, p. 104).

Plus loin, le récit met en scène une complexe métaphore qui présente la mer comme une femme dangereusement libidineuse qui s'attaque aux deux gardiens:

– Je crois, mon fils, que c'est un beau jour.
Il parlait tellement son langage, ce vieux loup des tombes!
On sortit sur l'esplanade, tenant un bout du filin passé à l'intérieur de la salle basse dans un solide anneau. Malgré la précaution, on fut presque culbuté l'un sur l'autre.
La mer délirante, bavait, crachait, se roulait devant le phare en se montrant toute nue jusqu'aux entrailles. La gueuse s'enflait d'abord comme un ventre, puis se creusait, s'aplatissait, s'ouvrait, écartant ses cuisses vertes; et, à la lueur de la lanterne, on apercevait des choses qui donnaient envie de détourner les yeux. Mais elle recommençait, s'échevelant, toute en convulsion d'amour ou de folie. Elle savait bien que ceux qui la regardaient lui appartenaient. On demeurait en famille n'est-ce pas?
Des clameurs pitoyables s'entendaient du côté de la Baleine, plaintes qu'on aurait dites humaines et qui, pourtant, ne contenaient que du vent. Ce n'était pas encore l'heure de mourir. L'horizon demeurait noir, d'un noir de bitume fondu. [...] Ce serait le moment pénible pour nous, car les pauvres navires filent de ce temps-là, sans s'occuper des éclipses prédites (Rachilde 1994, p. 136-137).

Grâce à la représentation sexuelle que la description met en œuvre, la mer incarne un personnage féminin ardent et surtout très puissant auquel il est possible d'attribuer une fonction actantielle. Celle-ci fait sombrer les navires, elle livre les noyés à leur atroce destin et elle résiste de façon spectaculaire à l'intrusion des deux gardiens de phare dans son domaine. À l'aide du schéma de l'épreuve, l'analyse de la description rachildienne dégage bien la tension qui évolue entre le descripteur et le sujet qu'il décrit. Dans son étude intitulée *Sémiotique du discours*, Jacques Fontanille explique le schéma de l'épreuve à partir des travaux de Propp :

Le schéma de l'épreuve est défini traditionnellement comme la rencontre entre deux programmes narratifs concurrents : deux sujets se disputent un même objet. [...] la confrontation est tout simplement la mise en présence de deux actants et de leurs programmes : sans cette rencontre qu'assure le discours en acte, l'épreuve n'aurait jamais lieu. Pour pouvoir se disputer l'objet, les deux sujets doivent prendre position dans un même champ de présence de l'instance de discours. Parfois même, l'enjeu du conflit peut se limiter à cette seule confrontation : il s'agit alors seulement d'emporter la position, d'occuper seul le centre du champ de référence, sans qu'aucun transfert d'objet soit en cause (Fontanille 1998, p. 110).

Le schéma actantiel de l'épreuve, entendu comme positionnement de deux sujets mis en présence, convoque précisément la fonction « taxinomique » du descriptif. Cette fonction, comme le souligne Hamon, sert à la « mise en ordre d'un énoncé mais aussi une sorte de mise en figure ou de mise en espace d'un programme d'énonciation » (Hamon 1993, p. 53). Autrement dit, la description compare des éléments afin de les ordonner et de les hiérarchiser. Dans le dernier extrait observé, l'instance descriptive place et ordonne le « sujet qui décrit » (Hamon 1993, p. 118) ainsi que le « sujet décrit » (Hamon 1993, p. 114). En regard du schéma actantiel de l'épreuve, il y a bien une confrontation qui s'établit entre le pôle masculin (le sujet décrivant) et le pôle féminin (le sujet décrit). La tension narrative de cet extrait romanesque provient dès lors de l'affrontement entre les deux actants que sont Maleux et la figure féminine incarnée par la mer. La description agit ici comme une narrativisation de la relation entre le sujet masculin et le sujet féminin. Elle prend donc en charge le système narratif. Dans ce schéma actantiel de l'épreuve, le sujet féminin se présente comme un actant très puissant grâce à la description métaphorique qui le met en valeur.

3.3 La description de la mer dans *La Tour d'amour* : un schéma ascendant de tension

Il est important de préciser que l'ensemble actantiel est sous le contrôle de l'énonciation de cette description et de son orientation discursive. En effet, l'instance descriptive est construite de telle sorte que nous pouvons suivre le regard de Maleux. Cet extrait de *La Tour d'amour* est alors simultanément récit et description car le discours descriptif met en place la narration de ce que Maleux aperçoit : « La gueuse s'enflait d'abord comme un ventre, puis se creusait, s'aplatissait, s'ouvrait, écartant ses cuisses vertes; et, à la lueur de la lanterne, on apercevait des choses qui donnaient envie de détourner les yeux » (Rachilde 1994, p. 136). Ainsi, la narration est celle de la découverte visuelle de la mer et de l'horreur que le gardien de phare ressent devant la révélation graduelle de la puissance du référent féminin. Puisque le système descriptif est aussi bien une « liste de choses, de mots que d'actions » (Hamon 1993, p. 98), nous observons dans cet extrait un mouvement ascendant d'actions. De la même façon, plusieurs lignes plus loin, le récit présente la mer telle une baleine qui prend des proportions énormes. Ses actions agissent comme une série d'indices narratifs :

Il nous arrivait des montagnes d'eau du bout de la *Baleine*, des vagues s'irritant, se cambrant sur le rocher, l'escaladaient, prenant des proportions géantes et se couronnaient des flammes blanches de leur écume qui, les nuits d'orage, semblent éclairer (Rachilde 1994, p. 137).

Ces descriptions participent alors au programme narratif sous forme de schéma ascendant de tension qui conduit les deux actants de la confrontation à la domination de l'un d'eux. Dans ces extraits, la description permet à l'actant féminin de se positionner et de remporter le jeu de forces. En regard du schéma actantiel de l'épreuve établi par Fontanille, l'actant féminin occupe seul « le champ de références, sans qu'aucun transfert d'objet ne soit en cause » (Fontanille 1998, p. 110). Ajoutons que la description rachildienne participe activement au dénouement du récit. En effet, grâce au schéma actantiel qu'elle met en place dans ces passages romanesques, il est possible de poser un diagnostic sur la finalité du récit de *La Tour d'amour*. De fait, la mer, qui incarne un actant féminin très fort, fera sombrer Jean Maleux dans une folie obsessionnelle qui l'amène à vouloir « étrangler la mer, couper sa tête » (Rachilde 1994, p. 151).

3.4 Description et logique narrative des passions

Même si le descriptif contribue à la mise en place d'un schéma actantiel très clair dans le roman *La Tour d'amour*, il convient de postuler que les passages descriptifs ne sont pas construits uniquement en regard d'une logique actionnelle. L'étude de Raphaël Baroni, « Passion et narration », nous amène à considérer un autre aspect de la description rachildienne, c'est-à-dire la logique narrative des passions qu'elle met en place dans le récit :

Il ne saurait y avoir un récit de l'action pur car un tel discours perdrait toute forme de pertinence, serait incapable de former une intrigue et se cantonnerait à dresser la chronique d'une action routinière, à relater les faits et gestes d'un sujet pleinement maître de son destin et, par conséquent, privé d'histoire(s), ignorant tout des aventures et des mystères qui rythment nos vies, qui confèrent à l'existence le caractère de complétude ou d'incomplétude provisoire avec lequel nous sommes familiers, de rétention et de protention qui caractérise la temporalité humaine (Baroni 2006, p. 164).

Baroni souligne que c'est l'apanage du genre mimétique de la description de compléter le récit et de donner un sens au schéma actantiel grâce à « une forme quelconque de résistance opposée à l'agir, et [...] qui tend à produire des émotions » (Baroni 2006, p. 163). Ainsi, l'intrigue de *La Tour d'amour* s'avère incomplète sans la dimension rhétorique de la description. En effet, l'*amplificatio* contribue à faire émerger une logique passionnelle dans « la structuration interne du récit » (Baroni 2006, p. 163) de même que dans l'interaction entre le producteur de la description et le lecteur. Cela est possible parce que l'intensité du récit réside dans l'extension de la représentation qui est créée par l'expansion lexicale de l'*amplificatio*. La description de la mer constitue une « séquence narrative » (Baroni 2006, p. 164) sur laquelle bute le lecteur au cours de la lecture de *La Tour d'amour*. La saillance particulière de la description métaphorique rompt le déroulement du récit. Le lecteur de *La Tour d'amour* sort de « la routine » (Baroni 2006, p. 166) qui est engendrée par la logique événementielle du discours lorsqu'il se voit confronté à un tel passage descriptif. On peut considérer de la sorte que la description métaphorique crée des affects chez le lecteur tels que la curiosité, le suspense et la tension narrative. À l'inverse des arguments qui opposent le descriptif et le narratif et qui voient dans la description un obstacle au suspens et à la tension, nous nous référons à la notion de *pathos* (Baroni 2006, p. 163), qui consiste en un effet passionnant que doit produire la description au XIX^e siècle. Charles Leroy, un rhétoricien de cette époque, souligne que l'élaboration d'une *amplificatio* doit se faire en regard d'une logique passionnelle du récit :

La dernière qualité des descriptions, la plus importante, est l'art de dramatiser, de passionner la description. Il correspond à l'intérêt de la narration. Pour y parvenir, l'écrivain rattachera la description tantôt aux héros du poème, du drame, du roman, du discours, par l'harmonie qu'il établit entre la nature extérieure et les sentiments qui les animent; tantôt au lecteur lui-même, en mettant l'action en lui, en réveillant, pour les lui faire partager ou du moins comprendre, les émotions humaines qui donnent au sein de la nature, en faisant pénétrer enfin dans les objets physiques un élément moral. Sans cela, la poésie descriptive, quelque étincelante qu'elle soit, devient une œuvre purement plastique (Leroy 1847, p. 169).

Dans son ouvrage écrit « à l'usage des élèves d'Humanités et des classes de français », Charles Leroy insiste sur la tension dramatique que la description doit mettre en place dans le discours. Sa réflexion rejoint celle de Baroni dans la mesure où il soutient que la logique passionnelle de la description ne provient pas uniquement de la mise en œuvre d'éléments animés, mais également des émotions qu'elle suscite chez le lecteur. Dans cette perspective, on peut considérer que la description rachildienne fait naître des émotions grâce à la puissance de son langage métaphorique. Si la description suppose une réticence du texte à fournir d'emblée les informations dont le lecteur a besoin pour poursuivre sa lecture, elle contribue ainsi à produire du suspense et à susciter la curiosité du lecteur.

3.5 Description et tension narrative

L'étude de Baroni insiste sur le rôle que joue la temporalité dans l'articulation de la tension narrative du récit et dans l'émergence de la curiosité du lecteur. Dans le récit rachildien, le long extrait analysé se pose comme une « rétention et une protention » de la temporalité du récit. En effet, la description métaphorique provoque un ralentissement dans le cours des événements. L'instance descriptive possède un caractère temporel extrêmement suspensif qui suppose, tel que l'affirme Hamon, « un système narratif, aussi elliptique et perturbé soit-il, ne serait-ce que parce que la temporalité et l'ordre de la lecture imposent à tout énoncé une orientation et une dimension transformationnelle implicite » (Hamon 1993, p. 91). Cette pause temporelle que Rachilde met en place pour décrire la mer se donne comme avertissement au lecteur d'un changement de dominante textuelle qui devient plus métaphorique. Le descriptif établit alors un nouveau pacte de lecture qui modifie les horizons d'attente ainsi que le statut du lecteur. En effet, le lecteur devient le « descriptaire » (Hamon 1993, p. 88) qui doit posséder les compétences herméneutiques nécessaires afin de passer de la « réception passive » à la « réception active » (Jauss 1987, p. 45). Puisqu'à la lecture du récit de *La Tour d'amour*, le lecteur est amené à ajuster sa lecture à l'instance descriptive qui se dresse sur son parcours, la description devient alors, tout comme l'explique Baroni, « cet espace entre-deux, [...] cet espace tendu où rien n'est assuré, dans cette attente anxieuse qui anticipe la conjonction et la disjonction finale » (Baroni 2006, p. 166). Le caractère provisoirement suspensif du descriptif contribuerait alors à créer une tension chez le lecteur et l'inviterait à faire une lecture passionnelle du récit.

3.6 Description et lecture cognitive du récit

L'instance descriptive de *La Tour d'amour* sollicite une certaine compétence herméneutique et elle exige aussi une activité cognitive de la part du descriptaire. En effet, le descriptif rachildien suppose un lecteur qui doit être attentif à des opérations langagières qui sont différentes de celles qui sont mises en place dans le récit. Ainsi, la description qui suspend le mouvement de la lecture réclame « une traduction quant à son sens et à sa fonction dans l'œuvre » (Hamon 1993, p. 19). Une activité anticipatrice se met à l'œuvre lors de la lecture du descriptif de *La Tour d'amour*. En effet, le lecteur se cogne au « nœud descriptif » (Hamon 1993, p. 50) de la représentation de la mer. La description se présente alors comme une résistance potentielle du texte qui déstabilise l'acte de lecture. Le lecteur est alors amené à poser un pronostic quant au succès ou à l'échec des actants selon les indices narratifs et lexicaux qui sont laissés dans la description. Comme le souligne Philippe Hamon :

Par-là même, par la durée de l'insistance textuelle qui focalise, met en relief, distingue, « bloque », « arrête », le descriptif déclenche chez le lecteur, outre divers effets de sidération, diverses stratégies herméneutiques. Si l'auteur s'arrête (m'arrête) sur cet élément de l'univers textuel, s'il le promeut à une importance, à quoi va servir cet élément? (Hamon 1993, p. 83)

La description rachildienne interpelle donc les lecteurs et elle les transforme en herméneutes. Elle crée un mouvement de lecture qui opère un va-et-vient dans la globalité du récit. Ce mouvement lui permet d'avancer des explications globales quant aux motifs de *La Tour d'amour*. Un diagnostic peut alors être posé en regard de ce qui est présenté dans le schéma actantiel. En effet, la figure féminine acquiert une telle position de force qu'elle anticipe la folie qui s'empare des deux gardiens.

4. Conclusion

Ainsi, nous l'avons vu, même si de nombreuses études théoriques opposent la description à la narration, il est possible de considérer que les aspects du descriptif, qui semblent nuire au récit, en sont au contraire le moteur et se montrent indispensables à sa compréhension. Le genre mimétique de la description met en place un schéma de tension entre deux actants importants du récit. Du fait qu'elle sollicite ses compétences lexicales et suspend provisoirement la temporalité du récit, la description suscite également des attentes et des tensions chez le lecteur. Dans une telle perspective, le lecteur change de statut. Il devient le « descriptaire » qui doit être attentif à la description que le discours lui présente. L'analyse du récit rachildien nous a ainsi permis de dégager différentes logiques constitutives de la narrativité. Nous espérons que l'enrichissement de la réflexion théorique sur le narratif contribuera à une meilleure compréhension de sa relation au récit mais également, de la description elle-même, de l'expérience toute particulière qu'elle produit chez le lecteur et des compétences autres qu'elle convoque chez celui-ci. Nous serions tentée d'ajouter que le potentiel narratif du descriptif dépasse de loin l'esthétique naturaliste et ses conventions textuelles. La description mérite, à plusieurs égards, une place davantage soutenue au sein des diverses approches contemporaines de la narrativité et ce, pour contribuer à cet effort commun d'actualisation du récit.

5. Bibliographie

- BAETENS, Jan. « Une photographie vaut-elle mille films? », *Protée*, vol. 34, n° 2-3, Automne-Hiver 2006, p. 67-75.
- BARONI, Raphaël. « Passion et narration », *Protée*, vol. 34, n° 2-3, Automne-Hiver 2006, p. 163-175.
- BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*, Coll. « Points », Paris, Seuil, 1973, 103 p.
- BERTRAND, Denis. « De l'analyse du récit à la narrativité », *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan, 2000, p. 167-171.
- ECO, Umberto. *Lector in Fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Traduction de Myriem Bouzaher, Paris, Bernard Grasset, (1^{re} édition : 1979) 1985, 314 p.
- FONTANILLE, Jacques. *Sémiotique du discours*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1998, 291 p.
- HAMON, Philippe. *Du descriptif*, Paris, Hachette Supérieur, 1993, 247 p.
- JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*, Traduction de Claude Maillard, Paris, Gallimard, (1^{re} édition : 1978) 1987, 305 p.
- JOUE, Vincent. « Les métamorphoses de la lecture narrative », *Protée*, vol. 34, n° 2-3, Automne-Hiver 2006, p. 153-161.
- LEROY, Charles. *Études sur la narration, ou traité de littérature à l'usage des élèves d'Humanités et des classes de français*, Paris, Éditions Belin, 1847, 246 p.
- MAYER, Regina Bollhalder. *Éros décadent, Sexe et identité chez Rachilde*, Paris, Honoré Champion, 2002, 208 p.
- PROPP, Vladimir. *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970, 254 p.
- RACHILDE. *La Tour d'amour*, Paris, Mercure de France, (1^{re} édition : 1899) 1994, 168 p.

Langage poétique et langage corporel : la théâtralité du personnage de la Princesse dans *Tête d'Or*¹

Isabelle Buatois

Université de Montréal

Résumé

En étudiant un extrait de la deuxième partie de *Tête d'Or*, pièce de Paul Claudel, nous tenterons de montrer que le langage poétique claudélien, parce qu'il inclut le langage corporel et engage autant le corps des acteurs que celui des spectateurs, est un langage éminemment théâtral. Notre analyse portera sur le « jeu de cérémonial sacré » mis en place par l'auteur, et tentera de cerner la fonction du personnage de la Princesse dans le rituel. Puis nous examinerons successivement les sens de la vue et de l'ouïe, dans leurs rapports respectifs aux gestes et aux silences.

1. Langage poétique et théâtralité

La pièce de Paul Claudel *Tête d'Or* comporte des pantomimes, au sens de jeux muets alternant avec le discours; ce sont des moments théâtraux où le corps est privilégié et où il est littéralement porteur du sens. Mais le langage du corps ne se limite pas à ces moments particuliers. Notre étude tentera de montrer, par une analyse de texte, que le langage poétique claudélien inclut le langage corporel et engage autant le corps des acteurs que celui des spectateurs, et qu'en cela il est un langage éminemment théâtral. De cette façon, l'étude du langage poétique claudélien rejoint celle de la théâtralité. Celle-ci, comme dirait Barthes, est en « germe² » dans l'écriture dramatique, mais elle n'est pas chez Claudel « le théâtre moins le texte³ », puisqu'elle est, bien au contraire, inscrite dans le texte même. En effet, l'originalité de la théâtralité claudélienne résiderait dans ces *vides* créés par le texte, matérialisés dans l'espace blanc de la page, espace métaphorique du silence des mots. La théâtralité devient alors présence d'une absence.

De la première à la deuxième version de *Tête d'Or* (1889 et 1894), l'écriture évolue vers une théâtralité (scénique, cette fois-ci⁴) qui rend plus évident le pouvoir de signification des gestes.

¹Cet article a été rédigé sous la supervision de Michel Pierssens de l'Université de Montréal.

²«La théâtralité, dit Barthes, doit être présente dès le premier *germe* écrit d'une œuvre, elle est donnée de création, non de réalisation», cité par Jean Jaffré dans «Théâtre et idéologie : Notes sur la dramaturgie de Molière», dans *Littérature*, n°13, 1974, p. 60 (c'est nous qui soulignons).

³Citation de Barthes, dans PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 358.

⁴Ce dont témoignent les didascalies. Par exemple : «Elle [la Princesse] s'avance, les yeux fermés, dans une sorte de mesure et avec une extrême lenteur et s'arrête entre la lumière et l'ombre» (CLAUDEL, Paul. *Tête d'Or*, Paris,

C'est pourquoi notre analyse portera sur la deuxième version de la pièce, tout en incluant quelques comparaisons éclairantes avec la première version⁵. L'étude se limitera à l'examen d'une scène de la première partie, véritable moment de « théâtre dans le théâtre », au cours duquel à la demande de son père, le personnage de la Princesse va jouer un rôle, afin de distraire les Veilleurs de leur attente angoissée et pessimiste (ils pensent que leur mort est proche), celle de l'issue du combat de Tête d'Or contre les troupes ennemies.

Dans cette scène, un jeu de cérémonial sacré se met en place, dans lequel chaque geste et chaque parole sont investis d'un intense pouvoir de signification, comme dans le théâtre japonais. Il s'agit d'amener le spectateur à percevoir au-delà des sens, à comprendre au-delà du sens, soit de passer de la vision externe à la vision interne (Didi-Huberman 2007⁶), et de l'écoute des sons à l'écoute des silences; c'est à cette condition seulement que, pour le chrétien qu'est Paul Claudel, la Vérité du Verbe peut se révéler à l'homme.

2. Une cérémonie sacrée

2.1 Rite d'entrée et rite de sortie

S'il y a dans le passage étudié « théâtre dans le théâtre », il ne s'agit pas de n'importe quel théâtre, mais d'un théâtre qui remonte aux origines : un théâtre sacré. Claudel a voulu instaurer un rituel afin d'orienter le sens de son texte. Tout rituel engage le corps dans la mesure où ses « moyens d'expression en sont la danse, la mimique et la gestuelle très codifiées, le chant puis la parole ». De plus, la cérémonie dans laquelle s'inscrit le rituel comporte un rite d'entrée ainsi qu'un rite de sortie « assurant le retour à la vie quotidienne » (Pavis 2002, p. 306). Or les deux versions de *Tête d'Or* ont utilisé les moyens d'expression du rituel, encore plus la deuxième version qui comporte un rite d'entrée et – dans une moindre mesure – de sortie.

Dans cette deuxième version, la scène que joue la Princesse est en effet délimitée par deux temps, une « pause » et un « silence solennel », moments de « vide scénique » et de rupture, qui permettent d'abord de sortir de l'intrigue, puis d'y revenir. Le retour est marqué par un changement de lieu et de rythme (changement spatio-temporel) – ce que précise la didascalie « *revenant rapidement vers le milieu de la scène* » – ainsi que par la rupture de l'illusion créée par le rituel : « O mon père! / Tu m'as ordonné de me montrer à vous, et me / voici maintenant, pauvre fille, couverte de ce fastueux costume! » (Claudel 1959, p. 76). Cette réplique renvoie au

Mercure de France, Coll. « Folio », 1959, p. 63). L'éclairage, les mouvements du personnage sur scène, ses gestes, ou encore le rythme de jeu sont des éléments spécifiquement théâtraux.

⁵Pour une étude des principales différences entre les versions de 1889 et 1894 (et de 1949), voir le chapitre III « Métamorphoses dramatiques » de l'introduction de Michel Lioure, dans *Tête d'Or de Paul Claudel : Introduction, inédits, variantes et notes*. Paris, Belles-Lettres, 1984.

⁶Nous nous appuyons sur le concept de « l'image ouverte », tel qu'il est défini et illustré par le philosophe et historien de l'art George Didi-Huberman. Il s'agit d'une image dont « l'ouverture » (qui peut être le détail d'un tableau, par exemple) permet de faire passer de ce que l'on voit – le visible – à ce que l'on ne voit pas – le visuel. Le critique prend l'exemple de « l'art visuel chrétien », dans lequel le divin permet le passage du visible au visuel, de l'imitation à l'incarnation; car l'image ouverte est celle qui dépasse la *mimésis* pour s'incarner, comme le Verbe divin s'est incarné dans le corps du Christ.

court dialogue qui a précédé la scène, et notamment à l'ordre du père à sa fille : « Je le veux ! » (p. 63). La Princesse est redevenue la fille du Roi, elle n'est plus « La dame belle et illustre qui parlait tout à l'heure » (p. 76). Si on ne peut pas tout à fait parler de « rite de sortie », puisque le personnage ne quitte pas la scène, le geste de Cébès, qui précède immédiatement la sortie définitive du « jeu », tient cependant du rituel. En effet, il semble effacer magiquement la présence de la jeune femme : « *Cébès se soulève à demi, et tendant la main vers elle, il la lui passe sur le visage* » (p. 76). L'aspect rituel se lit enfin dans la solennité du silence, qui clôt la scène comme il l'avait ouverte.

L'ouverture de la scène – quant à elle – tient explicitement du rituel, celui d'une cérémonie sacrée, ce qui nous autorise à parler de « rite d'entrée ». Tout d'abord, la description physique du personnage indique la métamorphose de la fille du Roi en une sorte de dignitaire ecclésiastique. La robe rouge dont elle est revêtue pourrait être celle d'un cardinal, d'autant plus que la « chape » est un vêtement de cérémonie porté par les cardinaux. De plus, sa coiffe est comparée à une « mitre », « haute coiffure triangulaire de cérémonie portée par les prélats et notamment les évêques » (*Le nouveau petit Robert* 2006, p. 1611). Le costume renvoie donc sans ambiguïté à la religion, dans son aspect liturgique, rituel. Enfin, il est significatif que les couleurs choisies – or et rouge – fassent référence au monde du théâtre, comme si Claudel voulait signifier que, pour lui, le théâtre est une cérémonie ou devrait en être une.

2.2 La Princesse : un « corps-marionnette »

Ce sont ensuite les mouvements qui confèrent un aspect sacré à la scène : « *Elle s'avance, les yeux fermés, dans une sorte de mesure et avec une extrême lenteur et s'arrête entre la lumière et l'ombre* » (Claudel 1959, p. 63). Ces mouvements sont mesurés, c'est-à-dire rythmés, et lents; or la lenteur est toujours caractéristique des marches cérémonielles, elle leur donne leur dignité, leur solennité. Mais ici l'« extrême » lenteur fait osciller le corps entre l'arrêt et le mouvement, un mouvement qui tend vers une quasi-immobilité et en devient presque imperceptible. Le ralentissement du geste a pour effet d'attirer l'attention (elle aussi « extrême », dit le texte) des autres personnages de la pièce et, bien sûr, des spectateurs. Imaginons un instant la scène à partir des indications de l'auteur. Le mouvement se détache dans un silence presque complet, l'extrême lenteur atténuant le bruit des pas. Le corps du personnage féminin, entièrement caché par les vêtements (puisque seul le visage émerge), se dissout dans un espace obscur, uniquement éclairé par une « petite lampe⁷ ». Corps fantomatique qui ne sortira jamais complètement de l'obscurité, ou toujours pour y retourner, comme si l'existence de ce corps était elle-même mise en cause, comme s'il n'était que la projection imaginaire de ceux qui le rêvent et le regardent⁸. Corps délesté de son poids, animé comme une marionnette par des fils invisibles; c'est le « corps-marionnette » dont parle Pavis « entièrement tenu en laisse et manipulé par son sujet ou son procréateur spirituel : le metteur en scène » (Pavis 2002, p.70). Nouvelle référence au théâtre, à une certaine conception, symboliste, du théâtre (que Claudel partage avec d'autres, comme

⁷Ce que précise la didascalie initiale au début de la deuxième partie : « Une petite lampe est posée par terre » (CLAUDEL, Paul. *Tête d'Or*, Paris, Mercure de France, Coll. « Folio », 1959, p. 42).

⁸Au début de la deuxième partie, les Veilleurs dorment, c'est le Roi qui va les réveiller brutalement; rêve ou éveil, quoi qu'il en soit, la présence de ce corps ouvre un espace imaginaire.

Maeterlinck ou Jarry⁹) où le corps de l'acteur serait idéalement remplacé par l'objet manipulable qu'est la marionnette, support d'un fantasme du créateur tout-puissant qui peut faire évoluer sa créature en vue d'atteindre le geste désiré, le geste parfait qu'il recherche, celui qui exprimera l'idée ou le sentiment qui l'anime. Pour Anne Debeaux, la marionnette est « l'individu rituel », à la frontière du « monde de la vie quotidienne » et du « monde mythique des ancêtres et divinités ». Elle opère le lien entre ces mondes, « offrant ainsi au personnage la possibilité de se "sacraliser" » (Debeaux 1982, p. 89). Ainsi, par le rituel, la Princesse, devenue marionnette, est sacralisée et se fait l'intermédiaire entre les mondes visible et invisible.

2.3 La position symbolique de la Princesse

Il faut alors insister sur la position symbolique de la Princesse, entre ombre et lumière, entre invisibilité et visibilité. Le moment de l'arrêt du mouvement, de la marche du personnage, correspond à un entre-deux, sorte de lieu impossible, à la fois existant et inexistant, qui marque bien l'appartenance simultanée de la Princesse aux deux mondes, interstice où pourra se glisser le discours transcendant (ces « autres paroles » mêlées au « discours appris »¹⁰), où les mots eux-mêmes feront exister simultanément le monde de la réalité et un monde surnaturel. Là encore, dans la position du personnage sur la scène se lit la conception claudélienne du théâtre : le langage poétique et théâtral doit être le médiateur, le transcripteur d'« une réalité déjà présente, qui est l'œuvre de Dieu » (Starobinski 1955, p. 529). Ainsi, cet espace limite, ce lieu d'où parle la Princesse, est le seul lieu où elle puisse être traversée par des paroles « non apprises » mais qui lui préexistent. « Entre l'ombre et la lumière » est une position en quelque sorte centrale, c'est-à-dire d'où le personnage est à même de se centrer sur son intériorité, et d'être à l'écoute de ce rythme intérieur qui le fait avancer, ce qui nous autorise à interpréter la fermeture des yeux comme une abstraction du personnage au monde réel qui l'entoure. Position qui invite les spectateurs, ceux de la scène et ceux de la salle, à se centrer également sur eux-mêmes, et qui permettra leur « passage à un état de conscience supérieur » (Pavis 2002, p. 307).

Dans la deuxième version, Claudel a choisi d'encadrer la scène de la Princesse par des silences, isolant ainsi son texte tout en accentuant sa théâtralité, ce qui a pour conséquence de rendre plus explicite le sens du passage. La première version ne comportait pas la didascalie qui ferme la scène¹¹. De plus, le personnage de Cébès faisait partie de l'assistance et était, sur le même plan que les Veilleurs, un des interlocuteurs de la Princesse. Dans cette première version, c'est en coupant la parole à Cébès pour s'adresser au Roi que la Princesse quitte définitivement son rôle, la limite est donc floue entre le « jeu » et le retour à la réalité, c'est-à-dire à l'« intrigue ». Quant à l'entrée en scène de la Princesse, l'absence des détails sur le costume, les mouvements ou la

⁹Maeterlinck a écrit « Trois petits drames pour marionnettes » : *Alladine et Palomides*, *Intérieur* et *La Mort de Tintagiles*; tandis qu'*Ubu roi* d'Alfred Jarry a été représenté au Théâtre des Pantins à l'aide de marionnettes, en 1898 (JARRY, Alfred. *Ubu roi. Ubu cocu. Ubu enchaîné. Ubu sur la butte*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio classique », 2004, p. 403).

¹⁰Expressions empruntées à la réplique qui suit immédiatement la fin du passage étudié : « La Princesse : (...) J'ai parlé, mêlant à un discours appris d'autres paroles » (CLAUDEL, Paul. *Tête d'Or*, Paris, Mercure de France, Coll. « Folio », 1959, p. 76), ce discours renverrait soit à celui du rôle qu'elle joue devant les Veilleurs, soit au langage humain tel qu'il lui a été enseigné, et ainsi aux « mots de tous les jours », ceux du monde réel.

¹¹« Cébès se soulève à demi et, tendant la main vers elle, il la lui passe sur le visage. – Silence solennel » (CLAUDEL, Paul. *Tête d'Or*, Paris, Mercure de France, Coll. « Folio », 1959, p. 76).

position du personnage (entre ombre et lumière), ne permet pas de placer explicitement la scène sur un plan sacré¹².

Dans ce début de scène, le cadre est posé, les éléments du rituel sont en place, désormais chaque geste, chaque parole devront être interprétés selon la fonction ici attribuée à la Princesse (celle de mettre en contact les deux mondes, surnaturel et réel). Par conséquent, ce qui est vu ne doit plus se comprendre par rapport à une réalité scénique ou quotidienne, mais par rapport à une réalité d'un autre ordre, une réalité transcendante. Nous venons de voir que c'est le corps de la Princesse, sacralisé par le rituel mis en place par l'auteur (costume, mouvements, position du personnage), qui fait surgir cette autre réalité, présente mais invisible pour ceux qui ne savent pas regarder.

3. Voir et être vu

3.1 *Regards sur la Princesse, regards de la Princesse*

La Princesse marche, comme une aveugle, les yeux fermés, en direction des personnages-spectateurs (et du public). Le texte emploie en effet significativement, et à plusieurs reprises, le terme « assistants » pour désigner le groupe des Veilleurs. Il semblerait que ce soit pour donner plus d'unité à ce groupe que, dans la deuxième version, Claudel n'ait pas fait intervenir le personnage de Cébès dans cette scène, sauf à la toute fin, pour faire sortir la Princesse de son rôle. Car, si les Veilleurs prennent chacun la parole pour interroger le personnage féminin, jamais ils ne sont appelés par leur nom¹³, l'auteur leur enlève ainsi toute individualité, en fait une sorte de chœur; c'est donc en tant que membre d'un groupe homogène et anonyme, comme peut l'être un public d'une salle de théâtre, qu'ils s'adressent à la fille du Roi. Ils reproduisent alors les réactions du public, se posent les mêmes questions que lui, et épousent son regard. Comme lui d'ailleurs, ils sont assis¹⁴ et le resteront pendant toute la durée de la scène¹⁵. La position assise des « assistants » confère *de facto* un rôle de supériorité à la Princesse qui, elle, reste debout. De plus, cette position oblige les Veilleurs à lever les yeux vers elle pour l'observer. Leur corps est ainsi tendu dans un mouvement ascendant et symbolise l'effort d'élévation spirituelle qu'elle leur demande : ce qui a deux conséquences, à savoir impliquer une hiérarchie dans les regards posés et indiquer un mouvement de verticalité des regards.

¹²L'indication didascalique de la première version se réduit à : « *La Princesse rentre en costume de scène et s'avance lentement jusqu'au milieu de la scène en fermant les yeux* » (CLAUDEL, Paul. *Tête d'Or*, Paris, Mercure de France, Coll. « Folio », 1959, p. 61).

¹³Les didascalies les nomment : « le premier Veilleur, le second Veilleur, le troisième Veilleur », etc.

¹⁴« Et pourquoi restent-ils assis par terre? », demande la Princesse (CLAUDEL, Paul. *Tête d'Or*, Paris, Mercure de France, Coll. « Folio », 1959, p. 66).

¹⁵Il y a deux exceptions : le premier Veilleur, qui se lève pour éclairer et examiner le visage de la Princesse avant de revenir aussitôt à sa place, et le quatrième Veilleur, qui se « lève précipitamment » avant d'être arrêté dans son geste par la Princesse.

3.2 Vision et compréhension : l'ouverture du sens

Un des sens les plus sollicités au théâtre est celui de la vue. Or le texte semble interroger la vision des spectateurs. L'emploi du champ lexical du regard, déjà très présent dans la première version¹⁶ est encore davantage développé dans la deuxième version¹⁷, ce qui confirme l'importance de ce thème et du rôle du regard dans la compréhension de ce qui se déroule dans l'espace théâtral (scène et salle). Au centre des interrogations se trouve la question de l'identité de la Princesse (qui devient explicite à la fin du passage étudié, lorsque Cébès l'appelle « Grâce-des-Yeux »¹⁸). Qui est cette femme surgie de l'obscurité? Le premier geste qui marque la fin du rite d'entrée et brise l'immobilisme des personnages a pour but de mieux voir celle qui s'est arrêtée entre l'ombre et la lumière; geste silencieux qui aura pour conséquence de rompre le silence solennel : « *L'un des assistants se lève, prenant la lampe, il l'approche de la figure de la Princesse et l'examine. Puis il repose la lampe par terre et retourne à sa place* » (Claudel 1959, p. 63-64). Alors que l'homme a besoin de la lumière de la lampe pour voir, la Princesse n'en a pas besoin, et sa vision se définit autrement que par sa capacité physique à voir : « Je vous vois mieux maintenant. Je vous vois tous. L'ombre en vérité ne vous cache point, ni cette lumière de la lampe » (p. 68). La femme, sacralisée par le rituel, détient le pouvoir de cette vision totalisante et toute puissante des dieux.

Et si la scène est plongée dans une quasi obscurité, peut-être est-ce pour inciter tous les spectateurs à voir différemment? Il s'agit de changer son regard pour accéder à la Vérité. Car c'est bien en regardant que l'homme peut accéder à la compréhension et au savoir : « Le second veilleur : Ne comprenez-vous pas? / *Pantomime. La princesse fait comme si elle se réveillait, avec des gestes extrêmement lents et les yeux toujours fermés.* / Regardez! » (p. 65). Ici la parole est inutile, le geste la remplace et devient seul porteur du sens. L'impératif « Regardez! » est une invitation à être attentif à ce qui se passe visuellement. Alors que la scène ne comporte aucune action, donc qu'apparemment il ne s'y passe rien, il y a pourtant quelque chose à comprendre, et le spectateur est « visuellement » sollicité pour en trouver le sens. Claudel insiste sur cet effort demandé au spectateur, en modifiant de manière significative son texte entre les deux versions. La première version employait l'expression « nous nourrir de ta vue », qui implique une passivité de celui qui regarde, alors que l'expression employée dans la deuxième version, « nourrir ta vue », assez surprenante d'un point de vue sémantique, rend le regardant véritablement actif : il s'agit bien de donner du sens par la vision, par conséquent, le sens n'est pas « délivré » par les mots du texte, il est à trouver en soi, et ce, par l'intermédiaire du corps¹⁹.

Une autre réplique du texte dit de manière encore plus explicite ce lien entre la vue et la compréhension : « La Princesse : (...) Ah! ah! je vois et je sais! hélas! Je vois! je vois / et je comprends! » (p. 69). La Princesse est douée de ce regard qui comprend, elle est à la fois une

¹⁶26 termes ou expressions, dont les mots « yeux » répété 10 fois, « regarder » répété 6 fois et « voir » répété 9 fois.

¹⁷Trente-six termes ou expressions, dont le mot « yeux » répété 11 fois, le verbe « regarder » répété 10 fois et le verbe « voir » répété 11 fois.

¹⁸Dans les pièces de Claudel, le nom est toujours significatif, il constitue la véritable identité des personnages. On pourrait dire qu'il « fait l'être ». Or les deux termes accolés confèrent un pouvoir de vision à la Princesse, pouvoir bénéfique et divin, dans la mesure où la Grâce est un don de Dieu. Le texte en apporte la preuve : « CÉBÈS : Et que faut-il faire, Grâce-des-Yeux, pour guérir? / La Princesse : Il faut me croire, Cébès, et m'aimer » (CLAUDEL, Paul. *Tête d'Or*, Paris, Mercure de France, Coll. « Folio », 1959, p. 75).

¹⁹Pour Merleau-Ponty, la vision se fait dans les choses : « leur visibilité manifeste se double en lui [le corps] d'une visibilité secrète » (MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, NRF, 1964, p. 22).

sorte de modèle pour le public mais aussi son miroir. Finalement, elle n'existe que par la vision du spectateur qui la fait exister, d'où peut-être son apparence quasi fantomatique, son existence menacée de disparition²⁰. Le découpage du verset cité précédemment, c'est-à-dire la disposition des mots dans le blanc de la page, établit parfaitement ce lien entre « voir » et « comprendre ». En effet, la dernière occurrence du verbe « voir » est suivie d'un blanc qui rejette le verbe « comprendre » à la ligne suivante. Le blanc du texte « nourrit la vue », comme le silence créé par ce blanc « nourrit l'esprit » (en permettant la réflexion), car c'est bien, pour Claudel, une « nourriture spirituelle » que le texte et le spectacle doivent apporter au public, d'où l'instauration du rituel, qui fait passer « à un état de conscience supérieur », écrit Pavis (2002, p. 307). La véritable vision est celle qui ouvre le sens²¹, « voir » devient véritablement synonyme de « comprendre » dans le langage claudélien : « Regarde et vois ! » (p. 66), dit le quatrième Veilleur à la Princesse; les deux termes ici ne sont pas redondants.

3.3 La mise en scène du regard

Deux fois dans le texte, l'ordre de regarder est donné par les Veilleurs, la première fois à l'assistance, la seconde fois à la Princesse, plaçant ainsi tous les participants du spectacle théâtral dans une position de spectateur et instaurant une circularité du regard qui fait un lien entre tous. Mais le théâtre claudélien ne met pas seulement en scène la définition usuelle du théâtre comme miroir de la société, il va plus loin en conviant le spectateur non seulement à se reconnaître, mais aussi à « se regarder », individuellement et intimement, c'est-à-dire à faire face à lui-même et à son humanité imparfaite. Ce serait la signification du geste de la Princesse qui, à deux reprises, examine un à un les Veilleurs : « La Princesse, *le regardant*. Toi, je te reconnais. (*Elle se tourne vers le premier Veilleur.*) Et toi! (*Elle se tourne vers le deuxième Veilleur.*) Et toi! (*Elle se tourne vers le troisième Veilleur.*) Et toi! *Elle se tourne vers le quatrième Veilleur* » (p. 68-69). Par ce geste, le groupe anonyme s'individualise et aucun de ses membres n'échappe au regard accusateur (c'est ainsi que le comprend le quatrième Veilleur qui tente de sortir²²). Plus loin dans le texte, un autre geste, cette fois plus violent et plus explicite, oblige chaque homme à ce regard intérieur : « *Elle s'approche de chacun des assistants et, le forçant à lever la tête en le saisissant par les cheveux et le menton, elle le regarde en face, de tout près. – Puis elle vient se remettre à sa place et garde le silence* » (p. 73). À la violence du geste, contenue dans le sémantisme du verbe « saisir », correspond la violence que chaque homme doit exercer sur lui-même pour avoir le courage de se regarder sans complaisance (violence incarnée dans la pièce par le personnage de Tête d'Or²³). Lorsque les Veilleurs se voient dans les yeux de la Princesse, ils voient leur honte, c'est pourquoi « *[i]ls abaissent les yeux* » (p. 68). D'ailleurs, le quatrième Veilleur, qui a cherché à fuir le regard de la Princesse, s'exclame : « Ne me fais pas / honte devant ces gens ! » (p. 69). La mise en scène du regard semble prendre en otage le spectateur assis dans la salle qui, théoriquement, ne peut fuir : « Et vous ne pourrez pas toujours / Vous dérober vous-mêmes comme un larcin fait » déclare la Princesse (p. 71). Chacun des spectateurs est

²⁰À la fin de la scène, un simple geste l'efface.

²¹Le théâtre de Claudel proposerait au spectateur des images susceptibles d'être ouvertes par « les yeux du corps et de l'esprit ». Cette idée d'ouverture de l'image par une « autre » vision (ouverture au sens et par les sens) entre, selon nous, dans le cadre théorique proposé par Didi-Huberman (DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'Image ouverte : Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, Coll. « Le temps des images », 2007).

²²« LE QUATRIÈME VEILLEUR, *se levant précipitamment*. Ouvre-moi la place! laisse-moi sortir! » (CLAUDEL, Paul. *Tête d'Or*, Paris, Mercure de France, Coll. « Folio », 1959, p. 69).

²³Tête d'Or usurpe le pouvoir du Roi en le tuant, et s'autoproclame Roi.

comme prisonnier du regard des autres et ne pourrait fuir (ou se fuir) sans avouer sa honte. Comme le quatrième Veilleur, le spectateur ne peut que céder à l'ordre de la Princesse : « Reste! » (p. 69). Et comme chacun des acteurs sur scène, il ne peut s'échapper et doit rester à sa place. Car, pas plus que l'ombre qui recouvre les Veilleurs, l'obscurité dans laquelle le spectateur se trouve ne pourrait cacher sa honte. Ainsi, le jeu du regard s'articule avec le jeu de l'ombre et de la lumière. Le regard et la lumière, étant deux moyens qui servent à délimiter l'espace du jeu théâtral (dans notre exemple, ils l'élargissent, incluant l'autre public, celui de la salle), deux moyens qui ont le pouvoir de donner du sens à cet espace, contribuent à créer un autre espace-temps, comme le font les silences du texte.

4. Écouter les silences

4.1 Différents types de silence

Le second sens le plus sollicité au théâtre est celui de l'ouïe. Or toute parole se laissera d'autant mieux entendre qu'elle s'inscrit dans un silence. Mais, chez Claudel, de même qu'il y a plusieurs manières de voir, plusieurs visions, il y a plusieurs manières d'entendre, plusieurs auditions. Ainsi il faudra distinguer dans la dramaturgie claudélienne plusieurs types de silence, car le silence s'écoute autant que les mots du texte. Le critique Michel Plourde a écrit un ouvrage intitulé *Paul Claudel : Une musique du silence*, dans lequel il identifie en particulier deux « silences essentiels » : celui de la Musique, qui est le silence de Dieu et celui de l'attention, qui est le silence de l'homme. « C'est ce double silence que traduisent surtout les silences dramatiques dans le théâtre de Claudel; ceux-ci sont comme les interstices qui laissent filtrer le silence essentiel. » (Plourde 1970, p. 207), c'est-à-dire le silence spirituel « qui n'est plus à la place de la réponse, mais qui est la réponse même²⁴ ».

Concrètement, il est possible de distinguer deux autres grands types de silences : ceux qui structurent la scène et créent son rythme (ils sont indiqués par les didascalies : ce sont les « silence, pause et demi-pause » du texte), et ceux que les mots imposent et qui créent le rythme des versets (ils correspondent à la présence des « blancs » de la page). Notre étude s'attachera à montrer les liens entre ces deux types de silences et les mouvements du corps, comme elle l'a déjà fait à propos des silences qui ouvrent et ferment le jeu de la Princesse (dans l'étude des rites d'entrée et de sortie). Elle nous permettra enfin de dégager la signification spirituelle du texte.

4.2 Silences et mouvements des corps

La scène est rythmée par des silences qui la structurent et qui correspondent à des changements, non seulement dans le contenu des paroles, mais souvent aussi dans les attitudes corporelles. Par exemple, le rite d'entrée est encadré par des silences et se termine par un geste lent d'ouverture et de fermeture des yeux. Ce geste annonce le moment du réveil, progressif jusqu'à l'ouverture définitive des yeux du personnage sacralisé; il est suivi d'un dialogue au cours duquel la

²⁴(PLOURDE, Michel. *Paul Claudel : Une musique du silence*, Montréal, Les presses de l'Université de Montréal, 1970, p. 192.) Le critique établit en fait quatre types de silence : « silence de la parole, silence du dépouillement complet, silence de l'attention, silence de la Source ou de la Musique. Le deuxième silence n'est que le prolongement du premier, et tous deux appartiennent au cheminement de l'homme. Le troisième est comme la condition intérieure nécessaire pour accéder au quatrième, lequel est le terme » (p. 193).

Princesse pose de nombreuses questions, comme si elle ignorait tout du monde sur lequel elle a ouvert les yeux. La pause qui clôt ce dialogue correspond à un changement d'attitude des personnages : le regard pensif de la Princesse, posé individuellement sur chacun des Veilleurs, a pour conséquence de leur faire baisser les yeux. Le personnage féminin, qui semblait fragilisé par son identité défaillante : « Je ne sais plus qui je suis, en vérité! » (Claudel 1959, p. 67), se métamorphose alors en un personnage tout puissant, capable de « sauver les âmes » des Veilleurs à l'approche de la mort. Mais celle qui est « un reproche »²⁵ refusera de le faire. Un nouveau silence, qui fait suite à une pantomime, introduit le quatrième moment de la scène, celui de la « séparation juridique » entre les hommes et la Princesse (p. 73). Enfin, une « pause » précède le dernier moment, celui du dialogue entre Cébès et la Princesse et du départ de la fille du Roi. Ce temps silencieux correspond à un changement spatial, « fausse sortie » qui précède la sortie définitive du rôle du personnage : « *Elle s'en va à reculons jusqu'au près du lit de Cébès, et, inclinant la tête vers lui (...)* » (p. 74). Un silence solennel termine la scène mystérieuse qui vient de se dérouler sous les yeux des spectateurs et des Veilleurs, laissant le public dans la réflexion et le trouble. Nous venons de voir que chacun des silences commentés structure le passage étudié et met en valeur des mouvements porteurs de sens. Analysons à présent les silences qui ne sont pas mentionnés par les didascalies et qui structurent les répliques.

4.3 Silences textuels : les blancs des versets

Le rythme des versets peut être étudié, par exemple, dans la première longue réplique du quatrième Veilleur. À la solennité du rite d'entrée répond la solennité du rythme des versets, qui contribue à donner un aspect surnaturel à la scène. Les versets dissimulent en effet des alexandrins (ou quasi alexandrins, soit des vers de 11 ou 13 syllabes) : « Voici qu'un autre soleil est dans cette salle », « et nous regarde avec sa face rayonnante! »; « Tourne vers nous et tiens devant nous ton visage! »; « La faveur de notre indignité est présente! ». Ce type de versets au rythme ample et solennel induit un certain ton, donc une certaine voix, qui conduira l'acteur à adopter une attitude particulière. Autant dire que la forme textuelle implique une corporéité (l'abstrait de la forme prend corps); l'alexandrin permet ainsi le passage du langage poétique au langage corporel. La puissance théâtrale de l'alexandrin²⁶ a été démontrée par Michel Bernard dans son article « Esquisse d'une théorie de la théâtralité d'un texte en vers à partir de l'exemple racinien » (1986, p. 279-286). C'est bien à cette théâtralité du texte, qui intervient aux niveaux métrique et rythmique du vers (ou verset), qu'a été sensible le metteur en scène Antoine Vitez; celle-ci semble d'ailleurs être à l'origine de sa démarche : « ce qui m'intéresse, c'est de repérer, justement, les différences de mesure, à l'intérieur du parlé et du geste, et du mouvement. » (1982,

²⁵ « La Princesse : (...) Mais moi, je souffre une punition très injuste, / et je vous suis un reproche! » (CLAUDEL, Paul. *Tête d'Or*, Paris, Mercure de France, Coll. « Folio », 1959, p. 74).

²⁶ Michel Bernard, en étudiant Racine, découvre « une théâtralité virtuelle dans la dynamique de la composition poétique de certains vers (...) » et il ajoute « [o]r, parmi ces vers, l'alexandrin est sans nul doute celui qui, de par sa structure, est le plus propre à servir un projet théâtral » (BERNARD, Michel. « Esquisse d'une théorie de la théâtralité d'un texte en vers à partir de l'exemple racinien » dans *Mélanges pour Jacques Scherer : Dramaturgies, langages dramatiques*, Paris, Librairie A.- G. Nizet, 1986, p. 281). En fait, nous pensons que cette dynamique des vers qui régit une dynamique des corps est plus généralement présente chez Claudel dans les répliques fortement découpées (dans lesquelles les mots semblent sculpter la page), comme celle du Quatrième Veilleur que nous étudions ici. Il nous faudrait étendre l'analyse pour confirmer cette hypothèse, ce que ne permet pas le cadre de cet article.

p. 28). Or, en notant la mesure (ce que fait Claudel, dit Vitez²⁷), l'intonation se déduit, donc la voix et par conséquent les mouvements du corps : « En mettant sa voix dans la voix de Molière telle qu'elle est tracée, telle que l'empreinte en demeure, c'est sans doute quelque chose de la démarche physique de Molière, de l'image de ses bras, du port de sa tête, qu'on arrive à reconstituer » (Vitez 1982, p. 30). Ainsi, le repérage du rythme mènera à la compréhension du langage claudélien, puisque le sens du texte est produit par les mouvements mêmes du corps, rythmés par les blancs du texte, soit par l'alternance du silence et de la parole.

Pour revenir à l'étude des versets, la disposition des blancs dans la réplique du quatrième Veilleur dit le bouleversement qu'un simple regard a produit, l'espoir que la présence de la Princesse représente parmi les soldats. Les mots « soleil, rayonnante et or » sont tous suivis d'un blanc, comme pour permettre à la lumière qui émane du personnage (lumière de son regard et lumière de son vêtement tissé de fils d'or) de se propager sur tous. Le temps que les blancs instaurent semble correspondre à l'éblouissement provoqué par le rayonnement quasi surnaturel de la Princesse.

Le silence est encore plus long après que la Princesse ait tourné son visage en direction des Veilleurs, en l'abaissant, puisque ceux-ci sont à terre; ce qu'indique le blanc, absent de la première version, laissé par Claudel après l'interjection « Eïa! ». Ce blanc a pour effet d'accentuer la puissance du personnage féminin, dont la seule présence révèle aux hommes leur « indignité ». La position des personnages sur scène devient symbolique, le geste de lever les yeux vers la Princesse est un premier temps vers l'élévation de l'esprit que sa présence induit. Le découpage du texte, qui sépare le complément d'objet direct de son verbe dans l'expression « nourrir ta vue », créant ainsi un silence entre les deux termes en rejetant le complément « ta vue » au début de la ligne suivante, explicite le désir « réveillé » de nourriture spirituelle. Enfin, il semble que ce soit la beauté de la femme qui donne accès à cette nourriture, car le texte ménage un blanc, propice à la contemplation, après le groupe nominal « Très belle aveugle ». La vision de la beauté conduirait à la vision spirituelle; la beauté éclaire les hommes (le verbe pouvant être pris dans sa polysémie), elle est la lumière de leur nuit.

4.4 Silence et spiritualité

C'est d'ailleurs à la lumière que s'associe le silence, comme le regard l'avait fait, dans le début du passage. Lumière du visage rayonnant ou du vêtement d'or qui semble symboliser la lumière spirituelle émanant de la divinité. Car c'est bien d'une divinité (ici davantage païenne que chrétienne) dont il s'agit, puisqu'elle est « l'autre soleil » qui « nous regarde avec sa face rayonnante »; son « manteau trop ample », « selon la taille humaine », de même que sa position « debout entre la lampe et la nuit » (Claudel 1959, p. 64) signifient la grandeur du personnage ainsi que son aspect surhumain. L'apparition rayonnante du personnage sacralisé unit les deux silences essentiels dont parle Plourde, le « silence de l'attention » des Veilleurs et le « silence de la Musique » de la Princesse, pour faire surgir le silence spirituel, dans lequel l'homme trouvera

²⁷VITEZ, Antoine (1982). « À l'intérieur du parlé, du geste, du mouvement. Entretien avec Henri Meschonnic », dans *Langue française*, n° 56, p. 27-28.

la réponse à ses questions. Car, comme le silence, la Princesse est « la réponse même » à la question qu'elle constitue²⁸ et que pose toute la scène : « Qu'est-ce là? » (p. 64).

Si une tension immédiate se crée au sein de l'assistance lors de l'apparition de ce personnage énigmatique, c'est que le silence prolongé, les gestes en suspens qui tendent à l'immobilité, ne sont pas « naturels ». La création de ce « surnaturel » est justement la condition de la possibilité du passage dans un autre espace-temps, dans un autre monde, celui de la transcendance. Anne Debeaux écrit : « c'est au plus profond du négatif que s'élabore un discours transcendant. Si le silence est un blanc oral, le suspens est un blanc gestuel » et, plus loin : « [l]e geste claudélien, dans sa perfection, renvoie à une transcendance. Il ouvre verticalement l'espace. » (Debeaux 1982, p. 90). Or le geste claudélien le plus caractéristique, selon Debeaux, est celui d'un mouvement d'oscillation : « Et moi aussi, je ferai mon œuvre, et rampant dessous je ferai *osciller* la pierre énorme! », déclare Tête d'Or à la fin de la première partie (Claudel 1959, p. 40; c'est nous qui soulignons). Tout le parcours du héros est dans cette tentative de se tenir debout, rigide et droit : « Troisième capitaine : Ô Roi! ô Roi! / Tu t'élevais vers *la fixité* comme l'Ange qui porte le sceau de la vie » (p. 190), dans ce désir d'élévation : « J'ai erré comme une lueur, il faut que je m'élève comme la flamme enracinée! » (p. 38; c'est nous qui soulignons). Mais l'homme oscille comme la flamme, métaphore qui caractérise à plusieurs reprises le héros²⁹.

De manière figurée, la Princesse n'oscille-t-elle pas aussi? Entre ombre et lumière, entre sommeil et éveil, entre mouvement et arrêt? Toujours dans un entre deux, elle se dresse à un « carrefour ». Elle occupe ainsi une position centrale entre les mondes naturel et surnaturel, en direction de laquelle convergent et se résolvent tous les contraires, où se rencontrent tous les espaces-temps. Elle devient alors l'emblème d'une totalité réconciliatrice, le lieu où les hommes peuvent communier. Ce lieu qu'elle représente est aussi le lieu idéal que le théâtre doit être pour Claudel, aspirant au rêve d'une « communication totale et immédiate avec le spectateur » (Debeaux 1982, p. 88). Le personnage de la Princesse, qui dans cette scène joue un rôle, ne serait-il pas alors métonymique du théâtre? Ajoutons que l'écriture théâtrale claudélienne elle-même s'inscrit toujours dans un entre deux, que ce soit par son rôle de médiation entre le monde visible et le monde invisible, par le mélange des genres, des tons, des niveaux de langue ou encore par les personnages écartelés entre le charnel et le spirituel (Mésa, dans *Partage de midi*, par exemple). Elle est aussi le lieu de la totalité réconciliatrice, grâce à « la vertu dynamique du geste et de la parole, qui se transmet au contact » (Starobinski 1955, p. 523), car le mouvement, que Starobinski appelle aussi « acte », « coopère avec l'espace et les choses qui l'environnent, et, de même qu'il participe à leur présence, il les oblige à participer à son propre effort. Cet espace environnant, chez Claudel, n'est rien de moins que l'univers total » (p. 526). Chaque geste, dans sa perfection, convoque ainsi le sens du texte et celui de l'univers total. Le théâtre devient lui-même métonymique du cosmos. Et pour le chrétien qu'est Claudel, le théâtre est sacré en tant qu'il a le pouvoir de nommer la réalité divine.

²⁸Selon Chantal Sarrasin, avec le personnage de la Princesse « apparaît le thème de la femme dont le visage "Ô Institutrice" est à la fois une "réponse et une question" » (SARRASIN, Chantal. *La Signification spirituelle de « Tête d'Or »*, Aix-en-Provence, La Pensée universitaire, 1966, p. 90).

²⁹Autre exemple : « Tête d'Or : Mais voici que je parais devant eux comme une/ flamme grondante,/ Qui se dresse sous la bouche du vent! » (CLAUDEL, Paul. *Tête d'Or*, Paris, Mercure de France, Coll. « Folio », 1959, p. 134).

5. Conclusion

Le personnage de la Princesse, dès son entrée en scène, fait participer à un rituel les spectateurs que sont les Veilleurs, ainsi que le public, tout en créant par sa présence une atmosphère sacrée. Or, dans l'établissement de ce rapport au public, il y a déjà l'expression d'une théâtralité³⁰. En outre, médiatrice entre les mondes visible et invisible, figure métonymique du théâtre qu'elle représente, située en tant que personnage au carrefour du réel et du fictif, la Princesse permet le passage de la théâtralité à la spiritualité. Sa position oblige les spectateurs à lever les yeux vers elle, le regard qu'ils dirigent vers le haut – résultat d'un mouvement physique – devient la métaphore d'une élévation spirituelle; de plus, le silence qu'elle impose par sa présence conduit à une écoute intérieure (comme le silence de la méditation).

Paradoxalement, chez Claudel, l'abondance des mots n'empêche pas le silence d'habiter l'espace scénique et de s'y développer. La « théâtralité scripturaire³¹ », celle de l'occupation des mots dans l'espace de la page, engendre la « théâtralité scénique », celle de l'occupation des personnages dans l'espace de la scène, et cette « poésie dans l'espace » dont parle Antonin Artaud (1985, p. 57). Le langage poétique claudélien permet donc de faire entendre (et de « faire voir ») un autre langage, corporel et silencieux, « langage par signes, par gestes et attitudes » (Artaud 1985, p. 59), qui seul aurait le pouvoir de faire surgir un contenu spirituel. En effet, selon Artaud, « ce langage (...) évoque à l'esprit des images d'une poésie naturelle (ou *spirituelle*) intense » (p. 59, c'est nous qui soulignons). Il semble que ce soit ici le but recherché par Claudel, et c'est sans doute la raison pour laquelle le texte établit un lien entre la vue et la compréhension : par les images proposées au spectateur, la vision « nourrit l'esprit » et ouvre le sens. Dans la fixité³² d'une image fortement théâtralisée (celle de la Princesse), le contenu caché³³, – ici spirituel – sera perçu physiquement par les spectateurs, c'est-à-dire par leurs sens (vue et ouïe). Le « théâtre de texte » de Claudel ne pourrait donc se passer de la scène.

³⁰ « Tout d'abord la théâtralité naît dès qu'il y a adresse d'un émetteur à un récepteur; système de communication gestuelle, verbale, auditive ou visuelle, il n'importe (...) » (CORVIN, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008, p. 1339).

³¹ Expression empruntée à Michel Bernard (BERNARD, Michel. « Esquisse d'une théorie de la théâtralité d'un texte en vers à partir de l'exemple racinien », dans *Mélanges pour Jacques Scherer : Dramaturgies, langages dramatiques*, Paris, Librairie A.- G. Nizet, 1986, p. 280).

³² Nous avons vu que les mouvements de la Princesse tendent à une quasi-immobilité.

³³ Adamov assimile la théâtralité à la représentation, définie comme « la projection dans le monde sensible des états et des images qui en constituent les ressorts cachés [...] la manifestation du *contenu caché*, latent, qui recèle les germes du drame », cité par Pavis (PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 359, c'est nous qui soulignons).

6. Bibliographie

- ARTAUD, Antonin (1985). *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio/ Essais », 251 p.
- BERNARD, Michel (1986). « Esquisse d'une théorie de la théâtralité d'un texte en vers à partir de l'exemple racinien », dans *Mélanges pour Jacques Scherer : Dramaturgies, langages dramatiques*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 557 p.
- CLAUDEL, Paul (1959). *Tête d'Or*, Paris, Mercure de France, Coll. « Folio », 247 p.
- CLAUDEL, Paul (1967). *Théâtre 1*, Paris, NRF, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1371 p.
- CLAUDEL, Paul (1965). *Œuvres en prose*, Paris, NRF, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 627 p.
- CORVIN, Michel (2008). *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 1583 p.
- DEBEAUX, Anne (1982). « La gestuelle chez Claudel », dans *Europe*, vol. 60, n° 635, p. 88-93.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2007). *L'Image ouverte : Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, Coll. « Le temps des images », 397 p.
- JAFFRÉ, Jean (1974). « Théâtre et idéologie : Notes sur la dramaturgie de Molière », dans *Littérature*, n°13, p. 58-74.
- JARRY, Alfred (2004). *Ubu roi. Ubu cocu. Ubu enchaîné. Ubu sur la butte*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio classique », 533 p.
- LE NOUVEAU PETIT ROBERT (2006), Paris, Dictionnaires Le Robert – SEJER, 2837 p.
- LIOURE, Michel (1984). *Tête d'Or de Paul Claudel : Introduction, inédits, variantes et notes*, Paris, Belles-Lettres, 322 p.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1964). *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, NRF, 93 p.
- PAVIS, Patrice (2002). *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 447 p.
- PLOURDE, Michel (1970). *Paul Claudel : Une musique du silence*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 393 p.
- SARRASIN, Chantal (1966). *La Signification spirituelle de « Tête d'Or »*, Aix-en-Provence, La Pensée universitaire, 187 p.
- STAROBINSKI, Jean (septembre 1955). « Parole et silence de Claudel », dans *La nouvelle revue française*, n° 33, p. 523-531.
- VITEZ, Antoine (1982). « À l'intérieur du parlé, du geste, du mouvement. Entretien avec Henri Meschonnic », dans *Langue française*, n° 56, p. 24-34.

Expérience supra-sensorielle et communication : le mythe de Psyché dans *Élisabeth Costello* de J. M. Coetzee¹

Tatiana Burtin

Université de Paris X-Nanterre / Université de Montréal

Résumé

Dans *Élisabeth Costello*, l'exégèse inédite du mythe de Psyché que donne l'héroïne du roman éponyme au chapitre 7 soulève, avec une ironie subtile, une question devenue oppressante pour une femme parvenue au terme de sa vie : que pouvons-nous vraiment connaître, humains prisonniers de l'immanence, de la nature divine? Cette interrogation n'est pas sans rapport avec le travail de l'écrivain, qui consiste à rendre compte par les mots d'expériences inconnues. L'approche mythocritique et l'intertextualité permettent à J. M. Coetzee d'aborder un problème majeur posé à l'écrivain contemporain : sa capacité à faire émerger, dans son propre texte et par son rapport à l'ensemble de la littérature, un sens passé jusqu'ici inaperçu. C'est ce cheminement du sens que nous retracerons dans cette étude, en mettant en parallèle « l'initiation » de Psyché aux rapports tabous avec les dieux et l'accès de l'écrivain aux limites du langage, détournées grâce aux possibilités infinies de sa créativité.

1. Introduction

L'histoire d'Éros et de Psyché appartient aux nombreux mythes illustrant la rencontre entre hommes et dieux². Tout récit mythologique est en effet une solution pour exprimer ce qui dépasse la simple relation d'événements et faire ainsi accéder notre raison bornée au sensible à ce qui lui

¹Cet article a été rédigé sous la supervision de Madame Véronique Gély, professeure à l'Université de Paris-IV Sorbonne.

²Voir les ouvrages consacrés à l'interprétation de ce mythe dans la bibliographie. Rappelons-en ici les grandes lignes : Psyché, jeune fille de la plus rare beauté, inspira une vive passion à l'Amour. Exposée sur une montagne où elle devait être la proie d'un monstre, Zéphire la transporta dans un palais magnifique, où chaque nuit l'Amour venait la visiter, mais en lui recommandant de ne pas chercher à le voir. La curiosité l'emporta bientôt, mais, pendant qu'elle le contemplait à la lumière de sa lampe, une goutte d'huile tomba sur la cuisse de son amant. Il s'éveilla aussitôt et s'envola; le palais s'évanouit, et Psyché fut livrée à Aphrodite, qui, irritée parce qu'elle avait séduit son fils, la soumit aux plus dures épreuves. À la fin cependant, l'Amour, touché de son malheur, revint à elle, l'épousa et lui donna

échappe³. C'est aussi un des buts de l'art, et c'est pourquoi l'aventure de Psyché est une intarissable source d'inspiration pour les peintres, les poètes, les musiciens⁴... Dans *L'Âne d'or ou les Métamorphoses* d'Apulée (1997), « texte fondateur » du « Conte d'Amour et de Psyché » (De Palacio 1999, p. 20), il est introduit au cœur de la milésienne⁵ par le récit qu'en donne la servante des brigands chez qui l'âne Lucius est retenu prisonnier avec une jeune fille, Charité. L'ampleur et la situation centrale du mythe dans l'ouvrage en font un élément fondamental pour la compréhension du roman entier. C'est à cette mise en abyme des récits dans l'œuvre latine que Coetzee fait allusion en insérant un chapitre intitulé « Éros » au sein d'*Élisabeth Costello*. Ce passage, qui peut de prime abord sembler une digression érudite dans la fiction contemporaine, s'avère essentiel pour le lecteur attentif. Au « seuil » du dernier chapitre intitulé « À la porte », il synthétise en une parabole mythologique les réflexions et les thèmes abordés par les deux écrivains, le réel, J.M. Coetzee, et la fictive, Élisabeth Costello, du roman.

*Élisabeth Costello*⁶ raconte les dernières années de vie d'une romancière australienne imaginaire, à travers six conférences qu'elle donne dans le monde entier, dont chacune forme un chapitre. Elle est devenue célèbre après la publication de *La Maison de la rue Eccles*, une continuation de *l'Ulysse* de Joyce du point de vue de la femme du héros, Molly Bloom, vers la fin des années 1970⁷.

Les deux derniers chapitres du roman de Coetzee se détachent avec force. Rêverie baroque sur l'Éros composée à partir des lectures et des souvenirs d'Élisabeth, le chapitre 7 présente une sorte de dialogue philosophique de l'âme avec elle-même au discours indirect libre, brusquement interrompu par la mort au chapitre 8. L'héroïne doit passer une porte après l'épreuve de la « question de la croyance » (Coetzee 2004, p. 269)⁸. À partir d'« Éros » on perd le fil de

³C'est du moins l'opinion la plus répandue, notamment pour Psyché, le symbole de l'âme humaine. Pour une étude détaillée des définitions du mythe en général, et plus largement des rapports entre mythe et fiction, voir la première partie de Gély (2006b).

⁴Le mythe a inspiré des textes littéraires, comme les *Métamorphoses* d'Apulée, *Ni amor se libra de amor* de Calderon, *Les Amours de Psyché et de Cupidon* de La Fontaine, *Psyché*, tragédie-ballet de Molière, Corneille et Lully, *Ode to Psyche* de Keats, *Psyché* de Pierre Louÿs, *Till we have faces*, roman de 1957 par Clive Staples Lewis...; les arts plastiques, par exemple dans les fresques de Raphaël à la villa Farnesine de Rome, celles de Jules Romain au Palais du Te à Mantoue, les vitraux du XVI^e siècle de la Galerie de Psyché au musée Condé, au Château de Chantilly, le groupe *Psyché ranimée par le baiser d'Amour* de Canova...; la musique, comme le poème symphonique de César Franck de 1888... Pour une revue complète, voir Gély (2006a) et De Palacio (1999, p. 233-243) pour les références littéraires et iconographiques jusqu'au XIX^e siècle.

⁵Genre romanesque où le merveilleux rencontre la magie. C'est pour avoir été trop curieux de cette dernière que Lucius, jeune homme au sens critique aigu, se trouve transformé en âne au livre III. Sous cette apparence, il affronte de nombreuses aventures.

⁶Toutes les références, traductions, et la pagination sont tirées de l'édition française du roman : COETZEE, J. M. (2004). *Élisabeth Costello : huit leçons*, traduction de l'anglais par Catherine Lauga du Plessis, Coll. « Cadre vert », Paris, Seuil, 312 p. Dans la suite de l'article, nous abrègerons la référence à ce livre en EC.

⁷La fiction du roman se situe à une époque contemporaine de sa rédaction par Coetzee, soit dans la deuxième moitié des années 1990. Au début, il est dit qu'Élisabeth Costello est « née en 1928, ce qui lui fait soixante-six ans, bientôt soixante-sept » (Costello, p. 5); nous la suivons dans ses déplacements professionnels jusqu'à ses 70 ou 71 ans. Ainsi le récit se déroule approximativement entre 1994 et 1999, année de la publication d'*Élisabeth Costello* à Londres.

⁸L'héroïne se heurte à un jury qui l'oblige à faire le bilan sur « ce qu' [elle] croit » (EC, p. 291).

l'histoire : pourquoi parler du mythe de Psyché et des relations sexuelles entre dieux et hommes à ce moment précis?

Nous proposons de voir cet avant-dernier chapitre non comme une conclusion mais comme une rupture et une introduction à un deuxième mouvement de l'œuvre, très court, qui contient la révélation du parcours d'Élisabeth. Telle Psyché cherchant à repousser les limites de la connaissance humaine à la lumière de sa lampe, Élisabeth, dans ses œuvres et par ses interventions auprès du public, a cherché à communiquer une expérience du vivant, transgressant les frontières entre genres (masculin/féminin), espèces (humaine, animale et végétale) et essences (humaine/divine). Avant de dresser le bilan de sa propre vie au chapitre 8, la romancière semble vouloir en poser les prémisses par le recours au mythe, comme pour s'aider à aller plus loin dans sa réflexion. Mais le mythe soulève aussi une question cruciale, et urgente à ce stade : finalement, qu'a-t-elle vraiment réussi à comprendre du vivant, et surtout à en communiquer⁹?

L'histoire de Psyché donne un *exemplum* de l'échec de toute tentative de communication avec les dieux. Ultime suspens avant le dénouement d'une vie et de l'intrigue, il paraît être un avertissement quelque peu désabusé contre l'illusion sur laquelle s'est fondée la vocation d'écrivain de l'héroïne. Cependant l'ensemble de l'œuvre peut être lu comme une quête infinie et sublime de la fusion entre les êtres, voire une enquête qui décortique les tensions et les mystères agissant au cœur du vivant. Dès lors, le discours du chapitre 7, qui métamorphose au sens propre le récit initiatique traditionnel, poursuivrait ce dialogue « platonique » entre les genres et les espèces, mais aussi entre le mythe archaïque et la fiction contemporaine, afin de faire affleurer une vérité. C'est en effet par la quête du texte absent que s'achève l'histoire de l'écriture et celle de la romancière. En produisant un texte qui comble les « trous » du mythe en s'appuyant sur une intertextualité multiple, Élisabeth Costello et John M. Coetzee semblent bien donner une ébauche de réponse à la question centrale du livre : comment être écrivain?

2. « Éros » et Psyché ou l'amour impossible

Dès le troisième paragraphe du septième chapitre, le propos se resserre autour du mythe de Psyché, dont Élisabeth vient de lire une nouvelle version chez la poétesse américaine – et bien réelle – Susan Mitchell (EC, p. 248). Cette intrusion précise un horizon d'attente dessiné par le titre, « Éros ». Mais, à mesure que la lecture se poursuit, cette attente est déjouée : l'attention se focalise sur une série de détails concernant les relations physiques entre dieux et hommes qui dévoile un aspect pour le moins inattendu du récit mythique, comparé à ses interprétations traditionnelles¹⁰. Le sujet, la manière nouvelle de le traiter, le ton incongru à ce moment du récit – rappelons que ce chapitre est le dernier avant la mort de la romancière – introduisent une rupture nette dans le fil de l'histoire.

⁹Il ne s'agit pas bien sûr de mener ici une étude linguistique, qui décrirait de façon scientifique des signes de cette incommunicabilité. On comprend ce texte comme une allégorie de la communication, qui crée un texte pour dire tout ce que le texte ne peut pas dire. Le propos reste donc bien littéraire.

¹⁰Psyché a surtout été interprétée très tôt comme un symbole du mystère chrétien, à partir notamment de l'œuvre de Martianus Capella (2007); elle est soit un emblème de la beauté de l'âme (dont le nom grec est *psychè*), soit de son union avec le corps, des épreuves qu'elle subit sur la Terre et de l'immortalité à laquelle elle est destinée.

2.1 Introduction et traitement du mythe de Psyché : une expérience incommunicable

L'histoire de Psyché se présente en fait comme un sous-texte, et même un prétexte à plusieurs niveaux, mais qui mène toujours à un échec. L'élément déclencheur de cette élucubration sur l'amour correspond à un souvenir personnel d'Élisabeth. En 1963, alors qu'elle revenait d'Europe où elle a vécu pendant douze ans (EC, p. 5), elle a rencontré Robert Duncan, autre poète américain appartenant au groupe du « Black Mountain »¹¹, avec qui « il ne lui aurait pas déplu d'avoir une aventure, et même [...] d'avoir de lui un enfant de l'amour, comme l'une de ces mortelles mythiques fécondées par un dieu de passage et abandonnées pour élever leur rejeton demi-dieu » (EC, p.247).

Peut-être par association d'idées, peut-être par tentative de séduction¹², elle voulait aborder avec lui le sujet symétrique, à savoir la fécondation des déesses par des mortels, mais hélas le poète ne semble pas attiré par les femmes¹³. Ironiquement, Élisabeth-Psyché n'a pu contempler le corps dénudé du poète, ni accéder à sa sphère, au-dessus des simples mortels¹⁴. Partant d'une occasion ratée de parler du mythe, le chapitre en élude de même le récit, comme son titre le prévoyait en ne prononçant pas le nom de Psyché.

En revanche, la littérature moderne est capable de briser ce tabou, en décrivant le détail de l'acte à « taille humaine » (EC, p. 248). Libérée de la lourde tradition littéraire, l'évocation du mythe, leste dans sa forme et son contenu, permet de passer sur un fond rebattu depuis des siècles pour imaginer d'emblée ses détails intimes et volontiers scabreux, tus par les exégètes et même les artistes¹⁵. Les sculpteurs grecs n'ont pas osé révéler l'intimité des déesses dans leur représentation. Certains sujets ne doivent pas être abordés, par respect de la nature, ou plutôt par incapacité à en rendre compte par les mots ou tout autre moyen d'expression humain. Mais il semble que si l'on adopte comme méthode la légèreté de Psyché, comme Élisabeth semble

¹¹Ce poète, encore une fois, existe bel et bien; le roman de Coetzee ne cesse de faire s'entrecroiser personnages réels et personnages fictifs, ce qui rend plus difficile la distinction des niveaux narratifs, surtout dans une étude qui tente d'en rendre compte.

¹²Le lien entre ce souvenir et le mythe n'est pas très clair dans le récit non plus : juste après le passage cité ci-dessus, on lit : « Elle repense à Duncan parce que dans un livre que lui a envoyé un ami américain, elle vient de tomber sur une nouvelle version de l'histoire d'Éros et de Psyché écrite par une Susan Mitchell dont elle n'a rien lu jusqu'ici » (EC, p. 248). L'imprécision illustre cet état de songe suscité par l'évocation du passé dans lequel se trouve l'héroïne du roman.

¹³« Mais ce dont elle voulait vraiment parler avec Duncan ce soir-là à Melbourne, quand il lui a fait comprendre si fermement que ce qu'elle avait à offrir ne l'intéressait pas, ce n'était pas du cas des filles visitées par les dieux, mais d'un phénomène beaucoup plus rare, le cas des hommes que les déesses condescendent à honorer » (EC, p. 248).

¹⁴Voir le deuxième paragraphe, où Duncan, « avec son beau profil sévère à la romaine », est entouré d'un cercle d'intellectuels, et lit son « Poème commençant par un vers de Pindare » (EC, p. 247). La prestation fait impression sur Élisabeth, tant qu'elle le compare à demi-mot à un dieu (citation ci-dessus et infra, point 3.1).

¹⁵À la page 256, la rêverie d'Élisabeth l'entraîne à imaginer Leopold Bloom, le héros d'*Ulysse*, « reluquant, quand personne ne le regarde, l'entrejambe des statues de déesses [à la Bibliothèque nationale de Dublin]. Si Apollon a une queue et des couilles de marbre, est-ce qu'Artémis a un orifice assorti? Il se demande. [...] Où s'arrête ce que l'artiste doit respecter dans la nature? Ce qu'il veut vraiment savoir, cependant, si seulement il avait les mots pour le dire, c'est s'il est possible de s'unir au divin » (EC : nous soulignons).

vouloir le faire¹⁶, on peut appréhender plus généralement le rapport entre les hommes et les dieux :

Peut-on *ne faire qu'un* avec un dieu assez profondément pour appréhender, pour *sentir quelque peu* l'être d'un dieu? Question que personne ne semble plus se poser, sauf, dans une certaine mesure, sa nouvelle découverte, Susan Mitchell, qui n'est pas philosophe elle non plus; question qui est passée de mode [...] (EC, p. 253).

Question futile ou de première importance? La romancière la pose, apparemment sans s'appesantir. Inspirée par la poétesse, elle s'interroge à son tour sur le silence des textes grecs païens et bibliques à propos du déroulement de l'acte et de son résultat. Est-il du domaine de l'impossible ou de l'ineffable? Ou bien cette ignorance n'est-elle pas de notre fait, mais de l'indifférence des dieux pour nous, comme le suggère Hölderlin¹⁷? Pour Élisabeth au contraire, notre rapport aux dieux est façonné par un désir réciproque, ou du moins par la simple curiosité l'un pour l'autre : « Ce dont elle est sûre à propos des dieux, c'est qu'ils nous reluquent tout le temps, ils lorgnent même entre nos jambes, dévorés de curiosité, d'envie » (EC, p. 257).

Dieux et hommes s'épient, incapables de percer le mystère entourant l'immortalité des uns, l'érotisme des autres. À chacun des deux mondes il manque quelque chose qui se trouve en l'autre, excitant son désir et favorisant donc un rapprochement, un contact, et même des relations physiques peut-être à même de faire « sentir quelque peu l'être » de l'autre.

Dans la pratique, quelques accommodements à la « fureur du désir » divin sont toutefois nécessaires. Le dieu doit d'abord prendre une figure mortelle, pour éviter l'éblouissement dû à « l'être impressionnant qu'il est » : un animal, une mortelle dans le cas d'Aphrodite et d'Anchise, une colombe pour le Saint-Esprit. Dans le poème de Susan Mitchell, la semence divine jaillit à profusion, et les ailes d'Éros sont des organes de reproduction (EC, p. 248-249). Après l'orgasme, Éros se désintègre « comme un oiseau frappé d'une balle en plein vol » (EC, p. 249), comme s'il ne pouvait supporter ce plaisir. De même Anchise, après sa nuit d'amour avec Aphrodite, semble frappé d'amnésie. Fut-il sous l'emprise d'un charme qui l'a protégé contre la « brûlure », « l'atroce plaisir de l'amour comme le font les dieux » (EC, p. 251)? Dans le plaisir communément vécu, hommes et dieux restent séparés, leur expérience est toujours confinée à la sphère de leur propre connaissance.

2.2 Le recours à la dérision pour pallier notre incomplétude

Si la rencontre entre l'humain et le divin se solde par un échec, son récit n'en est pas pour autant tragique. Tout au contraire, l'insistance sur les aspects triviaux du mythe contribue à en donner une image ludique, qui apparaît comme une rupture de ton dans l'œuvre. Le sujet léger qui est directement abordé permet cette liberté, et ce trait transparait dans le vocabulaire employé, qui ne manque pas de crudité. Certains mots sont très familiers, voire grossiers, par exemple (EC,

¹⁶Cf. le point suivant, 2.2.

¹⁷Élisabeth le cite: « Les dieux existent bel et bien, [...] mais ils mènent leur vie quelque part, là-haut, au-dessus de nous, dans un autre monde, et ne s'intéressent guère, semble-t-il, à savoir si nous existons ou pas » (EC, p. 254).

p. 249-250), le verbe « baiser » est repris plusieurs fois pour insister sur la « paillardise » des hommes face aux immortelles. La cocasserie et le ridicule des situations mettant aux prises hommes et dieux sont soulignés avec humour, ce qui donne lieu à quelques scènes grotesques. La narratrice prend un malin plaisir à décrire l'accouplement contre nature d'un Zeus-cygne descendu de son Olympe et labourant de ses pattes palmées le postérieur de sa compagne (EC, p. 248). Plus loin, elle fait parler Anchise, simple berger, comme un philosophe pythagoricien dont le discours alambiqué mais creux veut percer à jour le secret des dieux :

[...] il s'interrogeait : puisque deux ordres d'êtres ne sauraient frayer ensemble, et puisque, en particulier, l'interaction des organes humains avec ce qui tient lieu d'organes dans l'anatomie des dieux est à proprement parler impossible, tant que les lois de la nature ont cours, quel genre d'être, en quel hybride de corps esclave et d'âme divine cette farceuse d'Aphrodite s'était-elle changée, l'espace d'une nuit, pour s'unir à lui? Où donc était cette âme olympienne quand il prit dans ses bras ce corps sans pareil? Bien rangée dans un coin où personne n'irait la chercher, dans une petite glande logée quelque part dans le crâne, par exemple; ou inoffensive, diffuse dans tout le corps physique, émettant un doux rayonnement? (EC, p. 250-251).

Ce discours parodie les élucubrations philosophiques sur l'amour, à la manière d'un Platon¹⁸ travesti par un appareil hypothético-déductif compliqué et vide, mâtinées d'épithètes pseudo-homériques (« farceuse d'Aphrodite », « âme olympienne », « corps sans pareil »). Ici, l'objet de ce discours serait décalé à l'amour entre les dieux et les humains, mais dissimule mal la béance de notre ignorance sur ces problèmes. Les hommes restent bornés par leur connaissance des « lois de la nature », de telle sorte que les expériences qui dépassent leur espèce ou leur genre leur sont inaccessibles. L'interrogation métaphysique est résolue de la plus triviale des façons : tout le système habilement construit s'achève sur l'image de la stimulation d'une « petite glande logée quelque part dans le crâne ». L'aporie que constitue la question en elle-même incite la narratrice à adopter un ton léger, et le lecteur à sourire.

D'ailleurs, c'est tout le chapitre qui est marqué par ce ton de dérision, qui s'estompe peu à peu à l'approche de la mort, mais qui reste toujours présent. Le sujet abordé y est propice, puisque même les grands philosophes chutent devant l'insaisissable divin, et se trompent sur ses intentions. Aussi Hölderlin est-il bien innocent s'il croit à l'indifférence des dieux pour nous¹⁹. Élisabeth elle-même n'échappe pas à la raillerie, elle qui se pose des questions si futiles, alors qu'elle « court à la mort qui vient à sa rencontre » (EC, p. 258), dans son autoportrait à mettre dans une annonce). L'ironie désacralise la question existentielle et permet à l'homme de se l'approprier, dès lors qu'il ne peut jamais complètement le faire à l'aide de sa propre raison. Mais c'est un constat plus pessimiste que ce chapitre introduit, amenant le lecteur à relire l'ensemble

¹⁸On pense ici au *Banquet*, ou encore au *Phèdre*, les dialogues sur l'amour.

¹⁹Élisabeth prend à parti Hölderlin « à l'âme noble » en ces termes : « trop prompt à prendre les choses pour argent comptant; pas assez sur ses gardes envers les ruses de l'histoire. Les choses sont rarement ce qu'elles semblent être, aimerait-elle lui dire pour sa gouverne » (EC, p. 254). Elle propose pour sa part une explication plus plausible : « Quand quelque chose nous dit de pleurer la perte des dieux, il est plus que probable que ce sont les dieux qui nous le font dire. Les dieux ne se sont pas retirés : ils ne peuvent pas se le permettre » (EC, p. 255). Ainsi, derrière le ton badin, on voit poindre une vraie réflexion mystique sur l'omniprésence et l'omnipotence des dieux, qu'Élisabeth semble reconnaître, peut-être craindre.

de l'œuvre à travers le prisme de cette impossibilité fondamentale, mais peut-être pas définitive, de communication entre les êtres.

3. Séparation des corps, tension des âmes : le dilemme de l'incommunicabilité

La version du mythe proposée par Élisabeth met en relief les problèmes inhérents à toute relation, non seulement humaine, mais encore entre homme et dieu ou homme et animal. Cette incommunicabilité s'exprime avant tout dans le corps, qui renvoie chaque être, chaque espèce, à sa limite, bien qu'il soit taraudé par le désir contraire de fusion.

3.1 *Le mystère du corps*

À travers le mythe de Psyché, Élisabeth Costello pose la question de l'inscription du corps dans le monde moderne. Le corps a pris une importance croissante pour ses contemporains, car il est, après tout, le premier moyen de communication. Mais dès que l'on se place au-dessus du monde humain et animal, il prend une dimension mystique ou il disparaît. Dès lors, quel autre moyen reste à la disposition des dieux et des hommes pour s'entendre?

La romancière constate tout d'abord une « impatience des corps » à se contempler, comme Psyché cherchant à voir le corps de son amant alors qu'elle le sent si bien la nuit, ou comme les dieux attirés par la matérialité des corps mortels alors qu'ils en ignorent la condition²⁰. Le besoin moderne de satisfaction immédiate est dénoncé à travers l'allusion à un film attribué à Nathanael West, avec Jessica Lange²¹, où l'actrice est en proie à la convoitise de tout un asile d'aliénés. La scène est cocasse et tragique à la fois, car elle dévoile les méfaits de l'idolâtrie, poussée à son paroxysme par un désir de consommation à outrance. Élisabeth reconnaît lucidement que ce désir est irrépressible, puisque l'univers entier est gouverné par le système d'attraction des corps selon la loi de Newton (EC, p. 259). Mais sa mécanique semble détraquée par le traitement que la société moderne lui inflige. Au fil de ses conférences, Élisabeth tente de sensibiliser son public à cette violence, qu'elle rejette catégoriquement. Au troisième chapitre par exemple, elle explique les raisons de son régime végétarien et de son refus presque rituel d'ingérer de la chair animale. Le principal crime du III^e Reich est d'avoir « trait[é] les gens comme des animaux » (EC, p. 86), d'avoir fait subir aux corps humains une annihilation sans précédent dans sa durée et son intensité (camps d'extermination, bombe nucléaire). Or, après 1945, le monde occidental entre dans une frénésie de consommation qui ne fait que poursuivre cette politique de brutalité, instaurée par la guerre, sur les animaux, par les nouvelles techniques de production industrielle (fermes, abattoirs, chalutiers, laboratoires, etc.) (EC, p. 86-90).

²⁰ « Des deux, des dieux et des mortels, c'est nous qui connaissons la plus forte fureur de vivre, les émotions les plus intenses. C'est pourquoi [les dieux] ne peuvent nous chasser de leurs pensées, ils ne peuvent faire sans nous, et ne cessent de nous observer, de nous tourmenter. C'est la raison pour laquelle, en fin de compte, ils ne jettent pas l'interdit sur les relations sexuelles avec nous... » (EC, p. 255). Ce rapport entre dieux et hommes est valable dans les religions païennes comme dans la religion catholique (Marie fécondée par la colombe du Saint-Esprit).

²¹ *Frances*, film américain, non de Nathanael West, comme Élisabeth le pense, mais de Graem Clifford (1982), à partir de la biographie de Frances Farmer, star hollywoodienne des années 1930.

Le mystère du corps, celui qui le rendait attirant, désirable, est bafoué par cette entreprise de consommation et de dégradation, qui résulte de cette attirance même. Dès lors, le mythe de Psyché devient une manière de reprendre conscience de sa signification première et essentielle. Au seuil de la mort, Élisabeth revient à Éros, oubliant un instant Thanatos, avec plus d'expérience et de sagesse. Elle a toujours préféré l'idéal grec du corps parfait, offert. L'hellénisme, dit-elle au chapitre 5, a produit plus qu'une image idéalisée de la beauté, il a produit un rêve « d'esprits libres dans des corps libres » (EC, p. 180). Les Grecs se révèlent dans leur nudité la plus innocente, la plus proche de la vie triomphante, tel Cupidon révélant son corps divin à Psyché. Le voyage au Zululand qu'elle entreprend dans ce même chapitre pour assister à la remise d'un doctorat *honoris causa* à sa sœur, devenue Sœur Bridget et directrice d'un hospice, est l'occasion de débats esthétiques et philosophiques entre les deux femmes. Pour Sœur Bridget, l'hellénisme représente « la seule alternative à la vision chrétienne que l'humanisme était en mesure de proposer », mais il était voué à l'échec, « puisque cela n'avait rien à voir avec la vie réelle des gens » (EC, p. 180). Les Grecs sont une alternative pour les esthètes, mais les « gens ordinaires », eux, n'ont que faire des statues de marbre : « Ils ne veulent pas du royaume des formes pures. [...] Ils veulent quelqu'un qui souffre comme eux. Comme eux, et pour eux. » (EC, p. 197). Aussi le mystère du corps divin, pour les humbles, s'exprime mieux à travers le corps émacié et le visage « figé comme un masque » (EC, p. 184) du Christ sur la croix, tel que Joseph, le sculpteur de l'hôpital, le représente. Pour sa sœur, Élisabeth « a parié sur un perdant » en choisissant Apollon. Il aurait fallu miser sur « l'extatique plutôt que le rationnel », sur « quelqu'un qui circule parmi les gens, qu'ils peuvent toucher » (EC, p. 197-198). Et, au chapitre 7, Élisabeth semble bien suivre ce conseil, en explorant Éros et le mythe de Psyché, et plus largement les aventures des dieux avec les mortels. Mais elle s'aperçoit que ni Jésus ni les Grecs ne répondent à la question essentielle. En effet, ni les textes grecs ni les apocryphes bibliques ne traitent de cette fameuse expérience corporelle du divin, c'est-à-dire de l'extase, ce qu'Élisabeth Costello veut attribuer au manque d'intériorité des Anciens qui sont restés à la surface de la signification du mythe. Ceci nie toute une tradition d'interprétation de Psyché comme symbole de l'âme chrétienne, qui accueille Dieu en elle²².

La littérature moderne est-elle capable d'en donner une autre interprétation, qui réconcilie le corps et l'âme? Pour Élisabeth Costello, il faut passer par l'hybridité des êtres pour arriver à la compréhension du dessein des dieux et des règles strictes qu'ils ont imposé pour limiter la communication entre les espèces.

3.2 L'hybridité ou la transgression des frontières entre hommes, dieux et animaux

Si les dieux envient les extases des mortels, eux croient que l'extase, sensuelle ou religieuse, leur donne une part de divinité. L'union profonde avec un dieu est un désir qui taraude Élisabeth : peut-on « sentir quelque peu l'être d'un dieu » (EC, p. 253)? Y a-t-il « d'autres modes d'êtres »?

Cette question posée dans le chapitre 7 est abordée dès le troisième chapitre, à propos des relations entre hommes et animaux. Dans sa conférence, Élisabeth évoque avec enthousiasme la

²²À partir notamment de Martianus Capella, *Les Noces de Mercure et de Philologie* (2007).

« sympathie avec le vivant » qu'elle peut éprouver, c'est-à-dire cette capacité à se projeter dans un être quel qu'il soit, même une chauve-souris. Ceci participe de l'expérience du plein être ou encore de la joie. N'importe qui peut l'éprouver, du moment qu'il met de côté sa raison pour être « empli d'être », vivre « comme un corps-âme » qui transcende les catégories « homme », « animal », ou « dieu » (EC, p. 106). Le sentiment de plénitude s'oppose à la raison : « À la pensée, la cogitation, j'oppose la plénitude, le fait de s'incarner pleinement, la sensation d'être [...] un corps avec des membres qui se prolongent dans l'espace, bref d'être vivant au monde. » (EC, p. 107).

Encore une fois, le corps et la liberté de mouvement sont des conditions *sine qua non* de la connaissance d'après Élisabeth. Elle prône un sensualisme qui défie l'ordre rationnel. S'extraire de la raison permet de comprendre que rien ne nous sépare des autres espèces, mais que seule la volonté humaine de tout faire adhérer à son système de pensée crée un malaise dans la nature. Pour illustrer son propos, elle évoque le singe imaginé par Kafka, Peter le Rouge²³. Il a brillamment passé les tests censés démontrer son intelligence, et il vient en rendre compte à l'Académie des Sciences en racontant son histoire. Pour gagner l'estime des scientifiques, il a dû renoncer à une part de son animalité pour se couler dans les codes de son « espèce d'accueil », pourrait-on dire. Mais son hybridité, esprit humain enfermé dans un corps de bête, ne va pas sans souffrance : il sent en lui de façon douloureuse sa monstruosité, ne peut être à l'aise dans aucune espèce, comme son créateur, Franz Kafka lui-même, qui, de tous les hommes, semble « être le moins à l'aise dans son humanité » (EC, p. 103). Aussi, et même si Élisabeth évite de creuser la question, il existe bien séparation entre les genres. Norma, la femme du fils d'Élisabeth Costello, explique ce point de vue à son mari qui tente de défendre sa mère dans la conversation privée qui suit la conférence. Alors que mère et fils postulent une « position externe » à la pensée rationnelle, elle réplique qu'une telle position n'existe pas : personne ne peut discourir de la raison en se plaçant en dehors de la raison, ni un aliéné, ni même Dieu, qui est aussi un Dieu de raison (EC, p. 127-128). Le chapitre se clôt sur cette conversation, bien que la question soit abordée de nouveau au chapitre suivant, mais dans une autre perspective²⁴. En revanche le chapitre 7 apparaît, à la lumière de ces débats, comme une conclusion ironique à ce problème de l'hybridité qui a hanté tout le parcours de la romancière. La digression sur les dieux et leur rapport aux hommes permet d'appréhender d'une manière saisissante ce partage entre les genres (EC, p. 257) : les dieux regardent les hommes comme s'ils étaient des rats de laboratoire, des « spécimens anthropologiques » qu'ils observent avec curiosité, comme eux observent les chimpanzés. Bien qu'elle brûle du désir de s'unir à un dieu²⁵, le rêve de fusion semble mis à mal

²³Dans un court texte publié par Kafka en 1917, intitulé *Rapport à une académie*.

²⁴Dans la conférence suivante, intitulée « Les poètes et les animaux », Élisabeth prend des exemples littéraires pour montrer à nouveau comment on peut penser hors de la raison. Dans les *Voyages de Gulliver*, le héros explore le monde des Houyhnhnms et des Yahoos, qui sont pour elle une métaphore des dieux et des animaux. Bien que Gulliver ressemble à un Yahoo, il semble raisonner comme un Houyhnhnm. Son cas est problématique pour qui cherche à déterminer son essence car l'homme est dans une position médiane entre la condition bestiale et divine. Cependant, Élisabeth invite à réfléchir sur le fait que Gulliver est arrivé sur ces terres inconnues sans armée de conquête, contrairement à tout explorateur dans l'histoire. Cette violence dominatrice constitue pour elle la différence et la « malédiction » de l'homme, qui réduit toute race par les armes, et le prive d'une participation à la « plénitude » de l'être dont il n'était, au départ et comme le montre la fable de Swift, pas exclu (EC, p. 137-141).

²⁵« À la fleur de l'âge, elle aime à penser qu'elle aurait eu ce qu'il fallait pour inciter Éros ailé à faire une visite sur terre. Non qu'elle fût d'une grande beauté, mais parce qu'elle désirait sentir le dieu la toucher, d'un désir

par la réalité dérisoire. Les mondes sont fermés les uns aux autres. L'atavisme dont les dieux font preuve à l'égard de l'espèce humaine peut seulement éclairer son propre rapport avec ces « êtres inférieurs » que sont les animaux.

Les dieux, ou la raison, part divine de l'humanité, ont limité l'accès de l'homme à ce qui n'est pas lui : ses rapports avec les dieux sont cadrés par eux, les tabous alimentaires fixés par les religions définissent les races trop impures pour être ingérées. La communication n'est pas rompue, mais elle reste strictement surveillée. Le corps apparaît comme un moyen de pression des « espèces » les unes envers les autres, qu'Élisabeth dénonce et cherche à transcender. Par son régime de vie et son activité professionnelle, elle tente de montrer qu'il reste une voie pour déjouer la vigilance de la Raison, que le roman entier trace au fil des chapitres, mais que « Éros » sublime : le métier d'écrivain semble le dernier moyen de transgresser les frontières des genres pour atteindre la « joie ».

4. L'écrivain moderne et le statut de la littérature

L'écrivain, comme Kafka ou Élisabeth Costello, peut montrer un chemin différent par sa propre capacité à être un hybride, à se hausser au-dessus des limites de l'humain. Pareil à un dieu, il peut se métamorphoser pour se fondre dans la nature, comme les divinités prenant forme humaine pour s'unir aux mortels, grâce à l'écriture, au jeu avec les genres littéraires. Il devient ainsi lui-même et un autre, « incrusté » dans la vie terrestre, capable de s'élever au sublime par le pouvoir du verbe et de redonner sans cesse au monde un sens nouveau.

4.1 Du dieu-écrivain à l'écrivain-dieu

Dans le roman, l'écrivain est souvent comparé à un dieu, de manière souvent ironique. Le poète Robert Duncan, par exemple, séduit physiquement Élisabeth Costello; quand il lit ses propres œuvres, il suscite une adhésion, de l'enthousiasme; c'est une figure érotique et orphique.

Duncan avait lu ce soir-là son long « Poème commençant par un vers de Pindare », et cela lui avait fait une forte impression, cela l'avait émue. Elle était attirée par Duncan, avec son beau profil sévère à la romaine; il ne lui aurait pas déplu d'avoir une aventure avec lui, et même, étant donné son état d'esprit à l'époque, il ne lui aurait pas déplu d'avoir de lui un enfant de l'amour, comme l'une de ces mortelles mythiques fécondées par un dieu de passage et abandonnées pour élever leur rejeton demi-dieu (EC, p. 247).

Son aura de divinité provient surtout de sa capacité à émouvoir par sa seule présence, plus que par sa création poétique : Élisabeth ne fait pas mention de son activité poétique, elle ne cite même aucun vers de lui. Seule son attirance envers lui, sur un moment très bref, lui confère un éclair de génie. Au premier chapitre, Élisabeth jouit d'un statut similaire de « Sybille » (EC, p. 43); sa

douloureux. Parce que dans ses désirs, *auxquels rien ne pouvait répondre et qui étaient du coup comiques chaque fois qu'on cherchait à les satisfaire*, elle aurait pu promettre le goût véritable de ce qui leur manquait là-haut sur l'Olympe », c'est-à-dire le frisson érotique (EC, p. 258, nous soulignons).

célébrité a quelque chose de pesant pour son fils, qui connaît d'elle « le monde secret de l'oracle » dit-il ironiquement, son égoïsme, son emportement²⁶. Le statut de quasi divinité est donc en réalité moins suscité par un charisme ou une production originale qu'il n'est conféré par les autres, à travers leur révérence devant l'œuvre du maître. John, fils d'Élisabeth et instance narratrice du premier chapitre²⁷, l'accompagne dans tous ses déplacements « pour la protéger, pour barrer la route aux chasseurs de reliques, aux contempteurs et aux pèlerins sentimentaux » (EC, p. 42-43). Il définit sa mère comme « une porte-parole du divin [...], un dieu incarné dans un enfant », comme le Ganesh hindou, « voituré de village en village pour être applaudi, vénéré » (EC, p. 44). Ainsi « réincarné » en divinité, le poète de foire est du coup humainement désincarné, et court le risque de perdre ses repères au milieu des hommes, et surtout l'évaluation lucide de sa qualité. C'est ce qui est apparemment arrivé à Robert Duncan, dont Élisabeth offre au début du chapitre 7 un portrait sarcastiquement encomiastique (cf. la citation longue ci-dessus) qui se révèle au fond peu flatteur. Imbu de sa célébrité, il refuse les avances de la jeune Élisabeth avec un certain mépris.

Élisabeth, en retour, renie le train grandiloquent, voire ridicule de l'écrivain adulé des foules (EC, p. 85)²⁸. Contrairement à Duncan, elle ne tire pas gloire de son statut. Pour elle, la vraie valeur de l'écrivain consiste à pouvoir endosser toutes les croyances « comme je change de logement ou de vêtement, selon mes besoins », dit-elle avec humour au chapitre 8 (EC, p. 264). Être hybride, se couler dans chaque forme d'être est un mode de vie naturel pour tout écrivain, en particulier pour le romancier. Déjà, au deuxième chapitre, elle insistait sur la capacité du roman « à ne dépendre d'aucune forme de représentation » (EC, p. 269)²⁹. Indépendant des formes et des représentations, il s'apparente même au jeu pour Élisabeth Costello comme pour Coetzee, et on peut le constater dans ce roman même, qui s'amuse à pasticher d'autres genres.

4.2 La parodie des genres ou l'exercice du pouvoir de l'écrivain sur le discours

Le récit de Coetzee est une démonstration de la capacité de l'écrivain à prendre différentes identités et à détourner les genres littéraires.

Le souci de vérité du roman réaliste est parodié dans le premier chapitre du livre, intitulé justement « Le réalisme ». Dans cette conférence, qui est aussi l'occasion de présenter l'héroïne de son roman Élisabeth Costello, Coetzee met en abyme de façon ironique les travers et les « trous » qu'impose le genre. Dès le troisième paragraphe, il présente Élisabeth de manière détaillée, neutre et sans complaisance envers son personnage. Il révèle les principaux détails de sa

²⁶À ses adorateurs, John dirait, s'il devait parler, « Cette femme [...] est la même femme qui, il y a de cela quarante ans, restait cachée des jours d'affilée dans sa chambre meublée à Hampstead [...], qui plus tard fulminait dans la maison à Melbourne, les cheveux en désordre, en criant sur les enfants, "Vous me tuez! Vous m'arrachez la chair des os!" » (EC, p. 43).

²⁷Bien que tout ce chapitre soit en focalisation externe, au discours indirect libre.

²⁸Elle ne se dit « ni dieu ni bête », mais se contente d'être consciente de sa juste place dans le monde.

²⁹À propos du roman en Afrique, Élisabeth a une conversation avec l'écrivain nigérian Emmanuel Egudu sur « la mystique de l'oralité » dont elle est venue à douter : « C'est toujours, pense-t-elle, le corps sur lequel on insiste, que l'on met en avant, et la voix, l'essence obscure du corps, qui monte de ce corps. » (EC, p. 63); suit la citation donnée dans le corps du chapitre.

vie, même s'ils ne sont pas utiles pour le déroulement de l'histoire qui va suivre³⁰. Certaines intrusions de l'auteur/narrateur omniscient, qui ne manquent pas d'humour, dévoilent de façon impromptue et ludique le discours réaliste en démontant sous nos yeux ses rouages. Par exemple, l'une des premières scènes du roman présente Élisabeth et son fils qui assistent à la remise d'un prix littéraire à Williamstown :

Nous sautons la scène de la remise du prix à proprement parler. Ce n'est pas une bonne idée d'interrompre trop souvent la narration, puisque l'art de raconter des histoires consiste à induire chez le lecteur ou l'auditeur un état proche du rêve dans lequel le temps et l'espace du monde réel tendent à disparaître, supplantés par le temps et l'espace de la fiction. Faire irruption dans le rêve, c'est attirer l'attention sur le caractère construit de l'histoire, et bouleverser complètement l'illusion réaliste. *Toutefois, à moins de sauter certaines scènes, nous n'en finirons jamais. Ce qu'on saute ne fait pas partie du texte, cela fait partie de la représentation.*

Et donc le prix est décerné ... (EC, p. 24, nous soulignons)

Un auteur soucieux de réalisme, ou du moins de conserver son lecteur dans l'illusion de la fiction, aurait sans doute aussi sauté cette scène, peu intéressante pour le roman. Coetzee va plus loin : en poussant à son paroxysme l'hypperréalisme de la fiction, le narrateur introduit une réflexion de façon presque anodine sur son propre *work in progress*. Mais ce faisant il rompt aussi l'effet de la fiction. Le dévoilement des techniques narratives et des conventions tacites de lecture rend le réalisme absurde car totalement fictif.

De même, au chapitre 7, Coetzee s'attaque au récit mythologique. Alors que la rêverie d'Élisabeth Costello part du mythe d'Éros et de Psyché, le titre se limite à « Éros ». Et en effet, on escamote une partie du récit, et même la totalité de son contenu, frustrant l'attente de l'amateur de mythologie. Il y a ici un dévoilement du récit mythique, qui a été interprété très tôt comme une allégorie religieuse de l'âme, vers un récit à caractère presque pornographique, qui n'est pas sans rappeler les passages les plus scabreux du récit apuléen. D'ailleurs, Élisabeth remarque : « Psyché, Anchise, Marie : il doit y avoir une meilleure façon, moins salace, plus philosophique, de penser à toute cette affaire entre les dieux et les humains. Mais a-t-elle le temps, les moyens, *sans parler de l'envie*, de le faire? » (EC, p. 253, nous soulignons).

Coetzee joue sur les attentes et les motivations de son lecteur : à y bien penser, préfère-t-il la version philosophique du mythe ou la version leste? Ceci dit, il faut noter que des éléments du mythe sont disséminés dans l'ensemble du chapitre 7 : l'interrogation d'Anchise citée plus haut reprend les termes du débat philosophique et religieux sur la distinction corps/âme chère aux exégètes chrétiens. On voit comment la pratique autoréflexive de l'écriture et la parodie des genres amènent un auteur à emprunter les divers discours qui sont à sa disposition pour faire prendre conscience à son lecteur des tours et des manières de penser dans lesquelles la grande majorité de leurs collègues les enferme. L'écriture telle que la conçoivent Coetzee ou Élisabeth Costello tend à rétablir une communication saine, sans tricherie, avec le lecteur. Au lieu de

³⁰ « Élisabeth Costello est écrivain, elle est née en 1928, ce qui lui fait soixante-six ans, bientôt soixante-sept. Elle a écrit neuf romans, deux recueils de poèmes, un livre sur la vie des oiseaux et d'innombrables articles de journaux. Elle est australienne de naissance... » (EC, p. 5).

sombrer dans l'aphasie comme Lord Chandos, qui mène aussi une réflexion inédite sur le langage comme moyen de communication, l'écrivain peut retrouver la « joie » par une pratique ludique et décomplexée de son art.

La lettre fictive d'Élisabeth Chandos, imaginée à partir d'une citation d'Hofmannsthal tirée de *La lettre de Lord Chandos* parue en 1902³¹, forme d'ailleurs l'ultime exemple de pastiche d'une grande œuvre littéraire, ainsi que la conclusion de la réflexion de l'auteur sur la question du statut de l'écrivain.

4.3 Être soi et un autre : une chimère, entre « incrustation » dans le réel et « ravissement » des sens?

La lettre de Lord Chandos est une fiction qui se fonde sur une réalité historique : Chandos est un disciple de Bacon, philosophe et homme de science de la Renaissance, un « uomo universale ». Il cherche une voie d'appréhension du monde qui soit en rupture avec Aristote et la scolastique et non dénuée de passions. Le disciple fait part à son maître de l'expérience intime radicale qu'il éprouve, où le langage qui sert à nommer le monde se délite³².

Coetzee se livre à un jeu intertextuel, en marge de l'histoire principale : il invente une seconde lettre à Bacon écrite par l'épouse de Chandos, « Élisabeth C. »³³, où elle explique les affres de son mari et demande au maître de les sauver de la passion contagieuse qui les anime. Lord Chandos voudrait « entrer dans [les] corps nus et scintillants des dryades » (EC, p. 305), mais, ne pouvant posséder que sa femme, il échoue systématiquement. Par le plaisir sexuel, Élisabeth, quant à elle, est transportée dans ses « ravissements », « à tel point que je ne saurais plus dire – c'est Élisabeth Chandos qui parle – si c'étaient les miens ou les siens » (EC, p. 308). Corps, âme, tout se confond dans ces moments d'extase où la parole s'abolit. L'apprentissage de l'infini, de l'interpénétration de toutes les créatures vivantes, des allégories cachées partout dans la nature³⁴, est douloureux pour le couple, mais il est transmissible. Élisabeth dit sentir les « frémissements » qui traversent son mari à la « révélation ». Mais elle refuse cette révélation qu'elle vit en elle, celle « du temps des géants, du temps des anges » : « nous ne sommes pas faits pour vivre ainsi » confesse-t-elle (EC, p. 306-307), et plus loin : « nous ne sommes pas faits pour la révélation » (EC, p. 308). Dame Chandos écrit sa lettre « en l'an de grâce 1603 » (EC, p. 309); de nos jours, le « temps des anges » est-il venu?

³¹ L'extrait se trouve aussi dans le roman de Coetzee, sur la page en regard du début de la lettre d'Élisabeth Chandos (EC, p. 304).

³² « C'est un manifeste de la dissolution de la parole et du naufrage du moi dans le flux désordonné et indistinct des choses que le langage ne peut plus nommer ni dominer. », dans la préface de Claudio Magris à la *Lettre de Lord Chandos* de Hugo von Hofmannsthal (2000).

³³ Ainsi, sa signature, à la fin de la lettre, comporte les mêmes initiales qu'Élisabeth Costello; le rapprochement entre les deux personnages semble évident.

³⁴ « Tout est allégorie, dit mon Philip. Toute créature est une clé pour toute autre créature. Un chien en train de se lécher au soleil, dit-il, est un chien à un moment donné et au moment suivant il est le véhicule d'une révélation. » (EC, p. 307-308).

Il semble que pour Coetzee la réponse soit à la fois « oui » et « non ». Les temps de haine et de violence, d'exploitation outrancière des corps vivants dénoncés par Élisabeth Costello n'y semblent pas propices. Pourtant, certains êtres pénétrés, comme elle, par ce qu'on pourrait appeler un désir de fusion avec le vivant, peuvent en transmettre un aperçu au reste du monde, grâce aux images, aux allégories, aux mythes. L'histoire d'Éros et de Psyché, par exemple, est un moyen détourné d'annoncer cette révélation. La structure de cette digression mythologique résume la position de Coetzee sur le statut de la littérature moderne et de l'écrivain, que l'ensemble du roman élabore³⁵. Élisabeth n'évoque pas la punition de Psyché, elle n'est qu'une « petite sotte trop curieuse » (EC, p. 255) qui a voulu assouvir sa soif de connaissance du corps divin par ses propres yeux, sans médium. Sa maladresse symbolise la littérature dans un état naïf, qui ne maîtrise pas le langage – ou qui n'arrive plus à le maîtriser, comme Lord Chandos l'éprouve – et ne connaît pas la condition nécessaire que se propose de découvrir l'écrivain moderne: savoir exactement quelle est sa place. Quelques grands auteurs modernes ont compris où elle se situait : Kafka par exemple, dit Élisabeth Costello à son fils dès le premier chapitre, « reste éveillé pendant les vides durant lesquels nous dormons » (EC, p. 45). L'écrivain a sa place dans les « trous » du texte, là où l'auteur « réaliste » refuse d'aller et où se trouve précisément Coetzee dans ce même chapitre³⁶. Il voit ce que personne ne veut voir, les abattoirs, le moment d'extase entre hommes et dieux dont ne parle aucun texte, l'intérieur feutré de la maison de la rue Eccles. Cette tâche difficile impose une modestie, voire de la légèreté dans le propos. D'ailleurs, Coetzee reste dans le jeu, dans le sourire : même s'il aborde des sujets graves, le roman n'est pas un drame, il tourne en dérision les genres, les institutions, les mythes, les écrivains eux-mêmes. Cependant, le statut de l'écrivain dans la société contemporaine doit être pris au sérieux : c'est un être parmi les autres, convaincu de son humilité, mais qui vit une expérience qui dépasse ses sens. Grâce au travail du langage, qui métamorphose le « frémissement » en mots, il peut ouvrir aux hommes leur « œil intérieur » (EC, p. 307)³⁷, par lequel ils verront ce qui demeure caché à celui qui ne sait pas lire, entre les lignes, les allégories tapies dans la création.

5. Conclusion

Élisabeth Costello interroge nos limites, notre capacité de sympathie avec le vivant : peut-on connaître l'extase jusqu'à la fusion des corps, jusqu'à la mort? Pour Élisabeth, il semble que notre espèce ne soit pas prête pour cette révélation de l'altérité absolue. L'exemple d'Éros et de Psyché et ses détournements prudents dans les arts, qui ne font jamais voir le frémissement de la peau humaine contre la « peau » divine, en sont la preuve. Le roman de Coetzee porte l'ultime assaut au mythe : de Psyché, il ne reste plus qu'« Éros », le désir insatiable qui reste sans réponse définitive.

³⁵La place du chapitre, entre les deux mouvements principaux de l'œuvre (les six premiers chapitres et le dernier chapitre avec le « post-scriptum »), n'est pas sans rappeler la situation que tenait la première évocation du mythe au sein du roman d'Apulée, à savoir au cœur de l'œuvre, dans un moment de suspens, presque de calme, avant le dénouement et l'intervention de la déesse Isis.

³⁶Cf. 3.2, le 2^e paragraphe sur le réalisme. Voir aussi les articles sur le réalisme par Champfleury, publiés en 1857 dans la revue *Réalisme* fondée par Duranty en 1856.

³⁷Élisabeth Chandos dit avoir un « œil à l'intérieur qui regarderait les mots les uns après les autres à mesure qu'ils défileraient, comme des soldats à la parade » (Élisabeth Costello, op. cit., p. 307).

Mais le mythe apporte une autre révélation : l'apprentissage de la modestie, de la relativité de nos existences, de nos concepts. La modestie nous permet de nous ouvrir quand même à l'autre par ce qu'Élisabeth Costello appelle « l'incrustation » dans la vie³⁸, par des petits bouts perdus de réalité, des moments dont personne n'a conscience (comme l'éveil des grenouilles de la Dulgannon, après leur long sommeil sous la terre³⁹), en se glissant dans les « trous » du récit que le romancier réaliste néglige, dans les espaces laissés dans la littérature par les autres auteurs. C'est une manière plus sage, certes moins ambitieuse, mais qui convient à la « taille humaine », de comprendre le monde, en échappant à l'écueil, toujours fascinant mais fatal pour l'homme, de la perte des sens et de l'engloutissement dans le grand Tout.

³⁸Élisabeth parle à son fils au premier chapitre de Kafka et de son singe : « Le singe de Kafka est incrusté dans la vie. C'est l'incrustation qui est importante, non pas la vie elle-même. Son singe est incrusté comme nous sommes incrustés, toi en moi, moi en toi. Ce singe est suivi jusqu'à la fin, jusqu'à l'amère, l'indicible fin, *qu'il y ait ou non des traces de cela sur la page*. » (EC, p. 45, nous soulignons). L'écrivain n'a donc pas donc d'obligation – ou de possibilité? – d'en rendre compte exactement, mais il peut le laisser affleurer *entre les lignes* de son texte.

³⁹Dans le dernier chapitre, Élisabeth répond à son jury qui interroge ses croyances en évoquant ces grenouilles qui émergent de la vase au renouveau. Pour la romancière qu'elle est, « ce n'est pas une allégorie, c'est la vie-même, la seule » (EC, p. 293).

6. Bibliographie

- APULEE (2007). *Les Métamorphoses ou L'âne d'or*, édition et traduction d'Olivier Sers, Coll. « Classiques de poche », Paris, Belles-Lettres, 576 p.
- CAVICCHIOLI, Sonia (2002). *Éros et Psyché*, Coll. « La création contemporaine », Paris, Flammarion, 256 p.
- COETZEE, John Mikael (1999,2003). *Élisabeth Costello*, Londres, Secker and Warburg, The Random House Group, 240 p.
- COETZEE, John Mikael (2004). *Élisabeth Costello : huit leçons*, traduction de l'anglais par Catherine Lauga du Plessis, Coll. « Cadre vert », Paris, Seuil, 312 p.
- DE PALACIO, Jean (1999). *Les Métamorphoses de Psyché*, Coll. « Noire », Paris, Séguier, 150 p.
- GELY, Véronique (2006a). *L'Invention d'un mythe : Psyché. Allégorie et fiction, du siècle de Platon au temps de La Fontaine*, Coll. « Lumière classique », Paris, Honoré Champion, 560 p.
- GELY, Véronique (2006b). « Pour une mythopoétique: quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction », Bibliothèque comparatiste, *Revue Vox Poetica* [en ligne] : <http://www.voxpoetica.org/sflgc/biblio/gely.html> (page consultée le 10 novembre 2008).
- GELY-GHEDIRA, Véronique (1993). *Le mythe de Psyché des origines à 1671 (Italie, France, Espagne)*, thèse de doctorat, Université de Paris IV-Sorbonne.
- GOLLNICK, James (1992). *Love and the Soul. Psychological Interpretations of the Eros and Psyche Myth*, Waterloo, Canada, Corporation canadienne des sciences religieuses par la Wilfrid Laurier University Press, 174 p.
- HAMILTON, Édith (1997). *La mythologie, ses dieux, ses héros, ses légendes*, Paris, Marabout, 445 p.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von [1902] (1999). *Lettre de Lord Chandos*, traduit de l'allemand par Pierre Deshusses, Coll. « Petite Bibliothèque », Paris, Rivages Poche, 110 p.
- HUBER, Barbara Weir (1999). *Transforming Psyche*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 244 p.
- LEMAÎTRE, Henri (1945). *Essai sur le mythe de Psyché dans la littérature française des origines à 1890*, Paris, Boivin, 350 p.
- MARTIANUS CAPELLA [entre 410 et 439] (2007). *Les Noces de Mercure et de Philologie*, 7 tomes parus, Coll. « CUF Universités de France », Paris, Belles-Lettres.

Les représentations discursives de la francophonie : discours lexicographiques et discours des apprenants Moldaves¹

Virginie Marie

Université de Nantes

Résumé

Le but de cet article est de rendre compte de la démarche adoptée dans le discours sur la francophonie en mettant en exergue les procédés argumentatifs qui visent à créer cette identité francophone. Comment les concepts comme *francophilie*, *francophonie*, *francophone* sont-ils mis à contribution dans l'argumentation discursive pour justifier l'intérêt porté à l'adhésion au sein de l'espace francophone?

La démarche de recherche articule les théories argumentatives et l'analyse du discours. De ce fait, le corpus (composé de questionnaires) peut être abordé sous différents angles, linguistiques et discursifs. L'objectif est de dégager des données sociolinguistiques et linguistiques du discours spécifique étudié et de mettre en perspective les théories linguistiques dans l'actualisation de ce discours.

L'enjeu est donc d'étudier la signification des mots qui sont porteurs de valeurs dans le discours. L'étude sémantique construite en plusieurs étapes permet de déterminer les mécanismes argumentatifs dans le discours.

1. Introduction

Généralement, les représentations sociales sont appréhendées selon qu'elles appartiennent au domaine des représentations publiques ou au domaine des représentations mentales (au sens de Sperber et Wilson, 1989) et la question qui se pose, dans le cadre de notre travail qui porte principalement sur les représentations publiques, est de savoir comment y accéder. Quels sont les moyens ou les outils dont nous disposons pour examiner les représentations discursives des apprenants moldaves du français?

Nous privilégierons ici la méthode du questionnaire qui s'applique directement à notre étude et apparaît comme le fondement même des différentes études qui seront menées ultérieurement. Le questionnaire se présente comme un outil d'analyse privilégié dans l'étude des représentations sociales. Cet outil nous permettra d'aborder les représentations en privilégiant une analyse des discours lexicographiques des termes *francophile*, *francophone*, *francophonie* à partir desquels nous tenterons d'extraire des traits sémantiques en tentant de déterminer un noyau avec des

¹Cet article a été rédigé sous la supervision de Louis Mercier, professeur de l'Université de Sherbrooke.

associations stéréotypiques qui pourront développer des possibles argumentatifs. Pour cela, nous convoquerons la Sémantique des Possibles Argumentatifs (désormais SPA²), approche selon laquelle l'analyse sémantique des entités lexicales est appréhendée essentiellement comme une construction de l'objet étudié en formulant des hypothèses externes sur le sens des diverses occurrences répertoriées. Cette première démarche correspond à l'étude des discours lexicographiques mais aussi, ultérieurement, aux énoncés produits dans notre corpus. Ceci nous amène à évoquer la deuxième démarche qui consiste à repérer des occurrences dans un discours bien défini en tenant compte de certains critères praxéologiques (par exemple, dans notre cas, il s'agit de textes institutionnels et de textes recueillis auprès de différents publics portant sur la francophonie/la francophilie. Plus exactement, l'environnement discursif influe sur la signification du mot, et cela, à travers les déploiements discursifs ou argumentatifs, et cette contamination semble d'autant plus jouer un rôle important dans la construction des possibles argumentatifs, puisqu'elle a cette capacité à accepter ou à réfuter les déploiements obtenus à partir du dispositif stéréotypique.

2. Les discours lexicographiques

Nous entendons par « discours lexicographique » l'ensemble des dictionnaires de langue ou de spécialités. L'introduction de ces sources dans notre étude sémantique du discours permet de convoquer la connaissance collective linguistique de tout locuteur d'une langue. Ce procédé donne l'occasion d'évaluer à travers ces écrits un partage linguistique restitué sous forme d'acceptions de sens et de signification à une période donnée. Nous dressons ainsi, à partir des dictionnaires, la représentation des termes *francophilie/francophone/francophonie* qui est mise à la disposition de chacun et, à partir de ces définitions, nous tenterons d'extraire des traits sémantiques.

2.1 Les dictionnaires de langue

L'objectif est de restituer synthétiquement les différentes définitions rencontrées pour chacun des termes dans les dictionnaires suivants : *Le Nouveau Petit Robert*, *Le Nouveau Petit Larousse Illustré*, *Le Dictionnaire des identités culturelles de la francophonie*, *Le Dictionnaire général de la Francophonie* et *Le Trésor de la Langue Française* (TLF). Le choix de ces dictionnaires se justifie par leurs qualités référentielles reconnues dans leurs diverses approches.

Francophilie :

Le terme *francophilie* apparaît en 1919; il provient de *-franco* et *-philie*. Il renvoie à la « disposition d'esprit favorable, attitude d'une personne francophile » (*Le Nouveau Petit Robert*, 2003).

Dans *Le Trésor de la langue française*, *francophilie* prend le sens de l'amour, de la sympathie à l'égard de la France, des Français, de ce qui s'y rapporte.

²SPA : la Sémantique des Possibles Argumentatifs proposée par Galatanu (1999a) se présente comme un modèle de description-construction-représentation des significations lexicales supposées rendre compte du « cinétisme » des significations, un modèle qui s'appuie principalement sur des mécanismes sémantico-discursifs et pragmatico-discursifs d'activation du potentiel argumentatif. Cette description de la signification lexicale repose à la fois sur des informations sémantiques et discursives et participe ainsi à la reconstruction de la signification lexicale d'un mot en s'appuyant sur des hypothèses provenant du sens et des occurrences du mot.

Francophone :

Le mot *francophone* apparaît en 1880 et se répand vers 1960. Le terme désigne une personne « qui parle habituellement le français, au moins dans certaines circonstances de la communication, comme langue première ou seconde ». *Les Africains francophones*. Si l'on parle d'un groupe ou d'une région, alors on lui attribuera l'acception suivante : « dans lequel le français est pratiqué en tant que langue maternelle, officielle ou véhiculaire. *La communauté francophone*. »

Pour *Le Petit Larousse Illustré*, le terme est réduit à la définition : « de langue française ».

Pour le *Dictionnaire général de la Francophonie*, le terme *francophone* est « adjectif et nom créé par le géographe Onésime Reclus et apparu en 1880 dans son ouvrage *France, Algérie et colonies* au sens de : « qui parle français ». Il désigne les habitants de langue française des entités nationales ou régionales dont le français n'est pas la seule langue et, par extension, s'applique à des entités elles-mêmes ». Le mot est entré dans le dictionnaire à partir de 1930 (*Supplément au Larousse du XX^e siècle*). Une distinction particulière lui est associée : « l'attention portée à la culture d'expression française hors de France a consacré la distinction *français/francophone* en réservant le premier de ces termes à l'appartenance nationale et le second à l'appartenance linguistique, distinction qui tend à rejoindre celle entre *British* et *English*. En réduisant ainsi la polyvalence de *français*, l'adjectif *francophone* élargit sa sphère d'emploi (*études francophones, littératures francophones, solidarité francophone*, etc.) au point de s'accroître d'un sens second : « qui est relatif à la francophonie. »

Le Nouveau Petit Robert propose les approches suivantes : « Qui parle habituellement le français, au moins dans certaines circonstances de la communication, comme langue première ou seconde (en parlant d'un groupe, d'une région); Dans lequel le français est pratiqué en tant que langue maternelle, officielle ou véhiculaire (même si les individus ne parlent pas tous le français); *La communauté francophone*; Relatif à la francophonie. »

Francophonie :

Le mot *francophonie* apparaît en 1880 et se répand vers 1960. Le terme recouvre « l'ensemble constitué par les populations francophones » et désigne un « mouvement en faveur de la langue française » (*Le Nouveau Petit Robert*, 2003).

Dans le *Petit Larousse Illustré*, le terme se réfère à une « communauté de langue des pays francophones; ensemble des pays francophones. Collectivités que forment les peuples parlant le français ».

Pour le *Dictionnaire des identités culturelles*, la *francophonie* est définie comme francophonie créatrice entendue au sens de « scénario mitoyen, qui s'affirme par l'essor du français non par la marginalisation mais par sa vitalité ». Il est précisé qu'un « tel modèle est possible à certaines conditions : a) une politique linguistique incitative plutôt que coercitive; b) l'essor du français dans le monde grâce à sa vitalité scientifique et artistique; c) l'essor du français au Canada; d) le trilinguisme (français, anglais, espagnol) devient la nouvelle norme au Québec dans le contexte d'un libre-marché linguistique en Amérique du Nord » (Robitaille, 1989).

La lecture des dictionnaires spécialisés (*Le Dictionnaire des identités culturelles de la francophonie* et *Le Dictionnaire général de la Francophonie*) consacrés à la francophonie donne un éclairage d'ensemble et complète ainsi l'apport des autres dictionnaires. Les ouvrages spécialisés sur la francophonie donnent la possibilité de mettre en parallèle plusieurs notions et d'évaluer leur importance.

2.2 Étude du noyau sémantique et déploiements stéréotypiques

Après avoir répertorié les diverses définitions données aux mots par les dictionnaires de langue et de spécialité, il semble nécessaire d'extraire un sens minimal de chacune de ces notions. Pour cela, nous nous appuyons sur la Théorie des blocs argumentatifs³ et la Théorie des topoï⁴, telles que les conçoivent Carel et Ducrot (1999), Anscombe et Galatanu (1984, 1988, 1989, 1995, 2002) en partant du principe que l'argumentation réside dans la signification du mot. Cette signification minimale, appelée « noyau sémantique », est donc exprimable avec des entités abstraites articulées dans une construction logique qui serait exprimée à l'aide des connecteurs *donc* et *pourtant*.

Pour **francophilie** :

S⁵ aimer la France donc S favorable

Pour **francophone** :

S parler français donc S appartenir à un espace

Pour **francophonie**, nous reprenons les travaux de Galatanu (2008a) :

S savoir donc pouvoir parler français

et

S devoir parler français

et

S appartenir à une communauté

Cette dernière notion (*francophonie*) paraît plus difficile à exprimer en termes de noyau sémantique, car elle renvoie à un grand nombre de réalisations. Les expressions qui viennent d'être adoptées traduisent l'idée de l'individu ou d'un ensemble d'individus qui poserait l'existence d'une communauté dans laquelle il se reconnaîtrait.

³Carel et Ducrot (1999, p. 12-13) définissent cette théorie en posant deux hypothèses : 1) « De manière plus générale, tout bloc a [...] deux aspects argumentatifs : un aspect normatif P DC Q (P DONC Q), regroupant les discours en DC, et un aspect transgressif, P PT NON-Q, (P POURTANT NON-Q), regroupant les discours en PT »; 2) « [...] une argumentation peut être associée à une expression de deux façons différentes. Si l'expression étudiée intervient dans l'un des enchaînements de l'aspect argumentatif qui lui est associé, cet aspect sera dit relevé de l'argumentation externe de l'expression étudiée. Sinon, il sera dit relevé de son argumentation interne. Ceci nous permettra de décrire tout mot ou énoncé par les seuls enchaînements en DC ou PT qu'il évoque. »

⁴Cette approche est liée à l'étude de l'argumentation dans les énoncés. L'idée principale repose sur l'affirmation que « l'orientation argumentative d'un énoncé est obtenue par l'application, à certains éléments de la signification de la phrase, d'une règle d'inférence graduelle que le locuteur présente comme générale... [et] partagée » (Racah 1990, p. 182).

⁵S = Sujet

Déterminer le noyau sémantique de ces mots permet de s'assurer que les expressions formées avec ces mots peuvent être renvoyées à cette signification minimale et en représenter des associations stéréotypiques qui peuvent produire des orientations à partir de possibles argumentatifs. Nous avons donc tenté de rendre compte de l'existence des associations stéréotypiques et du déploiement des possibles argumentatifs pour les mêmes concepts :

Francophilie

Noyau

S aimer la France donc S favorable

Possibles Argumentatifs

donc S vouloir partager
donc S vouloir connaître

Francophone

Noyau

S savoir parler français donc S appartenir
à un espace

Possibles Argumentatifs

donc S partager les valeurs
donc S avoir des compétences
linguistiques

Pour **Francophonie**, nous nous appuyons sur les travaux de Galatanu (2008a) :

Noyau

S savoir donc S pouvoir parler français
S devoir parler français
S appartenir à une communauté donc parler français

Possibles Argumentatifs

donc S pouvoir communiquer
donc S développer des facultés

En nous référant aux discours lexicographiques des dictionnaires, nous voyons apparaître quelques éléments stables, que nous retrouvons dans l'étymologie du mot *francophonie* que l'on pourrait résumer comme suit : « état de celui qui parle la langue française/d'une communauté humaine qui utilise la langue française dans l'essentiel des pratiques sociales. » (Galatanu 2008a) De cette observation, nous pouvons proposer, dans le cadre de la SPA, une signification construite à partir des discours lexicographiques :

Francophonie

Noyau

S savoir donc pouvoir parler français (E1)

Et

S devoir parler français (E2)

Stérotypes⁶

E⁷1 donc compétence native

E1 donc compétence apprise

E2 donc parler français habituellement

E2 donc parler français fréquemment

E2 donc parler français dans la
communication institutionnelle

(Galatanu 2008a)

3. Application du modèle SPA : le concept *francophonie*

Le concept *francophonie* est une notion complexe et connaît de nombreuses évolutions. De ce fait, les définitions institutionnelles et politiques sont abondantes et réfèrent à des faits appropriés, mais elles semblent s'éloigner du noyau de la signification du mot proposée par les discours lexicographiques (*TLF*, *Robert*, *Larousse*) que nous pouvons formuler de la manière suivante, en reprenant ici un article de Galatanu (2008a, p. 6-8), qui nous présente l'évolution du noyau *francophonie* :

Noyau

Appartenir à la communauté X donc parler français

Galatanu postule que des stéréotypes sémantiques pourront s'organiser autour des quatre axes définis par Déniau (1983⁸), soit les axes linguistique, géographique, spirituel et institutionnel, déclinant les éléments du noyau dans les blocs d'argumentation interne :

Stérotypes

Appartenir à la communauté X donc habiter la région X

Appartenir à la communauté X donc vivre selon tel système de normes sociales / morales / codes de conduite

Parler français donc utiliser tel lexique/syntaxe

⁶Dans le modèle de la SPA, les stéréotypes coïncident avec la déclinaison des marques (prédicats) abstraites du noyau en interaction avec d'autres représentations sémantiques. Tous ces ensembles forment des blocs d'argumentation internes à la signification lexicale.

⁷E = Énoncé

⁸Définition proposée par Déniau (1983) : 1. Sens linguistique qui renvoie au fait d'être francophone, de parler habituellement ou fréquemment le français, soit comme langue maternelle, soit comme langue officielle, soit comme langue véhiculaire. 2. Sens géographique qui renvoie aux peuples et aux hommes qui ont pour langue maternelle, officielle, courante ou administrative le français. 3. Sens spirituel qui renvoie au sentiment d'appartenir à la même communauté. 4. Sens institutionnel qui renvoie à l'ensemble des institutions et organismes qui œuvrent pour la francophonie.

Appartenir à la communauté X donc partager un espace
Institutionnel / Partager tel système de valeurs / agir de telle manière / être solidaire des autres
membres de cet espace

Il est important de rappeler que conformément à la démarche explicitée dans le cadre de la SPA, Galatanu, pour les besoins de son étude (exposée ci-dessus), a recours ici à une valeur présente dans le noyau *francophonie* préalablement déterminée : *appartenir à la communauté X donc parler français*. C'est donc à partir de ce noyau que sont déclinés les blocs d'argumentation interne (voir ci-dessus). Ainsi, cette analyse rend compte de plusieurs déploiements possibles générés par les blocs d'argumentation interne. En approfondissant l'étude, Galatanu réalise un autre déploiement à partir, cette fois-ci, du stéréotype :

Parler le français donc partager

Nous obtenons alors par déploiement le stéréotype suivant :

***Savoir parler français donc former une communauté linguistique :**

*Former une communauté linguistique donc partager nécessairement les valeurs affirmées par ses discours

- Partager ces valeurs donc être solidaires
- Être solidaires donc créer des institutions pour

affirmer son identité, la discriminer, la défendre (Galatanu 2008)

Dans l'approche de la SPA, nous constatons que la signification lexicale décrit et renvoie au monde. Ce procédé est rendu possible par le stéréotype lié au mot et par les représentations associées aux éléments de ce même stéréotype, qui lui-même, peut aussi à son tour être associé à d'autres stéréotypes.

3.1 Les possibles argumentatifs convoqués dans notre corpus : articulation de la SPA et de l'analyse du discours

L'ensemble des discours que nous avons recueillis (sous forme de questionnaires⁹) comprend des définitions portant sur la culture française, la langue française, la francophonie et la francophilie.

⁹Notre corpus est constitué de 126 questionnaires élaborés pour des étudiants en médecine suivant un parcours francophone. Le public visé pour cette étude concerne essentiellement des étudiants bilingues, ayant pour la plupart, accompli un cursus bilingue (roumain/français) possédant ainsi une bonne maîtrise et compréhension de la langue française. Les questionnaires ont été soumis à deux classes de première année et à une classe de deuxième année de médecine générale. Dans un souci d'efficacité et afin d'obtenir un plus grand nombre d'informations, ces questionnaires se subdivisent en plusieurs parties : une partie distincte présentée sous forme de questionnaires à choix multiples (QCM); et les autres sections du questionnaire comportent soit des questions dirigées obligeant les étudiants à faire un choix précis; soit des questions fermées et semi-ouvertes (l'ensemble du questionnaire se divise de la manière suivante : la partie 1 comporte 18 questions; la partie 2 présente 20 questions; la partie 3 regroupe 12 questions; la partie 4 représente un QCM de 8 questions) et donnant la possibilité à l'étudiant de développer davantage son point de vue.

Les diverses productions témoignent de la présence de nombreuses associations qui sont liées à l'histoire de la Moldavie, mais aussi à l'histoire personnelle de chaque apprenant (c'est-à-dire de leur propre approche et vision de la culture et de la langue françaises). Ainsi, nous constatons que toutes ces données font émerger les concepts de *francophonie* et de *francophilie* pris dans une sorte de dynamique discursive fortement marquée par la culture.

Comme nous venons de le signaler, cette partie de la recherche porte essentiellement sur les discours définitionnels obtenus auprès des apprenants moldaves se sentant proches de la communauté francophone. Nous allons voir que l'analyse du corpus fait apparaître la diversité et la richesse des emplois individuels des concepts de *francophilie* et de *francophonie* à travers de nombreuses représentations des « objets culturels » qui constituent le contenu des questionnaires (la langue et la culture françaises, les francophones, les Français, la France, la communauté francophone, etc.) et qui semblent influencer les perceptions de chaque individu, les conduisant à adopter soit une attitude d'acceptation, soit de rejet de ces différents objets culturels.

Il nous a semblé opportun de mener cette étude en retenant trois axes : la perception de l'apprentissage de la langue française, les représentations sur la culture française et les associations se rapportant à la France.

Pour des raisons méthodologiques, l'ensemble de ces questions a ensuite été regroupé en quatre thématiques : Langue française : apprentissage et utilisation; Les Français; La culture française; La France. En fonction de chacun des thèmes, nous avons reporté les réponses les plus saillantes des apprenants ayant répondu à l'ensemble des questions concernées.

Les questionnaires ont essentiellement porté sur la représentation de la langue et de la culture françaises et sur la francophonie, mais également sur les difficultés rencontrées dans la formation et sur la motivation de notre public. Ces différentes orientations ont conduit les étudiants à associer les mots à la langue et à la culture françaises et à la France. Cette répartition en axes rend compte du potentiel argumentatif tel que les discours recueillis le déploient, permettant de ce fait de reconstruire les stéréotypes de la signification de ces mots et de donner des définitions du mot *francophonie*.

Axe 1 : l'apprentissage de la langue française se construit comme un objet :

- en lien avec l'histoire moldave : perçu comme une appartenance à une classe élitiste, détenant le savoir/un moyen de promouvoir le plurilinguisme et de s'ouvrir au monde (« langue de communication », « accès aux pays francophones », « ouverture sur le monde », « langue de la science », « langue du savoir »);
- une langue prestigieuse (noble) face à la langue anglaise perçue comme une langue technique (« langue prestigieuse », « langue harmonieuse »).

Et la langue française est perçue comme :

- une langue romantique, mélodieuse, simple, organisée, utile et une langue d'avenir (« langue de l'amour », « langue harmonieuse », « langue mélodieuse », « langue d'avenir », « amélioration de la vie professionnelle et de la vie personnelle »);
- une langue de la connaissance, du savoir, des intellectuels (« langue de la science », « langue du savoir », « très belle langue intellectuelle »).

Axe 2 : la culture française est perçue comme :

- une culture riche, reconnue mondialement (« culture riche », « patrimoine mondial », « intéressante », « reconnue »);
- une culture associée à l'histoire : aux écrivains, aux monuments, à la littérature, au théâtre/affects (« musique », « monuments », « architecture », « écrivains », « littérature », « Comédie Française »).

Et les Français sont perçus comme :

- des hommes intelligents, bien éduqués, communicatifs, snobs (« les Français sont intelligents, instruits », « les Français sont disciplinés », « les Français sont bien éduqués », « les Français ont une bonne éducation »);
- des hommes simples, accessibles (« les Français sont simples », « les Français sont hospitaliers », « les Français sont sociables »);
- des modèles/affects (gentils, heureux, bons, beaux...) : (« les Français sont agréables », « c'est un peuple agréable », « ils sont mystérieux », « les Français sont gais », « les Français sont élégants »).

Axe 3 : la France est perçue comme :

- un pays démocratique, libre (« pays démocratique », « pays de changement », « pays des possibilités », « pays de l'évolution »);
- un pays ayant un haut niveau de culture (« pays avec une grande histoire », « haute culture », « grand centre culturel »);
- un pays révolutionnaire/communiste (« une histoire révolutionnaire »);
- un pays lié aux affects (beauté, désirs de voyages, de stages, de découvertes...) : (« pays de rêves », « pays de l'amour », « haute couture », « beau pays », « vie harmonieuse »);
- un pays développé (système performant d'assistance médicale), un pays d'avenir professionnel (« pays européen », « pays industriel », « pays de l'innovation », « pays de ressources », « puissance économique et politique », « pays avec de nouvelles méthodes », « pays avec un haut niveau de développement »).

L'étude du corpus a permis de dresser quelques constats pertinents sur les motivations du choix du français à université, sur l'image de la France, de la langue et de la culture françaises. Par anticipation, nous proposons de dresser quelques remarques générales sur les valeurs associées au choix du français, à la France et à la langue française. Puis, de manière plus détaillée, nous tenterons de déployer les possibles argumentatifs obtenus à partir du noyau *francophonie*.

Ainsi, le **choix du français** par les sujets interrogés et leur rapport à cette langue, à la culture française et à la France s'organisent autour de valeurs axiologiques positives, pour l'essentiel, morales/éthiques (bien, essentiel), pragmatiques (utile, nécessaire, intérêt, moyen de communication avec l'extérieur), affectives/hédoniques, esthétiques (belle langue, charmante, harmonieuse, mélodieuse), intellectuelles (intérêt pour l'histoire de France, les arts, liberté d'expression).

La France est porteuse de valeurs axiologiques s'organisant autour de l'axe hédonique du plaisir (gastronomie, mode, art : « haute couture », « mode », « fromage »), de l'axe esthétique et intellectuel (intéressante, historique, belle : « beau pays », « grande histoire », « grande culture »), mais aussi autour de l'axe des valeurs sociales/culturelles (liberté, modernité, égalité « pays démocratique », « pays des possibilités », « pays d'avenir »).

La langue française est belle, agréable à entendre, noble, logique, stricte et à la fois sophistiquée, artistique, bourgeoise (« belle langue », « langue prestigieuse », « langue romantique », « langue difficile »). Ces différentes fonctions du français sont souvent dans le corpus surmodalisées par des modalités déontiques, voire aléthiques, s'imposant comme obligatoires, comme un devoir, voire comme une nécessité, ou un besoin ressenti. Ainsi, les discours tenus sur la *francophonie* semblent s'organiser autour de deux axes essentiels : un besoin d'affirmer une identité et une reconnaissance linguistique.

À partir des possibles argumentatifs convoqués dans notre corpus, nous proposons d'approfondir notre étude en donnant les déploiements générés par les blocs d'argumentation interne obtenus à partir du noyau *francophonie*¹⁰. Nous obtenons donc le stéréotype suivant :

Noyau : Parler français donc utiliser la langue

Stéréotype : Utiliser la langue donc approfondir les connaissances linguistiques

Approfondir les connaissances linguistiques donc effectuer un stage

Effectuer un stage donc réussite

Réussite donc gain

Gain donc réussite professionnelle

Réussite professionnelle donc réalisation de soi



Réussite sociale



Réalisation de soi



Réalisation d'un projet

Ce déploiement argumentatif, nous permet d'obtenir une représentation de la francophonie véhiculée par l'ensemble des étudiants dans leurs discours. Nous voyons apparaître la notion d'*utilité* associée systématiquement à la *langue française*. Cette association génère dans le noyau de la francophonie une valeur liée à l'action (utilité/faire) dont la finalité se traduit par une réussite (réalisation sociale, personnelle, professionnelle).

Afin d'affiner davantage notre étude sur les représentations de la *francophonie/francophilie*, nous proposons, à la section suivante, de réaliser une analyse sur les valeurs et les formes modales que nous empruntons à l'analyse du discours¹¹ et qui éclaireront sur la visée argumentative de l'ensemble du corpus.

¹⁰ Notre méthode d'analyse s'appuie sur celle de Galatanu (2008a) développée dans la partie 3 : Analyse du concept *francophonie* dans les discours lexicographiques et dans le processus de dénomination institutionnelle.

¹¹ L'analyse du discours se définit donc selon deux grands principes : 1) l'identification de la spécificité du discours étudié en mettant en exergue des éléments du discours, des traits caractérisant l'identité discursive, des occurrences énonciatives; 2) la formulation d'hypothèses interprétatives à partir de résultats obtenus. Une analyse du discours au service des pratiques sociales. Ces principes s'inscrivent dans une approche dite « classique » de l'analyse du discours situant ainsi son étude dans la praxéologie (« étude de l'action humaine ») en s'intéressant plus particulièrement aux incidences identitaires (transformation de soi et construction d'une identité collective). Galatanu

3.2 Analyse des valeurs et des formes modales¹²

L'étude de la modalisation a pour objectif de rendre compte de la visée argumentative de notre corpus. C'est un outil d'analyse efficace qui nous permet de déterminer le type de discours (son degré d'implication et de subjectivation) en se plaçant du point de vue de l'énonciation et du contenu. L'analyse menée sur l'ensemble du corpus a conduit à des résultats statistiques portant sur les formes et sur les valeurs modales. Dans le cadre de ce travail, nous avons dû procéder à un relevé méthodique de tous les termes porteurs de valeurs modales, à partir desquels ont été dressées des listes, insérées à leur tour dans des grilles d'analyse faisant apparaître pour chaque valeur et forme mobilisées un nombre d'occurrences précis et un taux de pourcentage.

Avant d'exposer les résultats, il convient de préciser la démarche retenue. La grille d'analyse se réfère à l'ensemble du corpus, c'est-à-dire à un échantillon précis de locuteurs (soit 64), mais pour des raisons de simplification, nous avons procédé à un découpage par groupe (chaque groupe se référant à une section précise, c'est-à-dire à une filière à laquelle sont rattachés les locuteurs concernés). Cette méthode nous permet d'obtenir une plus grande homogénéité des groupes. Ainsi, nous distinguons les groupes suivants :

- groupe 1 : 1^{re} année de la filière francophone; 14 individus;
- groupe 2 : 2^e année de la filière francophone; 14 individus;
- groupe 3 : 1^{re} année de stomatologie; 9 individus;
- groupe 4 : 1^{re} année de médecine générale; 12 individus;
- groupe 5 : 2^e année de médecine générale; 15 individus.

(2008a) propose de développer l'analyse du discours dans une perspective linguistique, qu'elle définit de la manière suivante : « Nous allons d'abord définir et décrire l'analyse du discours dans notre perspective linguistique. Cette perspective ne nie pas l'intérêt d'articuler les données sociologiques et psychosociales issues de l'analyse des pratiques sociales et les données linguistiques, issues de l'analyse du produit de l'activité langagière. Elle ne nie pas non plus la démarche la plus courante en analyse du discours, en tout cas dans l'espace français, qui est de partir de la définition d'un espace social pour étudier les discours qui y sont produits et de revenir sur cet espace pour mieux définir, grâce aux résultats de cette étude, la pratique humaine et les acteurs qui s'y inscrivent. En revanche elle déplace le centre d'intérêt sur l'étude des mécanismes langagiers qui habilitent le discours à être un terrain privilégié d'influence d'autrui, de présentation de soi, de constructions identitaires, de présentation ou de reconstruction d'un système de valeurs » (Galatanu, 1999a).

¹²**Les valeurs modales** (valeurs aléthiques, déontiques, jugement de vérité, jugement axiologique, valeurs finalisantes) s'inscrivent sur un axe graduel qui représente le degré de prise de position du locuteur à l'égard de son énoncé. La gradualité part de l'objectivation vers la subjectivation. Par degré, le locuteur s'investit de plus en plus et évalue la représentation du monde. Les valeurs modales contribuent à l'argumentation discursive. **La forme modale** convoque dans des entités linguistiques des fonctions modales du point de vue énonciatif, de par la morphosyntaxe, la sémantique et la valeur pragmatique de l'entité linguistique en tenant compte du contexte dans lequel elle apparaît. Ces formes modales figurent également sur l'échelle graduelle (du plus objectivant au plus subjectivant) traduisant le processus d'implication de l'énonciateur dans le discours qu'il produit. Les formes modales se répartissent en deux grands groupes : le premier rassemble les modalités appelées les **modalités de RE** qui mobilisent les étiquettes nominales, les étiquettes verbales et leurs modificateurs. Les modificateurs peuvent être soit des caractérisants pour les étiquettes nominales, soit des modificateurs du verbe pour les étiquettes verbales. Les étiquettes nominales s'inscrivent dans une catégorie plus objectivante, alors que les modificateurs évoluent sur l'échelle graduelle de l'objectivation vers la subjectivation. Le second groupe rassemble les **modalités de DICTO**. Cette catégorie regroupe les verbes à usage modal, les adjectifs opérateurs de phrase et l'adverbe modalisateur de la phrase. Ce deuxième groupe est beaucoup plus subjectivant que le premier.

Voici les résultats exprimés statistiquement qui seront récapitulés dans une grille illustrant les différentes interprétations :

Groupe 1 : dans ce premier groupe de textes, nous dénombrons 353 occurrences pour la modalisation (formes et valeurs modales). Les résultats obtenus pour la modalité de RE sont les suivants : le pourcentage des étiquettes nominales et verbales s'élève à 66,85 % et leurs caractérisants représentent 17,56 %. Nous pouvons remarquer que les caractérisants influencent très peu les étiquettes nominales et verbales. Concernant la modalité de DICTO, nous relevons respectivement 4,54 % et 11,05 %. Le premier chiffre se réfère aux sujets modaux qui sont différents du sujet énonciateur et du sujet impersonnel et le deuxième chiffre se rapporte aux adverbes modalisateurs de phrases.

En suivant la grille d'analyse, les valeurs modales les plus représentatives sont les valeurs morales/éthiques (30,88 %), les valeurs hédoniques/affectives (30,03 %), les valeurs pragmatiques (10,48 %) et les valeurs esthétiques (8,78 %). Nous relevons également d'autres valeurs avec un taux de pourcentage plus faible : les valeurs épistémiques (4,81 %); les valeurs intellectuelles (4,53 %); les valeurs déontiques (3,97 %); les valeurs volitives (2,83 %) et les valeurs aléthiques (2,27 %).

Exemples extraits du groupe 1 (modalité de DICTO) :

- 1) Étiquettes nominales et verbales : « la France », « la démocratie », « la liberté », « la culture française », « élitiste », « Picasso », « Monet », « Manet ».
- 2) Modificateurs de l'étiquette nominale et de l'étiquette verbale : « le pays de la civilisation », « le pays des rêves », « la culture enchantée », « une histoire unique ».
- 3) Verbe modal ou adjectif opérateur de phrase : « une grande puissance », « une belle langue », « une langue harmonieuse », « une douce langue », « une langue intéressante ».
- 4) Adverbe modalisateur : « la plus belle langue », « une langue très riche », « une langue très utile ».

Exemples extraits du groupe 1 (modalité de RE):

- 1) Valeurs morales/éthiques : « c'est bien d'apprendre le français », « la langue française est un enrichissement sur le plan personnel et professionnel », « elle développe la communication », « elle développe les liens avec les amis », « elle développe la communication avec les autres pays ».
- 2) Valeurs hédoniques/affectives : « la langue de l'amour », « un pays de rêves », « une belle langue », « les Français sont sensibles, attentifs, bons, heureux, gentils, gais, généreux, calmes, hospitaliers », « un beau pays », « de beaux monuments », « une belle histoire ».
- 3) Valeurs pragmatiques : « le français est utile pour pratiquer un stage », « il est nécessaire d'apprendre la langue française », « le stage en France va me permettre de me perfectionner ».

Groupe 2 : dans ce deuxième groupe de textes, 392 occurrences ont été dénombrées concernant la modalisation. Pour les formes modales, et plus particulièrement les modalités de RE, les étiquettes nominales et verbales occupent 80,36 % des occurrences. Si on s'attarde sur leurs caractérisants, on constate qu'ils représentent 11,22 %; ainsi, très peu d'étiquettes nominales et verbales sont modifiées.

Pour les modalités de DICTO, la représentation est beaucoup plus faible : 8,42 % (en incluant les modaux qui n'ont ni sujet énonciateur, ni sujet impersonnel et les adverbes modalisateurs).

Pour les valeurs modales, les plus représentatives se situent dans la zone axiologique, avec respectivement 26,02 % pour les valeurs hédoniques/affectives; 22,45 % pour les valeurs morales/éthiques; 15,31 % pour les valeurs pragmatiques; 13,77 % pour les valeurs intellectuelles et 7,40 % pour les valeurs épistémiques (« certain »). Nous constatons un détachement significatif des valeurs pragmatiques et nous notons pour ce groupe 2, la présence des valeurs doxologiques en faible quantité, soit 0,51 %.

Dans ce deuxième groupe, ce sont les valeurs hédoniques/affectives qui dominent et viennent ensuite les valeurs morales/éthiques, alors que la tendance est inversée dans le groupe 1.

Exemples extraits du groupe 2 (modalité de DICTO) :

- 1) Étiquettes nominales et verbales : « la France », « le peuple français », « l'Histoire », « la culture », « la révolution française », « le pays des écrivains », « le pays de la littérature », « l'Europe », « le modèle de communication », « Picasso », « Manet », « Monet ».
- 2) Modificateurs de l'étiquette nominale et de l'étiquette verbale : « un pays de rêves », « un pays de toutes les possibilités », « un avenir médical », « un peuple simple », « une haute culture », « le pays des amoureux ».
- 3) Verbe modal ou adjectif opérateur de phrase : « devoir apprendre le français », « devoir pratiquer un stage », « une forte économie », « une beauté naturelle », « de profondes impressions ».
- 4) Adverbe modalisateur : « très riche », « d'une très grande utilité », « certainement utile », « très intéressant ».

Exemples extraits du groupe 2 (modalité de RE):

- 1) Valeurs hédoniques/affectives : « une belle langue », « une douce langue », « une chanson d'amour », « elle touche mon âme », « les Français sont communicatifs, amusants, gentils, sérieux, sympathiques, heureux ».
- 2) Valeurs morales/éthiques : « la langue française est utile pour communiquer », « la langue française permet de s'ouvrir au monde », « apprendre le français peut me permettre d'aller dans d'autres pays d'Europe », « le français est utile pour pratiquer un stage », « il est nécessaire d'apprendre le français ».
- 3) Valeurs intellectuelles : « la langue française permet d'accéder au savoir, aux connaissances », « la langue française permet d'apprendre des choses », « j'aime étudier la littérature française », « j'aime étudier les écrivains français, l'art, l'histoire de France, la Révolution Française ».
- 4) Valeurs épistémiques : « certainement que le français est important », « c'est sûr que mon niveau est suffisant », « oui, c'est vrai », « bien entendu, je peux communiquer en français avec des amis ».

Groupe 3 : ce groupe de textes comprend 191 occurrences pour la modalisation. La modalité de RE est largement représentative. En effet, les étiquettes nominales et verbales ont un pourcentage de 53,93 % et leurs caractérisants totalisent un pourcentage de 34,55 %. Dans ce groupe, les caractérisants influencent en partie les étiquettes nominales et verbales. Les modalités de DICTO représentent 4,19 % pour les modaux qui n'ont ni sujet énonciateur ni sujet impersonnel et 7,33 % pour les adverbes modalisateurs. Concernant les valeurs modales, nous constatons un détachement des valeurs morales/éthiques avec 31,94 %, suivies des valeurs hédoniques/affectives (22,51 %); des valeurs épistémiques (13,09 %); des valeurs aléthiques (11,52 %) et des valeurs pragmatiques (8,37 %). Toujours dans la même zone, nous voyons apparaître d'autres valeurs avec un faible pourcentage : les valeurs intellectuelles (5,24 %); les valeurs esthétiques (3,14 %); les valeurs aléthiques (2,1 %); les valeurs déontiques (1,57 %) et les valeurs volitives (0,52 %).

Tout comme les deux groupes précédents, nous constatons une dominance des valeurs morales/éthiques et hédoniques/affectives.

Exemples extraits du groupe 3 (modalité de DICTO) :

- 1) Étiquettes nominales et verbales : « la connaissance », « le savoir », « la France », « le pays des élites », « le pays des intellectuels », « la culture française », « une histoire révolutionnaire », « un pays francophone », « le pays des rêves », « l'Histoire ».
- 2) Modificateurs de l'étiquette nominale et de l'étiquette verbale : « un pays de rêves », « un pays de toutes les possibilités », « un pays de haute culture », « l'art du comportement », « représentant de la beauté ».
- 3) Adverbe modalisateur : « très intéressant », « très riche », « très romantique », « très belle ».
- 4) Verbe modal ou adjectif opérateur de phrase : « devoir faire », « devoir apprendre », « pouvoir effectuer un stage », « nous pourrions réaliser un stage », « je dois étudier le français », « je peux communiquer avec mes amis ».

Exemples extraits du groupe 3 (modalité de RE) :

- 1) Valeurs morales/éthiques : « la langue française est bien », « la France est un pays à haut niveau de culture », « une langue noble, prestigieuse ».
- 2) Valeurs hédoniques/affectives : « les Français sont actifs, gais, agréables, rusés, calmes, fiers », « une langue harmonieuse », « une langue belle », « une langue mélodieuse », « la langue des amis ».
- 3) Valeurs épistémiques : « c'est utile d'apprendre le français », « je dois faire un stage », « il est utile d'avoir des connaissances ».
- 4) Valeurs aléthiques : « je pourrai effectuer un stage », « je pourrai aller en France », « je pourrai réussir dans ma vie professionnelle et personnelle ».
- 5) Valeurs pragmatiques : « il est utile de faire », « il est nécessaire de faire », « c'est utile d'apprendre », « il faut apprendre le français », « il faudrait ».

Groupe 4 : ce groupe de textes comptabilise 407 occurrences pour l'ensemble de la modalisation. Nous constatons pour la modalité de RE que le pourcentage des étiquettes nominales et verbales représente 61,18 % et leurs caractérisants 34,15 %. Pour la modalité de DICTO, la représentation est faible avec seulement 4,67 % d'adverbes modalisateurs.

Les résultats obtenus pour les valeurs modales semblent plus significatifs. En effet, nous observons un fort taux de pourcentage pour les valeurs morales/éthiques : 60,20 %; alors que les valeurs hédoniques/affectives et pragmatiques représentent respectivement 12,53 % et 11,79 %. D'autres valeurs apparaissent avec un pourcentage beaucoup plus faible : intellectuelles (3,93 %), esthétiques (3,93 %), déontiques (2,70 %), aléthiques (2,21 %), épistémiques (1,97 %) et doxologiques (0,74 %).

Dans ce groupe, nous notons un détachement très net des valeurs morales/éthiques et un taux de pourcentage proche des valeurs hédoniques/affectives et pragmatiques.

Exemples extraits du groupe 4 (modalité de DICTO) :

- 1) Étiquettes nominales et verbales : « France », « Droits de l'homme », « démocratie », « libre expression », « pays de la communication », « l'Europe », « pays développé », « État francophone », « avenir », « paradis ».
- 2) Modificateurs de l'étiquette nominale et de l'étiquette verbale : « beautés architecturales », « pays de rêves », « la France est un centre touristique », « la France est un grand centre culturel ».

3) Adverbe modalisateur : « plus modestes, plus aimables », « très intéressante, très riche », « plus indépendants », « une langue très belle », « une langue très importante », « une langue très reconnue ».

Exemples extraits du groupe 4 (modalité de RE) :

- 1) Valeurs morales/éthiques : « un pays libre », « un pays avec une histoire », « une langue internationale », « un pays européen, civilisé, riche avec un système médical performant », « les gens sont optimistes », « les Français sont très économes ».
- 2) Valeurs hédoniques/affectives : « une langue fine, précise », « les Français sont réalistes, idéalistes, généreux, chauvins, éloquents, attentifs, respectueux ».
- 3) Valeurs pragmatiques : « la France est un pays avec un système médical performant », « la langue française est un bon moyen de communiquer ».
- 4) Valeurs esthétiques : « la langue française est en vogue, très belle », « un beau pays », « le pays de la mode ».
- 5) Valeurs intellectuelles : « la langue de la science », « la langue des érudits », « le Français est intelligent », « les Français sont instruits ».

Groupe 5 : ce groupe de textes comprend 451 occurrences pour la modalisation. Les modalités de RE sont majoritaires pour les formes modales; les étiquettes nominales et verbales représentent 65,19 % et leurs caractérisants 13,75 %. Nous constatons que moins d'un quart des étiquettes nominales et verbales ont des modificateurs. Les modalités de DICTO ont une faible représentativité soit 16,41 % pour les sujets modaux qui ne sont ni sujet énonciateur et ni sujet impersonnel; 2,44 % pour les adverbes modaux et 2,21 % pour tous les sujets modaux correspondants aux sujets énonciateurs. Concernant les valeurs modales, les pourcentages les plus élevés sont ceux des valeurs hédoniques/affectives (33,48 %) et des valeurs morales/éthiques (21,29 %). Les valeurs épistémiques représentent 17,29 %; les valeurs pragmatiques 7,76 %; les valeurs intellectuelles 6,87 % et les valeurs aléthiques 6,21 %. D'autres valeurs, avec un taux de pourcentage plus faible, apparaissent : les valeurs esthétiques avec 2,66 %; les valeurs déontiques et volitives avec chacune 1,33 % et les valeurs désidératives 1,11 %. Nous notons, pour ce groupe, une baisse significative de la représentativité des valeurs morales/éthiques et la présence plus importante des valeurs hédoniques/affectives.

Exemples extraits du groupe 5 (modalité de DICTO) :

- 1) Étiquettes nominales et verbales : « France », « la Connaissance », « le Savoir », « État francophone », « Liberté », « ouverture sur le monde ».
- 2) Modificateurs de l'étiquette nominale et de l'étiquette verbale : « la France est une terre indépendante », « la France est un grand centre culturel ».
- 3) Adverbe modalisateur : « très intéressant », « très riche », « un pays très beau », « un pays très intelligent », « un pays très romantique », « la culture française est la plus développée ».
- 4) Verbe modal ou adjectif opérateur de phrase (Sm = JE¹³) « un pays bien placé dans le monde », « la France est une terre culturelle », « l'art est de taille international ».
- 5) Verbe modal ou adjectif opérateur de phrase (Sm = JE¹³) « je veux visiter la France », « je veux faire un voyage ».

Exemples extraits du groupe 5 (modalité de RE) :

- 1) Valeurs hédoniques/affectives : « La France est un pays de rêves », « les Français sont aimables, simples », « la culture française me plaît », « les femmes sont fines, parfumées, modernes », « j'aime la

¹³Sm = sujet modal ; JE é = JE énonciateur (cf. Charaudeau, 1992).

littérature, la musique, la peinture », « je prends plaisir à communiquer avec quelqu'un », « le français est une langue d'amour ».

2) Valeurs morales/éthiques : « c'est bien d'apprendre le français », « la langue française est valorisante », « la langue française est associée au savoir », « elle apporte le savoir, les connaissances ».

3) Valeurs épistémiques : « il faut apprendre une langue étrangère », « oui, je peux communiquer », « bien sûr, c'est important », « bien sûr, c'est utile ».

4) Valeurs pragmatiques : « c'est nécessaire de connaître le français », « le français est utile pour effectuer un stage », « il faut connaître la langue française pour travailler dans un hôpital français », « ces connaissances sont nécessaires pour un stage dans un hôpital », « oui, car la profession médicale c'est la communication avec les malades », « oui, parce que chaque nation a ses habitudes et ses valeurs, donc c'est utile ».

5) Valeurs intellectuelles : « la langue française c'est le savoir, la connaissance », « la France est le pays des écrivains, des intellectuels », « dans la culture française j'aime la littérature, Hugo, Balzac, Dumas », « la culture française a été créée pendant une histoire glorieuse », « je veux faire un voyage pour développer mes connaissances », « j'ai les connaissances suffisantes en français ».

Récapitulatif de l'ensemble des résultats :

La grille d'analyse présente l'ensemble des résultats obtenus précédemment et sa lecture au croisement des formes et des valeurs modales nous permet de définir l'orientation du corpus et de procéder à une étude comparative de tous les textes. De la sorte, nous souhaitons mettre en exergue l'homogénéité des résultats se rapportant aux formes et aux valeurs modales tout en soulignant les faits linguistiques les plus saillants.

Ainsi, sur 1794 occurrences, nous observons un taux de pourcentage important d'étiquettes nominales et verbales (66,83 %) pour les formes modales. Ces étiquettes ne semblent pas subir de modifications significatives, puisque leurs caractérisants ne représentent que 20,68 %. Par ailleurs, les modalités de DICTO ont un pourcentage beaucoup plus faible, ce qui paraît confirmer l'organisation d'un discours normé (6,13 % dont le sujet modal n'est ni le sujet énonciateur ni le sujet impersonnel; 5,80 % qui correspond à un adverbe modalisateur et 0,56 % se rapportant à un sujet impersonnel). Quant aux valeurs modales, nous remarquons, pour l'ensemble du corpus, des concentrations marquées pour certaines valeurs. En effet, les valeurs morales/éthiques sont largement représentatives avec un pourcentage s'élevant à 33,39 % et les valeurs hédoniques/affectives affichent un taux de 25,25 %. Puis, suivent les valeurs pragmatiques avec 10,92 %; les valeurs épistémiques avec 8,75 %; les valeurs intellectuelles avec 7,08 %. En continuant la lecture de notre grille, nous trouvons respectivement : les valeurs esthétiques (4,74 %); les valeurs aléthiques (3,73 %, 1,23 %) et les valeurs déontiques (2,95 %). Nous relevons une faible représentativité des valeurs volitives (0,95 %); désidératives (0,43 %); doxologiques (0,45 %) et épistémiques (0,11 %).

Nous avons fait le choix de prendre ici en considération l'ensemble des résultats (à faible ou fort taux de pourcentage), puisqu'ils apportent des informations sur la visée argumentative du discours.

Pour faciliter la lecture et l'interprétation de l'ensemble des données, nous avons représenté les informations obtenues dans une grille d'analyse (Tableau 1), proposée par Galatanu, qui permet de mieux appréhender la distribution de ces modalités par rapport à l'axe graduel (+/- objectivant; +/- subjectivant). Cette grille est disponible à la page suivante.

Au regard de la grille d'analyse, nous pouvons stipuler que le discours pour l'ensemble du corpus s'inscrit dans un mouvement d'objectivation concernant les formes modales et dans un mouvement de subjectivation à propos des valeurs modales. La grande majorité des valeurs modales convoquent des valeurs axiologiques avec une forte concentration des valeurs morales/éthiques et pragmatiques. En procédant à un regroupement des valeurs en deux catégories – valeurs ontologiques/valeurs de jugement de vérité (catégorie 1) et valeurs axiologiques (catégorie 2) – nous obtenons en pourcentage les résultats suivants : 17,22 % et 82,78 % pour chacune des catégories respectives. Ainsi, la catégorie 1 regroupant les valeurs tendant à l'objectivation représente un quart de l'ensemble des valeurs et par conséquent a peu d'influence sur les valeurs se positionnant sur l'axe de subjectivation (catégorie 2). Nous considérons donc que le discours tend vers la subjectivation dans les valeurs en étant toutefois imprégné par des marques de modalisation relevant de l'ontologique/du jugement de vérité et de l'axiologique. L'axiologisation comporte trois composantes modales faisant apparaître une éthique visant le respect des règles de la société (les valeurs éthiques/morales sont déclinées en termes de bien/mal); des valeurs mobilisant l'affect (valeurs hédoniques/affectives) et une expérience humaine se traduisant surtout en termes d'efficace/inefficace (valeurs pragmatiques).

4. Conclusion

L'étude sémantique des valeurs a mis en avant l'aspect normatif du discours, en raison de sa provenance et de son appartenance à une communauté linguistique définie. Cette forme discursive a donc contribué à la construction linguistique des valeurs représentées et convoquées dans les différents textes. Ainsi, la représentation de la langue et de la culture françaises a un impact sur la construction d'une identité francophone. Cette analyse nous a permis d'évaluer l'importance et l'enjeu de la présence de la langue et de la culture françaises en Moldavie et d'étudier les mécanismes discursifs mobilisés par l'ensemble des textes pour justifier leur appartenance à une communauté francophone.

Tableau 1 : Grille des résultats des valeurs et des formes modales

Objectivation					Sujet	Total	%
Formes	Modalité de RE		Modalité de DICTO				
	Étiquettes nominales et verbales	Modificateurs de l'étiquette nominale et de l'étiquette verbale	Verbe modal ou adj. opérateur de phrase Sm≠JE é et S imp.	Adv. mod.	Verbe modal ou adj. opérateur de phrase Sm=JE é		
Valeurs							
+ Objectivation							
Valeurs ontologiques							
1. Aléthiques							
1.1 Nécessaire	33	4	25	5		67	3,73
1.2 Impossible							
1.3 Aléatoire							
1.4 Possible	10	4	8			22	1,23
2. Déontiques							
2.1 Obligatoire	39		14			53	2,95
2.2 Interdit							
2.3 Facultatif							
2.4 Permis							
Valeurs de jugement de vérité							
3. Épistémiques							
3.1 Certain	75	8	44	20	10	157	8,75
3.2 Exclu	2					2	0,11
3.3 Incertain							
3.4 Probable							
4. Doxologiques							
4.1 Certain	8					8	0,45
4.2 Exclu							
4.3 Incertain							
4.4 Probable							
Valeurs axiologiques							
5. Morales/éthiques	424	138		37		599	33,39
6. Esthétiques	63	22				85	4,74
7. Pragmatiques	140	33		23		196	10,92
8. Intellectuelles	92	16		19		127	7,08
9. Hédoniques/affectives	288	146	19			453	25,25
Valeurs finalisantes							
10. Volitives	17					17	0,95
11. Désidératives	8					8	0,45
Subjectivation							
Total	1199	371	110	104	10	1794	
%	66,83%	20,68%	6,13%	5,80%	0,56%		100%

5. Bibliographie

- AMOSSY, Ruth. (1994). « Stéréotypie et argumentation », *Le stéréotype – Crise et transformations*, Presses Universitaires de Caen, p. 47-61.
- AMOSSY, Ruth. et Anne. HERSCHBERG PIERROT (2005). *Stéréotypes et clichés*, Paris, Armand Colin.
- ANSCOMBRE, Jean.-Claude (1984). « Argumentation et topoï », *Communication au cinquième colloque d'Albi*, Argumentation et valeurs.
- ANSCOMBRE, Jean.-Claude. (1989). « Théorie de l'argumentation, topoï et structuration discursive », *Revue Québécoise de linguistique*, vol. 18, n°1, p. 13-56.
- ANSCOMBRE, Jean.-Claude. (1995a). « De l'argumentation dans la langue à la théorie des topoï, sous la direction de Jean-Claude ANSCOMBRE, *Théorie des topoï*, Paris, Kimé, p. 11-47.
- ANSCOMBRE, Jean.-Claude. (1995b). « La nature des topoï », ANSCOMBRE J.-C. (éd.), *Théorie des topoï*, Paris, Kimé, p. 49-84.
- ANSCOMBRE, Jean.-Claude. (1995c). *Théorie des topoï*, Paris, Kimé.
- ANSCOMBRE, Jean.-Claude. et Oswald, DUCROT (1988). *L'Argumentation dans la langue*, Liège.
- CAREL, Marion. (1995). « Trop, argumentation interne, argumentation externe et positivité », dans ANSCOMBRE Jean-Claude, *Théorie des topoï*, Kimé, p. 177-206.
- CAREL, Marion. (2002). *Les Facettes du dire*. Hommage à Oswald Ducrot, Paris, Kimé.
- CHARAUDEAU, Patrick. (1992). *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris, Hachette éducation.
- CHARAUDEAU, Patrick. et Dominique. MAINGUENEAU (dir.) (2002). *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil.
- DUCROT, Oswald. (1972). *Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann.
- DUCROT, Oswald. (1980). « Analyses pragmatiques », *Les actes de discours, Communications* n°32, p. 11-61.
- DUCROT, Oswald. (1984). *Le Dire et le Dit*, Paris, Éditions de Minuit.
- DUCROT, Oswald. (1989a). *Logique, structure, énonciation*, Paris, Éditions Minuit.
- DUCROT, Oswald. (1989b). « Topoï et sens », *Actes du 9^e colloque d'Albi*, Université de Toulouse-Le Mirail, p. 1-22.
- DUCROT, Oswald. (1993). « À quoi sert le concept de modalité? », Dittmar, N., Reich, A. , *Modality in Language Acquisition*, Dittmar, W. (éd.), Berlin/New York, De Gruyter.
- DURKHEIM Emile. (1898). « Représentations individuelles et collectives », *Sociologie et Philosophie*, Paris, PUF.
- GALATANU, Olga. (1997a). « Les argumentations du discours lyrique », *Écriture poétique moderne : le narratif, le poétique, l'argumentatif*, Nantes, CRINI, Université de Nantes, p. 15-36.
- GALATANU, Olga. (1997b). « La reconstruction des valeurs convoquées et évoquées dans le discours médiatique », *Les actes du Congrès International de linguistique et Philologie romane*, Bruxelles, juillet 1998.
- GALATANU, Olga. (1999a). « Le phénomène sémantico-discursif de déconstruction-reconstruction des topoï dans une sémantique argumentative intégrée », Galatanu, Olga et Jean-Marie. Gouvard, (éd.), *Langue Française*, n°123, Sémantique du stéréotype, p. 41-51.
- GALATANU, Olga. (1999b). « Signification, sens et construction discursive de soi et du monde », BARBIER, Jean-Marie. et Olga GALATANU (dir.), *Signification, Sens, formation*, PUF, p. 25-43.
- GALATANU, Olga (2000a). « Langue, discours et systèmes de valeurs », Suomela-Salmi, Eija (éd.), *Curiosités linguistiques*, Université de Turku, p. 80-102.

- GALATANU, Olga. (2002b). « La Dimension axiologique de l'argumentation », sous la direction de Carel, Marion, *Les facettes du dire*, Hommage à Oswald Ducrot, Paris, Kimé.
- GALATANU, Olga. (2003). « La construction discursive des valeurs », (sous la direction de) BARBIER Jean-Marie., *Valeurs et activités professionnelles. Séminaire du Centre de Recherche sur la Formation du Cnam*, L'Harmattan, p. 87-114.
- GALATANU, Olga. (2005). « La sémantique des modalités et ses enjeux théoriques et épistémologiques dans l'analyse des textes », GOUVARD Jean-Marie. (éd.), *De la langue au style*, Paris, Presses Universitaires de Lyon, p. 157-170.
- GALATANU, Olga. (2007). « Sémantique des possibles argumentatifs et axiologisation discursive », BOUCHARDD. et Jean. EVRARD (éd.), *Représentation du sens linguistique II*, De Boeck-Duculot, Louvain-la-Neuve, p. 313-325.
- GALATANU, Olga. (2008a). « La construction discursive de la Francophonie : sens, valeurs et images identitaires », *Performances et objets culturels, XI^e colloque de Sémiotique de la francophonie, Congrès de l'ACFAS, 15 au 18 mai 2006*, p. 1-12.
- GALATANU, Olga. (2008b). « La construction discursive des représentations de la langue française et de la francophonie chez les futurs enseignants du FLE en Asie-Pacifiques », *Actes du Premier Congrès Régional Asie-Pacifique, Le français, la francophonie et la francophilie en Asie-Pacifique : spécificités et interrogations, 27 avril-2 mai 2006*.
- JODELET, Denise. (1989a). *Les représentations sociales*, Paris, Presses Universitaires de France.
- JODELET, Denise. (1989b). « Représentations sociales : un domaine en expansion », JODELET, D. *Les Représentations sociales*, Paris, PUF, p. 31-61.
- SPERBER, Dan. et Deirdre. WILSON (1989). *La pertinence : communication et cognition*, Paris, Minuit.

Dictionnaires

- Le Dictionnaire des identités culturelles de la francophonie : analyse du discours identitaire de la langue française à travers 3000 notions*, Paris, Conseil international de la langue française, 2003.
- Le Dictionnaire général de la Francophonie*, Paris, Letouzey et Ané, 1986.
- Le Grand Larousse Universel*, Tome 7, Larousse, 1994.
- Le Nouveau Petit Robert*, 1993, 2003. Paris, Le Robert.
- Le Petit Larousse Illustré*, 2007, Paris, Larousse.
- Le Trésor de la langue française : dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle (1789-1960)*, Tome 8, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris.