



nº 28

(otoño / automne 2025)

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

Cédille, revista de estudios franceses es una publicación electrónica de libre acceso que, desde 2005, edita la Asociación de Francesistas de la Universidad Española con la colaboración de la Universidad de La Laguna.

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

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

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

Contacto: revista.cedille@gmail.com

Dirección postal:

M^a Àngels Llorca Tonda

Secretaria de *Cédille*

Departamento de Filologías Integradas

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Alicante

Apartado 456

C.P. 03690 San Vicente del Raspeig – Alicante (España)

© Asociación de Francesistas de la Universidad Española.

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

CONSEJO EDITORIAL

Director

José M. Oliver Frade (Asociación de Francesistas de la Universidad Española)

Subdirector

Marc Viémon (Universidad de Sevilla)

Secretaria

M^a Àngels Llorca Tonda (Universidad de Alicante)

Consejo de Redacción

Eduardo Aceituno Martínez (Universidad de Zaragoza), Karmele Alberdi Urquizu (Universidad de Granada), M^a Rosario Álvarez Rubio (Universidad de Oviedo), Pilar Andrade Boué (Universidad Complutense de Madrid), Esther Bautista Naranjo (Universidad de Castilla – La Mancha), Dominique Bonnet (Universidad de Huelva), Maria Dolors Cañada Pujols (Universitat Pompeu Fabra), Tomás Gonzalo Santos (Universidad de Salamanca), María José Hernández Guerrero (Universidad de Málaga), Ignacio Iñarrea Las Heras (Universidad de La Rioja), Juan Jiménez Salcedo (Université de Mons), Ana I. Labra Cenitagoya (Universidad de Alcalá), Vicente E. Montes Nogales (Universidad de Oviedo), Françoise Olmo Cazevieuille (Universitat Politècnica de València), Pedro Pardo Jiménez (Universidad de Cádiz), Alba Rodríguez García (Universidad de La Laguna), Marta Saiz Sánchez (Universidad Complutense de Madrid), Ana Belén Soto Cano (Universidad Autónoma de Madrid) y Javier Vicente Pérez (Universidad de Zaragoza).

Comité científico asesor

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

ÍNDICE SUMMARY

José M. OLIVER	11
Presentación del nº 28 de <i>Cédille</i>	
Presentation of <i>Cédille</i> , 28	
MONOGRAFÍA 21	
Elena MESEGUER PAÑOS & Pedro Salvador MÉNDEZ ROBLES	23
Nature et ville dans la littérature française : visions écopoétiques du paysage urbain, de l'ère industrielle à l'extrême contemporain. Avant-propos	
Nature and the City in French Literature: Ecopoetic Visions of the Urban Landscape, from the Industrial Era to the Extreme Contemporary. Foreword	
Karen QUANDT	29
Victor Hugo et l'écopoétique de la ville au tournant de la Monarchie de Juillet	
Victor Hugo and the Ecopoetics of the City at the Dawn of the July Monarchy	
Noëlle-BENHAMOU	59
Le bois de Boulogne, entre ville et nature dans le récit du XIX ^e siècle	
The Bois de Boulogne, between City and Nature in 19 th Century Narratives	
Lydia DE HARO HERNÁNDEZ	77
Nature et ville chez Georges de Peyrebrune (1841-1917) : une lecture écoféministe est-elle possible ?	
Nature and the City in the Works of Georges de Peyrebrune (1841–1917): is an Ecofeminist Reading Possible?	
Montserrat LÓPEZ MÚJICA	97
La vision écopoétique du Paris du début du XX ^e siècle dans l'œuvre de C.-F. Ramuz	
The Ecopoetic Vision of Early 20th-Century Paris in the Work of C.-F. Ramuz	
María Loreto CANTÓN RODRÍGUEZ	115
Esthétique d'une dégradation : les promenades à Paris de Jacques Réda et Claude Eveno	
The Aesthetics of Decay: Walks in Paris by Jacques Réda and Claude Eveno	

Pedro BAÑOS GALLEGO	139
Nature, ville et composition poétique chez Jacques Réda Nature, City and Poetic Composition in Jacques Réda	
María FLORES-FERNÁNDEZ	153
Quand le mythe façonne le paysage urbain : configuration d'un métarécit environnemental chez Chantal Chawaf When Myth Shapes the Urban Landscape: Configuration of an Environmental Metanarrative in the Work of Chantal Chawaf	
Julien WEBER	177
Écopoétique du rythme dans la ville dystopique d'Alain Damasio Ecopoetics of Rhythm in Alain Damasio's Dystopian City	
Estel AGUILAR MIRÓ	195
Une cartographie des espaces dans le roman <i>Viendra le temps du feu</i> de Wendy Delorme A Cartography of Spaces in Wendy Delorme's Novel <i>Viendra le temps du feu</i>	
VARIA	
David AGUILAR-SANJOSÉ	227
<i>Maintenant que nous sommes ensemble</i> : el desplazamiento como figura ética, estética y política en <i>Incendies</i> , de Wajdi Mouawad <i>Maintenant que nous sommes ensemble</i> : Displacement as an Ethical, Aesthetic and Political Figure in Wajdi Mouawad's <i>Incendies</i>	
Jawad BAKCHICH	245
Khaïr-Eddine et la nature : une vision biologique de l'humanité Khaïr-Eddine and Nature: A Biological Vision of Humanity	
Laura BOURGADE	261
Virginie Despentes ou le roman de désapprentissage : <i>Vernon Subutex</i> face aux héros réalistes du XIX ^e siècle français Virginie Despentes or the Novel of Unlearning: <i>Vernon Subutex</i> versus the Realistic Heroes of 19th-Century French Literature	
Marco CAPPELLINI, Christelle COMBE & Aránzazu GIL CASADOMET	287
Développer la citoyenneté numérique d'apprenants et apprenti-tuteurs de FLE à travers les genres numériques Developing the Digital Citizenship of Learners and Apprentice-Tutors of FLE through Digital Genres	

Sharareh CHAVOSHIAN & Najmeh AKBARI	313
Une féminité kaléidoscopique à l'épreuve : lecture écoféministe de deux romans de Dominique Barbéris	
Kaleidoscopic Femininity Put to the Test: An Ecofeminist Reading of Two Novels by Dominique Barbéris	
Charlotte DEFRANCE	337
El perfil del alumnado de Estudios Franceses en España: estudio de caso en la Universidad de Granada	
Profile of French Studies Students in Spain: A Case Study at the University of Granada	
Alberto José FLEITAS RODRÍGUEZ	365
Victor Hugo, Longin et le sublime : puissance esthétique de l'indicible	
Victor Hugo, Longinus and the Sublime: The Aesthetic Power of the Unspeakable	
Vannina GOOSSENS & Julie SORBA	391
Phraséologie en diachronie : la combinatoire de <i>soif de</i> et <i>faim de</i> dans deux corpus romanesques français des 19 ^e et 20/21 ^e siècles	
Phraseology in Diachrony: the Combination of <i>soif de</i> and <i>faim de</i> in two French Novelistic Corpora from the 19 th and 20 th /21 st Centuries	
Mathieu GOUX & Pierre LARRIVÉE	413
Les mots du discours dans les textes légaux et les chroniques. Parcours de l'ancien français au français moderne	
Discourse Markers in Legal Texts and Chronicles: From Old French to Modern French	
Abdelouahed HAJJI	433
Résonances historiques et politiques dans <i>L'Année de Bacchus</i> d'El Mostafa Bouignane : vers une écriture de la résilience	
Historical and Political Resonances in El Mostafa Bouignane's <i>L'Année de Bacchus</i> : Towards a Writing Style of Resilience	
Salah KHAN	449
Littérature et musique : la jouissance esthétique dans <i>Ainsi font-elles toutes</i> de Clara Ness	
Literature and Music: Aesthetic Jouissance in <i>Ainsi font-elles toutes</i> by Clara Ness	
Santiago LÓPEZ MARTÍNEZ-MORÁS	467
Isabeau de Bavière dans le <i>Pastoralet</i> : un portrait plutôt bienveillant	
Isabeau of Bavaria in the <i>Pastouralet</i> : A Rather Favourable Portrait	
Josep MARQUÉS MESEGUER	363
Regards littéraires et artistiques croisés face aux défis de l'exil et de la Seconde Guerre mondiale en France	
Literary and Artistic Perspectives on the Challenges of Exile and the Second World War in France	

Mihaela POPESCU & Mirela-Cristina POP	523
Formes linguistiques récurrentes en français langue professionnelle Recurrent Linguistic Forms in French as a Professional Language	
Nuria RODRÍGUEZ PEDREIRA	541
L'euphémisme entre masquage et dévoilement : enjeux de l'hétérogénéité énonciative Euphemism between Masking and Unmasking: Issues of Enunciative Heterogeneity	
Natalia VELA AMENEIRO	557
Cartographie des personnages féminins de Chantal Spitz Mapping Chantal Spitz's Female Characters	
NOTAS DE LECTURA	
Ignacio ARILLA SUBÍAS	577
Panorama actuel des études en analyse du discours Current Studies on French discourse analysis	
Laura BOURGADE	581
Entre innovation, médias et technologies : quels nouveaux horizons pour l'enseignement du FLE ? Between Innovation, Media and Technology: Exploring New Horizons in the Teaching of French as a Foreign Language	
Antonia CEBALLOS-CUADRADO	587
Renovación poética modernista: desde Francia a través de Andalucía Modernist Poetic Renewal: From France Through Andalusia	
María Isabel CORBÍ SÁEZ	593
El sueño europeísta y sus derivas desde Aristide Briand hasta Jean Monnet bajo el prisma de la literatura The European Dream and its Drifts from Aristide Briand to Jean Monnet through the Prism of Literature	
Julie CORSIN	599
Études des autrices de l'extrême contemporain sous le régime politique des Khmers rouges Studies by Women Authors of the Contemporary Extreme under the Khmer Rouge Political Regime	
Adriana LASTIČOVÁ	603
Le côté humain de ces monstres sacrés de la littérature The Human Side of these Literary Giants	

Assia MARFOUQ	607
Figures, imaginaires et enjeux de la métamorphose humain/insecte dans la littérature et les arts	
Figures, Imaginaries and Issues of the Human/Insect Metamorphosis in Literature and the Arts	
María José ROS MANZANARES	613
Représentations de la Marque France dans les territoires transfrontaliers : une lecture culturelle, linguistique et littéraire	
Representations of the “France Brand” in Cross-border Territories: A Cultural, Linguistic and Literary Approach	
María YUGUEROS CANELA	619
La traducción total del humor de Carlos Arniches: una propuesta del CREC	
The Total Translation of Carlos Arniches’ Humour. A Proposal by the CREC	
IN MEMORIAM	
Isaac David CREMADES CANO	625
<i>In memoriam</i> Antonia Pagán López	
<i>In memoriam</i> Antonia Pagán López	

Presentación de *Çédille* nº 28

Antes de que finalice el otoño y a las puertas de un nuevo año, nos complace sacar a la luz digital el vigésimo octavo número de *Çédille, revista de estudios franceses*. Se reúnen aquí nada menos que treinta y siete contribuciones que están firmadas por un total de cuarenta y tres autoras y autores pertenecientes a distintas universidades de España, Estados Unidos, Francia, Irán, Marruecos y Rumanía.

El primer bloque lo constituye la entrega nº 21 de la serie MONOGRAFÍAS, que ha sido coordinada en esta ocasión por los profesores de la Universidad de Murcia Elena Meseguer Paños y Pedro S. Méndez Robles. Este dossier, que lleva por título *Nature et ville dans la littérature française : visions écopoétiques du paysage urbain, de l'ère industrielle à l'extrême contemporain*, contiene nueve ensayos, además de un prólogo que sirve, a la vez, de marco contextual y de presentación de cada artículo. Karen Quandt (Wabash College) abre este conjunto con un estudio donde pone de relieve, a partir de *Les Orientales* y *Les Feuilles d'automne*, las tensiones entre la naturaleza y la ciudad que conforman una singular ecopoética en Victor Hugo. Seguidamente, Noëlle Benhamou (Université de Picardie Jules Verne) se sirve de las obras de Balzac, Sand, Daudet, Maupassant y Zola para explorar el papel que desempeña el Bois de Boulogne en la intersección entre la urbe y el campo, entre la naturaleza y el artificio. El tercer artículo de la monografía se debe a Lydia de Haro Hernández (Universidad de Murcia), que, partiendo de la dicotomía naturaleza-ciudad, se plantea la posibilidad de una lectura ecofeminista en la escritora Georges de Peyrebrune. Ya en el siglo XX, Montserrat López Mújica (Universidad de Alcalá) analiza, en la obra de C.-F. Ramuz, los efectos de la urbanización en la relación entre el ser humano y la naturaleza. Seguidamente, María Loreto Cantón Rodríguez (Universidad de Almería) propone un análisis de las relaciones entre la ciudad y la naturaleza a través de los escritos sobre la «flânerie» de Jacques Réda y Claude Eveno. Por su parte, Pedro Baños Gallego (Universidad de Murcia) se centra en Jacques Réda y analiza en *L'herbe des talus* (1984) la relación entre la producción literaria y la ecología, relacionando las opciones temáticas y formales del poeta con las representaciones del medio natural. A continuación, María Flores Fernández (Universidad de Granada) nos adentra en el siglo XXI a través de *Mélusine des détritius* (2002) de Chantal Chawaf, mostrando la compleja relación entre el paisaje urbano y los seres humanos en un escenario distópico en el que la naturaleza trata de superar los efectos de fenómenos como la contaminación y la metropolización. La octava contribución de esta monografía se debe a Julien Weber (Middlebury College), que analiza la poética del ritmo presente en la novela *Les Furtifs* (2019) de Alain Damasio con el fin de interpretarla como una ecopoética, entendida como el arte de renovar nuestra manera de percibir la naturaleza no humana a través del trabajo sobre el lenguaje. Se cierra este dossier con la aportación de Estel Aguilar Miró (Universidad de Zaragoza), quien por medio de distintas teorías culturales –geocrítica, ecocrítica, ecopoética, ecofeminismo, poshumanismo– examina las cartografías literarias de la

represión y de la disidencia a través de la ciudad, del cuerpo y de la naturaleza en la novela *Viendra le temps du feu* (2021) de Wendy Delorme.

La sección VARIA contiene, en esta ocasión, dieciséis artículos que se presentan siguiendo el orden alfabético de los apellidos de sus autoras y autores. Como es natural, son distintas y variadas las materias que se abordan en estos trabajos, siendo las más frecuentes las relacionadas con los estudios literarios. Así, David Aguilar-Sanjosé (Universitat de Barcelona) lleva a cabo, en el artículo que abre este bloque, una lectura en clave hermenéutica de la pieza teatral *Incendies* (2003), del escritor canadiense Wajdi Mouawad. Seguidamente, Jawad Bakchich (Université Ibn Zohr) analiza el componente biológico y su influencia en la identidad humana en la obra del marroquí Mohammed Khaïr-Eddine (1941-1995). La tercera entrega de esta sección la firma Laura Bourgade (Universidad Autónoma de Madrid) para, desde la trilogía *Vernon Subutex* (2015-2017) de Virginie Despentes y ante el espejo de los héroes realistas del siglo XIX, cuestionar la vigencia del *Bildungsroman* como género. Siguiendo con la literatura de mujeres, Sharareh Chavoshian y Najmeh Akbari (Universidad Alzahra) realizan una lectura ecofeminista de dos novelas de Dominique Barbéris (*La vie en marge*, 2013, y *Un dimanche à Ville-d'Avray*, 2019), fijando su atención en las redes asociativas entre las mujeres y la naturaleza, así como entre el capitalismo y el patriarcado. Por otra parte, Natalia Vela Ameneiro (Universidad de Cádiz) desvela el papel primordial que desempeñan las mujeres en la obra (2007-2022) de la escritora tahitiana Chantal Spitz. Volviendo a la literatura magrebí de expresión francesa, Abdelouahed Hajji (Université Moulay Ismaïl de Meknès) se centra en una novela del escritor El Mostafa Bouignane, *L'Année de Bacchus* (2021), para examinar los ecos históricos y políticos de una época marcada por la violencia y la tiranía. Otro de los ensayos literarios es obra de Santiago López Martínez-Morás (Universidad de Santiago de Compostela) y tiene que ver con el personaje de Isabel de Baviera que aparece en el *Pastoralet*, muestra de la literatura alegórica relacionada con la guerra civil del siglo XV. Luego, el artículo de Alberto José Fleitas Rodríguez (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria) examina lo sublime como experiencia estética a través de una lectura cruzada del ensayo de Longino *Sobre lo sublime* y del poema *Puissance égale bonté* de Victor Hugo. En el marco de la relación entre música y literatura, Salah Khan (Universidad Autónoma de Madrid) propone explorar los vínculos entre la ópera de Mozart *Così fan tutte* y la novela *Ainsi font-elles toutes* de la escritora quebequesa Clara Ness (2005), poniendo de relieve la dimensión erótica que marca tanto la estética como la ética de esta obra. El último artículo de este grupo de trabajos relacionados con la literatura se debe a Josep Marqués Meseguer (Universidad de Zaragoza), que estudia la transformación en arte de unas experiencias traumáticas en tres autores de expresión francesa protagonistas del exilio, de los campos de concentración y de la resistencia: Josep Bartolí, Jorge Semprun y Jordi Pere Cerdà.

Dentro de este mismo bloque misceláneo, se encuentran cuatro artículos vinculados a la lingüística. Desde una perspectiva diacrónica, Vannina Goossens y Julie

Sorba (Université Grenoble Alpes) analizan, en dos corpus de novelas que abarcan el periodo que va del siglo XIX al XXI, el comportamiento de las unidades fraseológicas *faim de* y *soif de*, que pueden referirse tanto a una sensación como a un afecto. Un recorrido más amplio –del francés antiguo al francés moderno– es el que llevan a cabo Mathieu Goux y Pierre Larrivé (Université Caen Normandie) en su estudio de los marcadores discursivos en un corpus de textos jurídicos y en otro de textos históricos. Por otra parte, Mihaela Popescu y Mirela-Cristina Pop (Universitatea Politehnica Timișoara) dedican su trabajo a examinar las competencias lingüísticas requeridas en francés para una comunicación eficaz en entornos profesionales. Cierra este grupo Nuria Rodríguez Pedreira (Universidade de Santiago de Compostela) con un examen de las implicaciones enunciativas asociadas al uso del eufemismo en el discurso mediático contemporáneo.

Finalmente, se completa la sección VARIA con dos contribuciones relacionadas con la enseñanza. En la primera de ellas, Marco Cappellini (Université Lyon 1), Christelle Combe (Aix Marseille Université) y Aránzazu Gil Casadomet (Universidad Autónoma de Madrid) examinan la integración de habilidades lingüísticas y tecnológicas en escenarios educativos contextualizados, destacando, así, su relevancia en la formación lingüística y digital de futuros docentes y estudiantes de FLE. En la otra aportación, Charlotte Defrance (Universidad de Granada) repasa el panorama de las titulaciones españolas relacionadas con los estudios franceses para, a continuación, analizar las motivaciones, percepciones y expectativas del alumnado de su universidad con vistas a un plan de actualización y mejora de esta carrera.

La sección NOTAS DE LECTURA contiene nueve reseñas de obras publicadas entre 2023 y 2025. En primer lugar, Ignacio Arilla Subías (Universidad Nacional de Educación a Distancia) presenta la monografía publicada en la revista *Langue française* (2025), bajo la dirección de Jacques Bres y Céline Vaguer-Fekete, con el título de *L'analyse du discours*. Seguidamente, Laura Bourgade (Universidad Autónoma de Madrid) da cuenta de la obra colectiva *Tecnología y comunicación mediática al servicio de la innovación docente en FLE* (Comares, 2024), que han editado Mercedes Eurrutia Caverio y Aránzazu Gil Casadomet. La tercera nota de lectura se debe a Antonia Ceballos-Cuadrado (Universidad de Sevilla), que resume el libro de Emilio José Ocampos Palomar, *La poética de la reescritura. Modernismo y traducción en España (1880-1920)* (Editorial Universidad de Sevilla, 2024). A continuación, María Isabel Corbí Sáez se ocupa del libro de Gil Charbonnier, *L'idée d'Europe chez Paul Morand* (Honoré Champion, 2023). La siguiente reseña está rubricada por Julie Corsin (Universidad de Castilla - La Mancha), que compendia el ensayo de Ana Belén Soto titulado *Acercamiento a una lectura del régimen de los Jemeres rojos en femenino. Testimonios autoficcionales de resiliencia en las xenografías francófonas de l'extrême contemporain* (Peter Lang, 2024). La sexta reseña es de Adriana Lastičová (Universidad Complutense de Madrid), que nos descubre el álbum de Catherine Mory y Philippe Bercovici, *L'incroyable histoire de la littérature française* (Les Arènes BD, 2025). Luego,

Assia Marfouq (Université Hassan Premier de Settat) desgrana el volumen dirigido por Hélène Vial, titulado *La métamorphose humain/insecte. Un défi littéraire et artistique, de l'Antiquité à nos jours* (L'Harmattan, 2025). Después, María José Ros Manzanares (Universidad de Murcia) revela el contenido del libro editado por Mercedes Eurrutia Caverro, Alicia Silvestre Miralles y Dolores Thion Soriano-Mollá con el título de *Territorios transfronterizos: Marca Francia desde un enfoque cultural, lingüístico y literario* (Peter Lang, 2025). Se cierra esta sección con la reseña que hace María Yugueros Canela (Universidad Pablo de Olavide) de *L'Ami Melquiadès ou l'âne qui braie jamais ne se tait*, traducción del libro de Carlos Arniches realizada por el Atelier de traduction théâtrale du CREC bajo la dirección de Marie Salgues y Evelyne Ricci (UGA Éditions, 2025).

Finalmente, se cierra este número 28 de *Çédille* con la sección *IN MEMORIAM*, en la que Isaac David Cremades Cano (Universidad de Murcia) dedica una nota necrológica a quien fuera una asidua y generosa colaboradora de esta revista, la profesora Antonia Pagán López.

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

Entre las principales novedades producidas en este ámbito desde nuestro anterior número (primavera de 2025) cabe destacar la consolidación de *Çédille* en el tercer cuartil de la materia «Literature, Romance» del *Journal Citation Reports*, instrumento que aglutina diversos indicadores de citas de las revistas incluidas en la Web of Science Core Collection de Clarivate, ocupando el puesto 83 de 116 revistas y logrando un JCI Percentil de 26,99. Por otra parte, en junio del presente año la plataforma Clasificación Integrada de Revistas Científicas, que desarrolla el Centro de Transferencia Tecnológica EC3 Metrics, actualizó su base de datos (CIRC 2025), en la que *Çédille* aparece catalogada en el grupo Excelencia A+ en el área de Ciencias Humanas. Para más detalles puede consultarse la sección [AVISOS](#) de nuestra web.

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



Agence Bibliographique de l'Enseignement Supérieur



Agence Universitaire de la Francophonie



Archives de littérature du Moyen Âge

BITRA. *Bibliografía de Interpretación y Traducción*

 *CAPES (Ministério da Educação do Brasil)*

 *Carhus Plus+*

 *Clasificación Integrada de Revistas Científicas*

 *CiteFactor. Academic Scientific Journals*

 *CNKI Scholar*

 *Consortium of Online Public Access Catalogues*

 *Crossref*

 *Dialnet*

 *Dialnet Métricas*

 *DICE (CSIC)*

 *Dimensions*

 *Directory of Open Access Journal*

 *Dulcinea*

 *EBSCO*

 *ESCI (Web of Science – Clarivate Analytics)*

 *European Reference Index for the Humanities*

 *EuroPub*



Sello de Calidad
Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología



Google Académico



IBZ Online (de Gruyter)



ICI World of Journals



Index Copernicus International



International Institute of Organized Research



Información y Documentación de la Ciencia en España



Infobase Index



In-Rech



Journal Base [CNRS]



Journal Citation Reports [Clarivate]



Journal Finder



Journal Metrics



Journal Scholar Metrics



Journal Table of Contents



Federation of Finnish Learned Societies



Latindex



Literature Online



MIAR



Microsoft academic



Mir@bel



MLA Directory of Periodicals



Norwegian Directorate for Higher Education and Skills



Open Science Directory



ProQuest



Publons



Ranking of Excellence in Research for Australia



REDIB



Regesta Imperii



RESH



RETI



ROAD



Science Gate



Scientific Commons



SCImago Journal & Country Rank



Scopus



Serials Union Catalogue



SHERPA/ROMEO

Sherpa-Romeo

Socolar

SOCOLAR



Catalogue du Système Universitaire de Documentation



Ulrich's Periodicals Directory



WorldCat®

WorldCat



Zeitschriftendatenbank

Panel de evaluadores

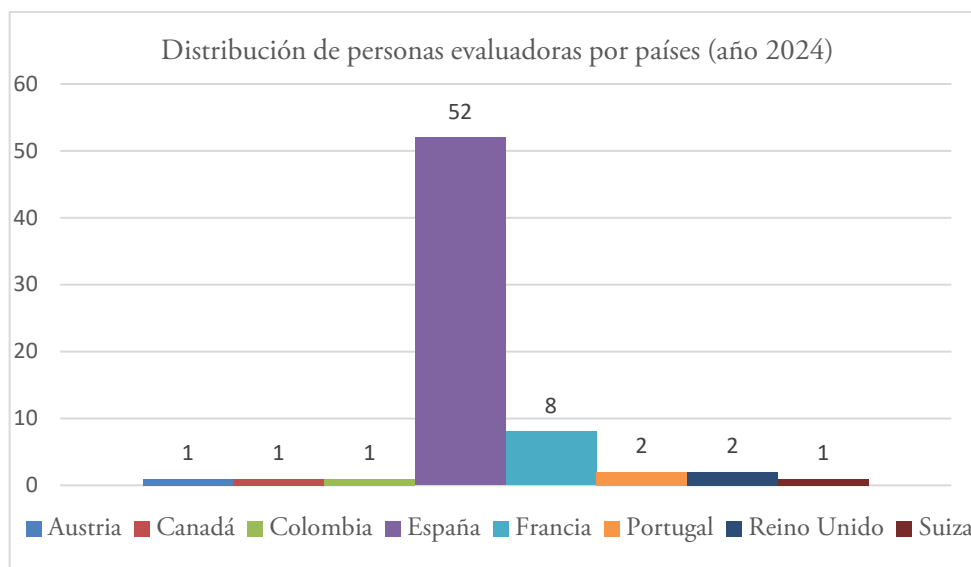
Con el fin de preservar, en la medida de lo posible, la relación entre evaluadores y propuestas presentadas, *Çédille* no hace público el panel de expertos que ha participado en el proceso de evaluación de cada número en cuestión, sino que lo hace por periodos temporales¹. Por ello, en esta ocasión nos limitamos a presentar seguidamente el panel de expertos que han participado en el proceso de evaluación de los trabajos en el año 2024.

José Luis Arráez Llobregat (Universidad de Alicante. ESP), Françoise Bacquellaine (Universidade do Porto. POR), María Tanagua Barceló Martínez (Universidad de Málaga. ESP), André Bénit (Universidad Autónoma de Madrid. ESP), M^a Luisa Bernabé Gil (Universidad de Granada. ESP), Dominique Bonnet (Universidad de Huelva. ESP), Magali Brunel (Université de Montpellier. FRA), Syrine Daoussi (Universidad de Granada. ESP), Rosa de Diego Martínez (Universidad del País Vasco. ESP), Gabriel Díez Abadie (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. ESP), Flavie Fouchard (Universidad de Sevilla. ESP), Roser Gauchola Gamarra (Universitat Autònoma de Barcelona. ESP), Esmeralda González Izquierdo (Université Sorbonne Nouvelle. FRA), Aude Grezka (Université Sorbonne Paris Nord. FRA), Eva Lavric (Universität Innsbruck. AUT), Brigitte Lepinette (Universidad de Valencia. ESP), Elena Llamas Pombo (Universidad de Salamanca. ESP), Franck Neveu (Sorbonne Université. FRA), Concepción Palacios Bernal (Universidad de Murcia. ESP), Felipe Andrés Pedroza Mazuera (Universidad Santiago de Cali. COL), Gisella Policastro Ponce

¹ Pueden consultarse los listados de evaluadores que se han publicado anteriormente en los números 4 (abril de 2008), 6 (abril de 2010), 8 (abril de 2012), 11 (abril de 2015), 13 (abril de 2017), 14 (abril de 2018) y números sucesivos.

(Universidad de Córdoba. ESP), Laurence Rouanne (Universidad Complutense de Madrid. ESP), Hélène Rufat Perelló (Universitat Pompeu Fabra. ESP), Fernande Ruiz Quemoun (Universidad de Alicante. ESP), Marta Saiz Sánchez (Universidad Complutense de Madrid. ESP), Gemma Sanz Espinar (Universidad Autónoma de Madrid. ESP), Alfredo Segura Tornero (Universidad de Castilla - La Mancha. ESP), Cristina Solé Castells (Universitat de Lleida. ESP), Jorge Valdenebro Sánchez (Université de Lorraine. FRA), Frederik Verbeke (Universidad del País Vasco. ESP), Jesús Vázquez Molina (Universidad de Oviedo. ESP), Irene Aguilá Solana (Universidad de Zaragoza. ESP), Martha Asunción Alonso Moreno (Universidad de Alcalá. ESP), María del Rosario Álvarez Rubio (Universidad de Oviedo. ESP), Anne Aubry (Universidad Pablo Olavide. ESP), Florence Baills (Universitat de Lleida. ESP), Tatiana Blanco Cordón (Universidad de Granada. ESP), Marina Isabel Caballero Muñoz (Universidad de Sevilla. ESP), Rémi Carbonneau (Université du Québec à Montréal. CAN), Ángel Clemente Escobar (Universidad de Granada. ESP), Natália de Sousa Amarante (Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. POR), Juliette Delahaie (Université de Lille. FRA), Sergio Díaz Menéndez (Universidad de Oviedo. ESP), Marta Estrada Medina (Universitat Autònoma de Barcelona. ESP), Carla Figueiras Catoira (Universidad de Vigo. ESP), Cristina González de Uriarte Marrón (Universidad de La Laguna. ESP), Diana Holmes (University of Leeds. GBR), Ana María Iglesias Botrán (Universidad de Valladolid. ESP), Myriam Mallart Brussosa (Universitat de Barcelona. ESP), Fanny Martín Quatremare (Universidad de Granada. ESP), Carmen Mata Barreiro (Universidad Autónoma de Madrid. ESP), M^a Carmen Molina Romero (Universidad de Granada. ESP), Isabelle Moreels (Universidad de Extremadura. ESP), Roberto Paternostro (Université de Genève. CHE), Rocío Peñalta Catalán (Universidad Complutense de Madrid. ESP), Xavier Pla Barbero (Universitat de Girona. ESP), Montserrat Planelles Iváñez (Universidad de Alicante. ESP), Paola Prieto López (Universidad de Oviedo. ESP), Ana María Ramos Sañudo (Université Paris Nanterre. FRA), María Victoria Rodríguez Navarro (Universidad de Salamanca. ESP), François Rouget (Queen's University. GBR), Helena Rovira Cerdà (Universidad de Murcia. ESP), Marta Segarra (Centre National de la Recherche Scientifique. FRA), Julia Sevilla Muñoz (Universidad Complutense de Madrid. ESP), Soledad Soria Berrocosa (Universidad de Alicante. ESP), Ángela Suárez Rodríguez (Universidad de Oviedo. ESP), Lourdes Ángeles Terrón Barbosa (Universidad de Valladolid. ESP), Marta Inés Tordesillas Colado (Universidad Autónoma de Madrid. ESP).

A continuación, ofrecemos la representación gráfica del panel de evaluadores que acabamos de detallar.



Novedades en la plataforma OJS de *Çédille*

En el mes de abril del presente año procedimos a revisar, redistribuir y ampliar la información que proporcionamos a través de nuestra plataforma Open Journal System (<https://www.ull.es/revistas/index.php/cedille>), tanto en su versión en español como en francés. Invitamos, por tanto, a todas las personas interesadas en la revista a leer detenidamente las distintas secciones que hemos creado o actualizado, especialmente, las que se encuentran en las pestañas «Acerca de» y «Políticas». Asimismo, puede resultar interesante consultar la pestaña «Estadísticas», donde se ofrecen, tanto por medio de herramientas especializadas (Google Analytics) como por cálculos propios, interesantes datos sobre aspectos demográficos, distribución de personas autoras y evaluadoras, consultas de artículos, interacciones, descargas, promedios del proceso editorial, etc. Igualmente, se han actualizado las normas de edición y de envío, así como las hojas de estilo para artículos de investigación y notas de lectura.

José M. Oliver Frade
Director de *Çédille*, revista de estudios franceses

**Nature et ville dans la littérature française :
visions écopoétiques du paysage urbain,
de l'ère industrielle à l'extrême contemporain.
Avant-propos**

Elena MESEGUER PAÑOS

Universidad de Murcia

emeseguer@um.es

<https://orcid.org/0000-0002-1532-4767>

Pedro Salvador MÉNDEZ ROBLES

Universidad de Murcia

psmendez@um.es

<https://orcid.org/0000-0001-5388-8603>

L'écologie a constitué un thème clé de la pensée depuis l'Antiquité. Montaigne, en interrogeant la place de l'homme dans la nature, nous invitait déjà à repenser nos rapports avec l'environnement. Sa notion de « *mesme nature* » formulée dans *l'Apologie de Raymond Sebond*, exprime l'idée d'une continuité essentielle entre l'humain et le non-humain, et affirme que tous les êtres vivants participent d'une même communauté ontologique partagée. Ainsi, l'homme ne peut prétendre à une domination absolue sur la nature, car il est en lui-même une partie (Montaigne, 2004). Cette intuition humaniste d'une solidarité du vivant trouvera un prolongement décisif dans la pensée de Rousseau et, plus tard, dans celle de Humboldt, qui feront de l'observation sensible de la nature et de l'inscription de l'homme dans son milieu les fondements d'une véritable conscience écologique avant la lettre. Cependant, ce principe unificateur sera relégué dans l'ombre au cours des siècles postérieurs. La nature cessera d'offrir un savoir tiré de l'observation pour devenir objet à exploiter et champ d'enquête et d'expérience pour la science. Cette évolution marque le début d'une ère où la dichotomie entre nature et culture devient prépondérante et structure notre manière de concevoir le monde. Héritée des Lumières il y a plus de deux siècles, cette pensée continue pourtant aujourd'hui de façonner l'organisation des sociétés et influence les politiques publiques, y compris les politiques environnementales, et se matérialise de manière éloquente dans le développement des villes.

La ville incarne en effet la fracture moderne entre l'environnement naturel et l'espace urbain. À partir de la fin du XVIII^e siècle, au seuil de la Révolution industrielle,

la ville s'émancipe de la campagne, s'affranchit des contraintes naturelles et se configure en un milieu autonome. Cette transformation a provoqué la disparition presque totale de la nature dans les espaces urbains, où elle survit aujourd'hui de façon fragmentaire (Hucy, 2017). Sous le Second Empire, bien que l'élément végétal soit pris en compte par les politiques publiques dans l'aménagement urbain, il est initialement envisagé en tant qu'objet décoratif, à l'instar des bacs à fleurs ou des arbres d'alignement dans les rues. Afin de remédier aux conséquences négatives de l'urbanisation, la pollution, la laideur des paysages, etc., de nombreux parcs et jardins sont également aménagés. Toutefois, ces premières décisions politiques révèlent que le végétal n'est encore conçu que comme un simple outil d'urbanisme ; une approche véritablement systémique, prenant en compte la plante et son écosystème, tardera à voir le jour (Mathis, 2022).

En ce qui concerne les animaux, la multiplication des cas de maltraitance envers les chevaux, les combats de coqs, l'utilisation d'attelages de chiens ou l'abattage d'animaux de boucherie en pleine rue, suscite également une prise de conscience qui se traduit par la création de sociétés protectrices des animaux, ainsi que par l'adoption de la loi Grammont en 1850. Néanmoins, ce ne sera qu'en 1976 qu'une loi relative à la protection de la nature reconnaîtra officiellement les animaux comme des êtres sensibles. En effet, avec l'avènement des préoccupations sociales et politiques relatives aux questions environnementales des années 1980, la nature sera redécouverte et reconsidérée en tant que telle, non seulement dans le cadre de la ville elle-même, mais également dans les représentations qui en sont faites. Il apparaît donc progressivement qu'une séparation stricte entre nature et culture est insoutenable et qu'en réponse aux défis environnementaux, il est impérieux d'adopter une perspective globale et respectueuse des liens indissociables qui unissent l'homme à son environnement. La pensée écologique contemporaine appelle à une révision critique de nos paradigmes, en faveur d'une approche consciente de l'interdépendance des systèmes naturels et de l'importance d'une coexistence harmonieuse. En cela, la littérature peut jouer un rôle prépondérant ; elle est le miroir à travers lequel nous pouvons revisiter et repenser notre rapport au monde naturel. Et puisque notre compréhension du vivant est ancrée dans des représentations et schémas culturels transmis au fil des siècles, il est crucial de les analyser ; c'est en adoptant une approche méthodologique attentive à la spécificité des textes littéraires que nous serons alors en mesure de proposer de nouveaux modes de perception et de cohabitation avec le vivant (Blanc, Chartier & Pughe, 2008).

Depuis quelques années, plusieurs travaux ont déjà abordé la question du rapport entre nature et ville dans la littérature française, en particulier à travers l'étude des représentations de la Modernité urbaine. Les recherches menées par Michel Collot, notamment dans *La Pensée-paysage. Philosophie, arts, littérature* (2011) et *Pour une géographie littéraire* (2014), ont ouvert des perspectives fécondes sur la manière dont la littérature redéfinit le rapport au monde à travers l'expérience sensible de l'espace urbain. Ces travaux, auxquels on pourrait adjoindre l'ouvrage de Bertrand Westphal, *La*

Géocritique : Réel, fiction, espace, (2007), ou bien plus récemment le collectif *La nature en ville* (2022), sous la direction de Pierre Matagne, ont permis de repenser la ville comme un lieu esthétique et symbolique, où la nature demeure, malgré tout, présente sous des formes fragmentaires ou imaginaires. Cependant, si ces approches ont contribué à historiciser et à nuancer les représentations littéraires des rapports entre la nature et la ville, elles n'ont que rarement envisagé ces textes dans une perspective proprement écopoétique – c'est-à-dire attentive aux procédés esthétiques par lesquels la création littéraire donne à voir différemment et invente de nouvelles manières d'habiter le monde –. C'est ce prolongement que le présent recueil d'articles souhaite explorer. Ainsi, rassemblant les travaux de chercheurs qui, depuis plusieurs années, partagent un même intérêt pour la littérature envisagée dans une démarche écopoétique, ce numéro monographique offre un parcours à la fois historique et thématique, tout au long duquel se dessinent les transformations et les recompositions du rapport entre l'humain, la nature et l'environnement urbain, de la modernité industrielle aux imaginaires de l'extrême contemporain.

Le volume s'ouvre avec la contribution de Karen Quandt, qui s'attache à étudier l'œuvre poétique de Victor Hugo et y décèle une écopoétique singulière dans laquelle les tensions entre le naturel et l'urbain, loin d'être effacées, nourrissent un lyrisme moderne et vibrant. À travers *Les Orientales* et *Les Feuilles d'automne*, Hugo, observateur depuis la périphérie parisienne, fait apparaître la ville comme un organisme vivant, révélant déjà l'interdépendance des mondes humain et non humain. Poursuivant l'exploration du XIX^e siècle, Noëlle Benhamou s'intéresse au Bois de Boulogne, lieu emblématique de la vie parisienne, et à la manière dont il est représenté dans les récits romanesques de l'époque. Elle montre comment le Bois apparaît à la fois comme un lieu de loisirs et comme un prolongement de la ville, un espace socialement structuré où se croisent différentes pratiques urbaines et familiales. En le mettant en perspective avec des guides contemporains sur les jardins parisiens, Benhamou analyse la manière dont le Bois devient un espace intermédiaire entre nature et artifice, ville et campagne. Il se révèle ainsi un véritable laboratoire du rapport ville/nature, et se situe à la croisée de l'idéalisation paysagère et de la domestication végétale. Pour sa part, Lydia de Haro Hernández revisite l'œuvre de Georges de Peyrebrune à la lumière des théories écoféministes. Elle explore les représentations des espaces ruraux et urbains comme miroirs des dichotomies monde primitif/monde civilisé, nature/culture et féminin/masculin, à travers un corpus de cinq ouvrages, dont *Victoire la Rouge* (1883), *Les Ensevelis* (1887) et *Le Roman d'un Bas-bleu* (1892). Cette étude dévoile la sensibilité proto-écologique et féministe de Peyrebrune et nous apprend que déjà dans ses écrits elle sut révéler les correspondances entre les pratiques de domination des hommes sur la nature et sur les femmes. Les premières décennies du XX^e siècle sont abordées par Montserrat López Mújica. Son article se penche sur la manière dont Ramuz, à travers des œuvres comme *Aimé Pache, peintre vaudois* (1911), *Samuel Belet* (1913) et *Paris, notes d'un Vaudois*

(1938), dénonce la rupture entre l'homme et la nature qui résulte de l'urbanisation. L'écrivain critique, en effet, la transformation de la ville en un espace artificiel, les effets déshumanisants de l'industrialisation, l'indifférence parisienne face au milieu naturel et plaide pour un retour à une harmonie perdue entre l'homme et son environnement naturel. Pour sa part, María Loreto Cantón Rodríguez propose une analyse des relations entre ville et nature à travers l'écriture de la flânerie de Jacques Réda et Claude Eveno. Dans sa contribution, elle étudie la représentation de l'espace parisien et de sa périphérie, au sein duquel la nature tente de se réinventer malgré la destruction provoquée par l'activité humaine au fil du temps. En croisant analyse littéraire et apports théoriques de l'écopoétique et de la géopoétique, elle dégage une vision sensible et critique du paysage urbain transformé, tout en examinant la valeur esthétique de l'espace-temps de la nature dans la ville contemporaine à travers le corpus choisi. Pedro Baños Gallego, qui consacre également son étude à Réda, analyse dans *L'herbe des talus* (1984) le lien entre production littéraire et écologie et met en relation les choix thématiques et formels de Réda avec les représentations du milieu naturel. Baños décrit la façon dont les stratégies stylistiques telles que la métaphore, la métrique ou la rupture des canons occidentaux permettent à la littérature de laisser place à une réflexion sur les enjeux écologiques, contribuant ainsi à un dialogue sensible entre poésie et environnement. Le mythe est ensuite réinvesti par María Flores Fernández, qui examine *Mélusine des détritius* (2002) de Chantal Chawaf et met en lumière les relations complexes entre paysage urbain et être humain, dans un cadre dystopique dans lequel la nature tente de s'imposer face à la pollution et à la métropolisation. L'étude conceptualise le mythe de Mélusine comme un métarécit et relie ses réécritures aux imaginaires environnementaux dans un contexte historique et social marqué par la menace écologique. Le volume s'achève sur deux études consacrées à l'extrême contemporain et à la représentation de la ville dystopique. Julien Weber s'intéresse à *Les Furtifs* (2019), œuvre dans laquelle Alain Damasio imagine un futur proche où les villes sont privatisées, hyperconnectées et dominées par le sens de la vue. L'article explore la manière dont les furtifs – créatures nées du son et évoluant dans les angles morts de la perception humaine – proposent un autre rapport au vivant. Weber examine la poétique du rythme à l'œuvre dans le roman et montre que celle-ci peut être pensée comme une écopoétique, c'est-à-dire un art de reconfigurer, par le langage, les relations entre les humains et le vivant. Enfin, dans son approche du roman *Viendra le temps du feu* de Wendy Delorme, Estel Aguilar Miró réfléchit à l'opposition entre une dystopie totalitaire, représentée par la ville, et une utopie écoqueer située dans les galeries d'une montagne. L'article mobilise les théories culturelles de l'espace – géocritique, écocritique, écopoétique, écoféminisme, post-humanisme – pour examiner les cartographies littéraires de la répression et de la dissidence à travers la ville, le corps et la nature. Aguilar fait apparaître les façons dont les voix rebelles, présentes dans les failles du présent, dessinent les contours d'une autre manière d'habiter le monde.

Ainsi, à travers la diversité de ces études, le lecteur est invité à parcourir deux siècles de littérature française où la nature constitue l'un des foyers de tension et de régénération symbolique de la ville. Les contributions réunies dans ce numéro thématique, tout en s'appuyant sur des contextes, des genres et des esthétiques variés, convergent vers une même interrogation : comment la littérature, du romantisme à la dystopie contemporaine, pense-t-elle l'imbrication du vivant dans l'espace urbain et reformule-t-elle les conditions d'une cohabitation sensible entre nature et cité ?

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BLANC, Nathalie ; Denis CHARTIER & Thomas PUGHE (2008) : « Littérature & écologie : vers une écopoétique ». *Écologie & Politique*, 36 : 2, 15-28. DOI : <https://doi.org/10.3917/ecopo.036.0015>
- COLLOT, Michel (2011) : *La Pensée-paysage. Philosophie, arts, littérature*. Arles, Actes Sud / École nationale supérieure du paysage.
- COLLOT, Michel (2014) : *Pour une géographie littéraire*. Paris, José Corti.
- HUCY, Wandrille (2017) : « La nature en ville », in Vincent. Moriniaux (dir.), *La nature, objet géographique*. Paris, Atlande, 141-150.
- MATAGNE, Patrick [éd.] (2022) : *La nature en ville*. Champs sur Marne, LISAA éditeur. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.lisaa.1668>
- MATHIS, Charles-François (2022) : « Quelle nature pour les villes françaises depuis le XIX^e siècle ? », in Patrick Matagne (éd.), *La nature en ville*. Champs-sur-Marne, LISAA éditeur, s. p. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.lisaa.1701>
- MONTAIGNE, Michel de (2004 [1595]) : *Essais*. P. Villey & V.-L. Saulnier, eds. Paris, Presses universitaires de France.
- WESTPHAL, Bertrand (2007) : *La Géocritique. Réel, fiction, espace*. Paris, Éditions de Minuit.

Victor Hugo et l'écopoétique de la ville au tournant de la Monarchie de Juillet

Karen QUANDT

Wabash College

quandtk@wabash.edu

<https://orcid.org/0009-0000-9084-1003>

Resumen

El entretrejimiento de la naturaleza y la ciudad en *Les Orientales* (1829) y *Les Feuilles d'automne* (1831) por Victor Hugo representa un modo de la ecopoesía lírica que toma su inspiración de la naturaleza material y los entornos urbanos. Al evitar retirarse de la ciudad y el tropo virgiliano del descanso campestre, Hugo en cambio dramatiza e insiste en las tensiones entre la naturaleza y la ciudad mientras intensifica el drama de su lírica dinámica y modernizada. Mientras escribía de las afueras rústicas de París, el hábitat liminal de Hugo proyectó la interrelación de paisajes naturales y urbanos al desarrollar una lírica cada vez más vibrante y experimental que ya no se podía limitar a las formas formales y las odas clásicas.

Palabras clave: Victor Hugo, poesía romántica, ecopoesía, panorama urbano, industrialización.

Résumé

L'imbrication de la nature et de la ville dans *Les Orientales* (1829) et *Les Feuilles d'automne* (1831) de Victor Hugo représente un mode lyrique écopoétique qui s'inspire à la fois de la nature matérielle et de l'environnement urbain. Refusant de se retirer de la ville et de suivre le trope virgilien du repos à la campagne, Hugo insiste au contraire sur les tensions entre la nature et la ville et les dramatise, tout en intensifiant le caractère dramatique de sa poésie lyrique dynamique et modernisée. Écrivant depuis la banlieue rustique de Paris, Hugo projetait dans son habitat liminal l'interdépendance des paysages naturels et urbains, développant une poésie de plus en plus vivante et expérimentale qui ne pouvait plus se limiter aux formes guindées des odes classiques.

Mots-clés : Victor Hugo, poésie romantique, écopoétique, paysage urbain, industrialisation.

* Artículo recibido el 4/05/2025, aceptado el 31/10/2025.

Abstract

Victor Hugo's enmeshment of nature and city in *Les Orientales* (1829) and *Les Feuilles d'automne* (1831) represents an ecopoetic lyric mode that draws from both material nature and urban surroundings. Eschewing a retreat from the city and the Virgilian trope of country respite, Hugo instead insists upon and dramatizes the tensions between nature and city as he heightens the drama of his dynamic and modernized lyric. As he wrote from the rustic outskirts of Paris, Hugo's liminal habitat projected the interrelatedness of natural and urban landscapes as he developed an increasingly vibrant and experimental lyric that could no longer be confined to the staid forms of classical odes.

Keywords: Victor Hugo, Romantic poetry, ecopoetry, urban landscape, industrialization.

1. Victor Hugo et l'«urbanature»

Les poèmes lyriques de Victor Hugo qui chevauchent la Révolution de Juillet de 1830 — un tournant décisif dans l'histoire environnementale de la France alors que les entreprises capitalistes ont stimulé l'extraction du charbon, la production de masse de produits chimiques, la croissance urbaine et les déchets et la pollution qui en résultent¹ — forgent une énergie écopoétique dans leur contact entre les environnements naturels et urbains, un contact qui reflète la dialectique générative entre le beau et le grotesque qui sert de racine au manifeste romantique d'Hugo dans la préface de *Cromwell* (1827) :

[...] le caractère du drame est le réel ; le réel résulte de la combinaison toute naturelle de deux types, le sublime et le grotesque, qui se croisent dans le drame, comme ils se croisent dans la vie et dans la création. Car la poésie vraie, la poésie complète, est dans l'harmonie des contraires (Hugo, 1985, XII : 16-17).

Dans les premières décennies du dix-neuvième siècle, alors que « l'inévitable expansion urbaine modifie de plus en plus les rapports entre ville et campagne » (Sé-singer, 2023 : 15), le poète lyrique enhardi conçu par Hugo fait l'expérience d'une nouvelle liberté inspirée par les forces de la nature qui se mêlent à l'espace urbain de Paris. Dans le contexte de 1830, les vers de Hugo prennent une teinte démocratique et donc réaliste, car il embrasse tout ce que son œil filtre, de l'étoile filante à l'herbe qui pousse dans la rue :

C'est l'écho de ses pensées, souvent inexprimables, qui s'éveillent confusément dans notre esprit les mille objets de la création qui souffrent ou qui languissent autour de nous, une fleur qui s'en

¹ « [...] le charbon de terre conquiert le monde entre 1830 et 1914 au rythme de la diffusion des machines à vapeur et des techniques industrielles de fusion métallurgique » (Jarrige & Le Roux, 2017 : 109).

va, une étoile qui tombe, un soleil qui se couche, une église sans toit, une rue pleine d'herbe [...] (Hugo, 1985, IV : 562).

Évitant une « anthropocentric myopia » (Gersdorf, 2016 : 1) et reconnaissant au contraire que les « environments created and inhabited by humans, and environments created by natural forces and inhabited by non-human animals, plants, and other living creatures » (Gersdorf, 2016: 1)² ne se distinguent pas nettement, Hugo cultive un mode lyrique dont la force dépend d'une compréhension plus large de l'environnement du poète. Dans sa formulation d'une « urbanature » comme « a complex web of interdependent interrelatedness » (Nichols, 2011 : xiii)³, Ashton Nicholas (2001 : XVIII) observe que : « Many of the great “nature” poems of the Romantic era were actually written in the suburbs, in the back gardens of great cities, or in the midst of the largest urban space on the planet at the time: London »⁴. Écrivant dans la « retraite silencieuse et fleurie » (Hovasse, 2001 : 342) de sa résidence dans la rue Notre-Dame-des-Champs, située dans ce qui était alors la périphérie de Paris⁵, l'habitat de Hugo évoquait un sens de cet « interrelatedness » (fr. interdépendant) alors qu'il développait un lyrisme de plus en plus dynamique et vibrant qui ne pouvait plus rester confiné aux odes statiques, à des motifs classiques, et à des paysages idylliques.

Inspiré par le dialogue établi par Lawrence Buell entre les paysages « verts » et « bruns », ou « the landscapes of exurbia and industrialization » (Buell, 2001 : 7)⁶, cet essai considère l'enchevêtrement de la nature et de la ville chez Hugo dans *Les Orientales* (1829) et *Les Feuilles d'automne* (1831) comme un mode lyrique écopoétique qui s'inspire à la fois de la nature matérielle et de l'environnement urbain. Bien qu'il s'agisse d'une rêverie expansive imprégnée d'ouvertures naturalistes à la flore, à la faune et aux effets atmosphériques, Hugo finit par filtrer *Les Orientales* à travers un paysage parisien gris dont l'atmosphère froide l'amène à envisager une muse qui situe la source créatrice du poète dans le jardin urbain. La production de poésie dans un environnement urbain inspire ensuite la métamorphose de Hugo en Pan vers la fin des *Feuilles d'automne*, un volume de poèmes qui insuffle une énergie « verte » au cadre urbain, une tension dialectique productive entre la nature et la ville qui reflète la compréhension plus expansive de Hugo de son environnement comme une écologie plus large et interactive. En

² « environnements créés et habités par les humains, et environnements créés par les forces naturelles et habités par les animaux non-humains, les plantes, et d'autres créatures animées ». Toutes les traductions de l'anglais au français sont celles de l'auteur du présent essai.

³ « un réseau complexe d'interparentés interdépendants ».

⁴ « Une grande quantité de grands poèmes de “nature” de l'ère romantique ont été écrits en banlieue, dans les jardins privés des grandes villes, ou au plein milieu de ce qui était alors la plus grande espace urbaine de la planète : Londres ».

⁵ Dans l'actuel 6^e arrondissement, près des jardins du Luxembourg, la maison d'Hugo était située sur une ancienne route de campagne et les environs étaient restés rustiques.

⁶ « les paysages d'exurbia et d'industrialisation ».

puisant dans la tension productive entre la végétation et l'architecture, entre le passé et le présent, et entre son environnement et son imagination poétique, Hugo lyrise l'énergie de la nature dans un espace urbain et éloigne le lyrisme romantique de ses tropes de lacs, de vallées et de paysages lunaires. Abandonnant la retraite de la ville et le trope virgilien du répit à la campagne, Hugo insiste au contraire sur les tensions entre la nature et la ville, tout en intensifiant le drame de son lyrisme modernisé. À l'intersection des paysages urbains et naturels, les textes de plus en plus expérimentaux de Hugo, alors que la France passe du spectre persistant de l'Ancien Régime à la Monarchie de Juillet et ses efforts capitalistes orientés vers le progrès, reflètent « l'emprise urbaine sur la vie des sociétés et les milieux naturels » (Jarrige & Le Roux, 2017 : 110) alors que les déchets, les effluves et l'augmentation de la population de Paris commençaient à empiéter sur le réseau plus large de l'écologie naturelle de la France.

2. *Les Orientales* : Papillons urbains

Avec leurs expérimentations iconoclastes dans la forme, les détails colorés de la surface et les mouvements à couper le souffle à travers multiples panoramas exotiques, les poèmes des *Orientales* reflètent la bravade d'un poète libéré qui obéit aux impulsions et aux mouvements créatifs plutôt qu'aux principes fixes des modèles classiques. Pourtant, malgré la prétention exotique de l'Orient et l'indulgence d'une imagination débridée, Hugo insuffle aux *Orientales* un sens aigu du naturalisme. Son attention croissante aux formes naturelles et son émulation de l'énergie de la nature suggèrent l'éclosion d'une écopoétique « où l'œuvre d'art ne peut être décrite du simple point de vue de l'intention de l'artiste, mais doit également l'être du point de vue de son insertion dans l'univers bio-physico-chimique » (Blanc, Pughe & Chartier, 2011 : 10). Les nuages, les vagues de l'océan, les collines vertes, les champs dorés, les sables du désert et les créatures animales vivantes infusent le poème liminal « Le Feu du ciel » (I), l'interprétation atmosphérique par Hugo du récit biblique de Sodome et Gomorrhe. Une « expérimentation impressionniste » (Meschonnic, 1977 : 60) émerge de la confluence de la mer et du ciel, avec des apparitions sporadiques et éphémères d'oiseaux et de poissons :

La mer ! Partout la mer ! Des flots, des flots encor.

L'oiseau fatigue en vain son inégal essor.

Ici les flots, là-bas les ondes ;

Toujours des flots sans fin par des flots repoussés ;

L'œil ne voit que des flots dans l'abîme entassés

Rouler sous les vagues profondes.

Parfois de grands poissons, à fleur d'eau voyageant,

Font reluire au soleil leurs nageoires d'argent,

Ou l'azur de leurs larges queues.

La mer semble un troupeau secouant sa toison :

Mais un cercle d'airain ferme au loin l'horizon ;
Le ciel bleu se mêle aux eaux bleues (Hugo, 1985, IV : 418).

En filtrant les scènes bibliques, historiques et orientalistes à travers des paysages naturalistes, Hugo fonde sa poésie lyrique sur les sensations provoquées par l'atmosphère qui l'entoure. Ce sens de l'atmosphère est intensifié dans la pièce beaucoup plus intime « Sara la baigneuse » (XIX), réinvention de Hugo de l'histoire biblique de Sussannah et des anciens, où les sensations de la nature — la fraîcheur de l'eau, l'ombre des feuilles, le parfum d'une grenade en fleur — sont amplifiées alors que le narrateur se concentre sur la réponse du corps à son environnement. La peau blanche de Sara rougit lorsqu'elle sent la fraîcheur de l'eau ou le frôlement d'une mouche, et les perles de son collier se dissolvent dans la pluie qui tombe sur un peuplier :

Elle bat d'un pied timide
L'onde humide
Où tremble un mouvant tableau,
Fait rougir son pied d'albâtre,
Et, folâtre,
Rit de la fraîcheur de l'eau.

[...]

Elle est là, sous la feuillée,
Éveillée
Au moindre bruit de malheur ;
Et rouge, pour une mouche
Qui la touche,
Comme une grenade en fleur.

[...]

L'eau sur son corps qu'elle essuie
Roule en pluie,
Comme sur un peuplier ;
Comme si, gouttes à gouttes,
Tombaient toutes
Les perles de son collier (Hugo, 1985, IV : 479).

Ce qui émerge de la réinterprétation par Hugo du topos de la baigneuse exotique n'est pas tant un corps sculptural en albâtre ou une morale de l'histoire, mais une jeune femme qui vit et respire, intensément à l'écoute du paysage naturel qui l'entoure. Hugo reflète ainsi un esthétisme romantique qui « nourrit...de nombreuses réflexions sur notre appartenance au monde, sur la nature habitable, sur le paysage » (Jaquier, 2015), évoquant une écopoétique qui réinvente une histoire biblique à travers une pleine expérience du monde naturel.

Le développement par Hugo d'une esthétique qui capture une expérience plus directe de la nature reflète l'évolution de la littérature et de l'art français vers des représentations plus réalistes des paysages, de la société, et de l'histoire contemporaine, alors que la France passait d'une Restauration répressive et réactionnaire à une monarchie d'inspiration plus démocratique. Désireux de contrer les prétentions des conceptions néoclassiques (Gilman, 1958 : 144) et le voile vaporeux de la première poésie romantique dans laquelle l'émotion l'emportait sur la forme (Gilman, 1958 : 152), Hugo et ses contemporains romantiques ont forgé des images puissantes et des formes lyriques qui ont trouvé un écho dans le mouvement naissant de l'art et de la littérature réalistes⁷. Tout comme l'art est passé des inventions stylisées en studio aux peintures de paysages en plein air⁸, la « belle nature » idéalisée de la poésie de la fin de la Restauration a été délaissée au profit d'une « nature vivante dans tous ses détails et toute sa variété » (Gilman, 1958 : 160). L'influence des sensibilités impressionnistes de Sainte-Beuve sur l'esthétique libérée de Hugo est particulièrement évidente. Jeune, mais déjà éminent critique littéraire qui contribuait régulièrement au *Globe*, Sainte-Beuve défendait un lyrisme romantique qui prenait ses distances avec les conceptions exagérées : « Lorsque M. Hugo n'a pas à sortir de lui-même, et qu'il veut rendre seulement une impression personnelle [...] ses défauts disparaissent » (Sainte-Beuve, 2004 : 1271). Dans sa *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, publiée quelques mois seulement après *Les Orientales* en 1829, Sainte-Beuve, dans son poème « Promenade », établit à travers le personnage de son poète éponyme un *ars poetica* romantique tempéré qui privilégie les images naturalistes et un langage dépouillé :

Bien ; il faut l'aigle aux monts, le géant à l'abîme,
 Au sublime spectacle un spectateur sublime.
 Moi, j'aime à cheminer et je reste plus bas.
 Quoi ? des rocs, des forêts, des fleuves ? ... oh ! non pas,
 Mais bien moins ; mais un champ, un peu d'eau qui murmure,
 Un vent frais agitant une grêle ramure ;
 L'étang sous la bruyère avec le jonc qui dort ;
 Voir couler en un pré la rivière à plein bord ;
 Quelque jeune arbre au loin, dans un air immobile,

⁷ Publié aussi en 1829, le roman historique *Les Chouans* de Balzac résonne avec le désir d'Hugo de capturer « le tout » : « Dans ce genre, tout est dit » (Balzac, 1997 : 465). Pour Stendhal, si les écrivains français de la Restauration devaient s'inspirer de Shakespeare, c'était pour sa « manière d'étudier le monde au milieu duquel nous vivons » (Stendhal, 1970 : 75).

⁸ « Increasingly French painters, inspired by the examples of Constable and the short-lived Anglo-French painter Richard Parkes Bonington (1802-1828), would turn away from the Italianate 'ideal' to concentrate on their own native scenery » [De plus en plus les peintres français, inspirés des exemples de Constable et du peintre anglo-français Richard Parkes Bonington (1802-1828), mort jeune, se détournèrent de l'« idéal » d'un style italien pour se concentrer sur leurs propres paysages natifs] (Luijten, Morton & Monroe, 2020 : 29).

Découpant sur l'azur son feuillage débile ;
 À travers l'épaisseur d'une herbe qui reluit,
 Quelque sentier poudreux qui rampe et qui s'enfuit ;
 [...]
 C'est assez de bonheur, c'est assez pour un jour (Sainte-Beuve,
 2006 : 123).

Le défi pour le poète moderne était d'évoquer l'énergie subtile, mais néanmoins puissante de son environnement plus familier.

La sensibilité réaliste de l'art et de la littérature au début de la Monarchie de Juillet s'étend aux *Orientales* de Hugo, en dépit de leurs envolées frénétiques. Les promenades routinières du poète, alors qu'il travaillait sur ses tableaux fantastiques, ont permis d'incorporer non seulement ses expériences réelles des couchers de soleil et des feuillages, mais aussi de Paris lui-même :

La mise en scène des promenades vespérales à Vaugirard ou à Montrouge, reprise dans la préface des *Orientales*, a aussi une dimension symbolique : il fallait abolir les frontières, prouver que l'Orient n'était pas plus loin que la banlieue, justifier dans ce livre la présence de Paris, de son automne et de ses fantômes (Hovasse, 2001 : 373).

Ce qui est exotique dans *Les Orientales*, ce n'est pas l'Orient — « l'Orient n'est pas si loin » (Laurent, 2000 : 15) — mais l'approche de Hugo vers un sens similaire du réalisme, alors qu'il emploie un langage de couleurs sans fioritures et bouleverse le langage ornemental traditionnel de la poésie classique :

As a consequence, the description looks realistic and exact. The redundancy of an epithet is justified so long as it is ornamental; but for a functional adjective used where an ornament was expected there can be only one motive: to tell the facts (Riffaterre, 2002 : 182-183)⁹.

Anticipant les critiques qui pourraient accuser le poète des *Orientales* d'incorporer « l'horrible, le grotesque, l'absurde » (Hugo, 1985, IV : 412), Hugo répond dans sa préface à l'édition originale que « tout est sujet ; tout relève de l'art ; tout a droit de cité en poésie » (Hugo, 1985, IV : 411). En retraçant l'évolution du lyrisme de Hugo des *Nouvelles odes* (1824) aux *Orientales*, Claude Millet note le passage à l'attention croissante du poète pour l'environnement familier : « L'inspiration, sans cesser d'être sacrée, ne descend plus du ciel. Elle émane de tout, de Pan » (Millet, 2002 : 91). Le défi pour

⁹ « En conséquence, la description semble réaliste et exacte. La redondance d'une épithète est justifiée à moins qu'elle soit ornementale; mais pour un adjectif fonctionnel employé là où l'on s'attendait à un ornement, il ne peut y avoir qu'un seul motif : raconter les faits ».

le poète moderne n'était pas d'imposer des limites au sujet, mais plutôt de trouver des moyens de rendre « le tout » poétique.

Dans la préface de Hugo à l'édition originale des *Orientales*, nous apprenons que ce n'est pas l'Orient qui a inspiré le poète, mais plutôt sa vue d'un coucher du soleil : « [...] à quoi bon ces *Orientales* ? [...] Il [l'auteur] répondra qu'il n'en sait rien, que c'est une idée qui lui a pris ; et qui lui a pris d'une façon ridicule, l'été passé, en allant voir coucher le soleil » (Hugo, 1985, IV : 412). Ainsi, l'environnement de Hugo dans la campagne en dehors de Paris sert de point fixe à partir duquel se déploie la vision du poète de vieilles villes espagnoles labyrinthiques où aucun détail n'est omis¹⁰. En une seule phrase qui s'étend sur une page entière, nous voyons l'imagination poétique produire des orangers, des rues sinueuses, une architecture urbaine et une cathédrale gothique avant de s'épanouir dans une mosquée nichée au milieu de sycomores et de palmiers. Hugo termine sa description luxueuse en comparant la mosquée à une fleur épanouie et parfumée « épanouie au soleil comme une large fleur pleine de parfums » (Hugo, 1985, IV : 413). En situant son expérience d'un coucher de soleil comme motivant la création de ces poèmes, le poète émule une force naturelle puissante qui n'est pas seulement visible, mais parfumée. En mêlant végétation et architecture dans la préface des *Orientales*, Hugo établit une interaction symbiotique entre la nature et l'art — « Dans la mesure où l'écopoétique prend position à l'égard du “grand partage” et de ses effets en termes de rupture du lien entre l'homme et son environnement naturel, le romantisme lui offre un ancrage solide et pertinent » (Jaquier, 2015) — qui lui permet d'expérimenter des formes poétiques, d'adopter une lyrique picturale et musicale et de produire un vaste drame de l'Orient qui s'étend des temps bibliques à la guerre d'indépendance de la Grèce dans les années 1820.

En se tournant vers une esthétique plus naturaliste, *Les Orientales* suscite également l'éclosion d'un paysage urbain lyrique. Pierre Citron identifie la période 1825–1830 comme un « renouveau du thème poétique de Paris » (Citron, 1961 : 187), notant comment, à la suite de la publication posthume du *Dom Juan* de Lord Byron en 1827, Paris est devenu moins un motif grandiose que le lieu d'un rapport intime et unique avec le poète : « les poètes commencent à exprimer leurs réactions personnelles à ce Paris dans lequel ils vivent » (Citron, 1961 : 205). Après une vaste expansion dans l'Est de la rêverie, *Les Orientales* se terminent par l'« habitat naturel » du poète, un mois de novembre froid à Paris. Un sens aigu du réalisme clôt donc de manière surprenante *Les Orientales*, Hugo nous ramenant à son propre environnement urbain et ainsi prévoyant une écocritique élargie qui pénètre « dans les espaces vécus et travaillés — non seulement bucoliques, forestiers ou sauvages, mais aussi urbains, périurbains, industriels » (Blanc, Breteau & Guest, 2017 : 130). Dans le dernier poème « Novembre »

¹⁰ Enfant, Hugo a passé plusieurs mois en Espagne (1811-1812) lorsque son père a été promu général d'un régiment créé par Napoléon après la prise de Madrid en 1808.

(XLI), le regard du poète se porte sur les réalités mondaines de Paris et sur l'espace intime du foyer du poète : « O ma muse ! en mon âme alors tu te recueilles, / Comme un enfant transi qui s'approche du feu » (Hugo, 1985, IV : 537). Les formes extrêmement expérimentales qui ont marqué de leur empreinte provocatrice l'ensemble du volume s'installent maintenant dans la forme statique de l'alexandrin. Alors que le soleil de l'Orient s'éteint, un Paris hivernal et brumeux réapparaît :

Devant le sombre hiver de Paris qui bourdonne,
Ton soleil d'orient s'éclipse, et t'abandonne,
Ton beau rêve d'Asie avorte, et tu ne vois
Sous tes yeux que la rue au bruit accoutumée,
Brouillard à ta fenêtre, et longs flots de fumée
Qui baignent en fuyant l'angle noirci des toits (Hugo, 1985, IV : 537).

Malgré toutes les couleurs vives qui scintillent dans *Les Orientales*, un panache de noir tourbillonne tout au long du volume : « Le noir prend sa vraie *couleur* pour Hugo dans *Les Orientales*. En contrastes ou isolé, il s'étend » (Meschonnic, 1977 : 56). Après avoir traversé les grands paysages de l'Est et raconté l'ascension et la chute spectaculaires de Napoléon, le poète se transforme en un Sainte-Beuve méditatif qui situe la place de la poésie dans les limites sombres de la ville. L'alter ego de Sainte-Beuve, Joseph Delorme, incapable de réaliser l'idéal idyllique du bonheur à la campagne, contemple plutôt le paysage urbain pollué de Paris et de ses faubourgs environnants :

Mais j'ai vu du faubourg fumer les cheminées ;
J'ai regagné la ville aux nuits illuminées
Et le pavé mouvant (Sainte-Beuve, « Bonheur champêtre », 2006 : 97).

De même, toute prétention à l'exotisme s'effondre lorsque Hugo juxtapose une journée grise et insistante de novembre aux images fugaces qui avaient embelli ses poèmes :

C'est Paris, c'est l'hiver. — A ta chanson confuse
Odaliques, émirs, pachas, tout se refuse.
Dans ce vaste Paris le klephte est à l'étroit ;
Le Nil déborderait ; les roses du Bengale
Frissonnent dans ces champs où se tait la cigale ;
A ce soleil brumeux les Pérès auraient froid (Hugo, 1985, IV : 538).

Une flore et une faune réduites au silence menacent d'extinction les impulsions exotiques et colorées d'un lyrisme romantique.

Pourtant, *Les Orientales* ne s'achève pas avec la dissipation de la rêverie colorée du poète. Répondant à l'appel pressant de sa muse qui lui demande une chanson malgré le cadre peu inspirant, il se tourne vers ses souvenirs d'enfance des Feuillantines. Hugo a passé deux des années les plus marquantes de son enfance cloîtrée dans le jardin de l'ancien couvent des Feuillantines, « 5 acres of wilderness surrounded by high stone

walls » (Robb, 1993 : 24)¹¹. Les biographes et toutes les éditions critiques des œuvres de Hugo soulignent l'influence précoce et durable du jardin des Feuillantines sur son attention à la nature et, par la suite, sur ses poèmes :

Every path in Hugo's brain leads back eventually to the Feuillantines garden with its chattering birds, its 'flowers opening up like eyelids', the smoke from neighbouring chimneys and the moon moving behind branches. Confirmation that a safe, secret place existed in the world, a stone's throw from the turbulent city. This is what gives the commonplace of Mother Nature such resonance in Hugo's poetry (Robb, 1999 : 24-25)¹².

Jean-Marc Hovasse (2001 : 72) souligne à quel point le jardin des Feuillantines était véritablement un espace parisien exceptionnel qui a eu une influence considérable sur l'imagination de Hugo : « il y avait vraiment la place d'un grand jardin sauvage comme une forêt vierge où les liserons qu'il aimera toute sa vie faisaient office de lianes, d'une immense allée gazonnée, d'une double rangée de marronniers, d'un puisard desséché et d'une chapelle en ruine ». La recherche approfondie de Jean-Bertrand Barrère (1949 : 16) sur la nature comme exutoire de la « fantaisie » créative de Hugo l'amène même à conclure que le jardin « fut son maître de poésie », tandis que Claude Gély (1994 : 94) situe l'importance du « microcosme du jardin » dans sa création romanesque (du *Dernier Jour d'un condamné* à *L'Homme qui rit*). Dans *Victor Hugo raconté*, une biographie écrite par Adèle Hugo pendant l'exil de la famille dans les îles Anglo-Normandes, le jardin devient dans l'imagination de Hugo une vaste étendue de campagne inculte et donc féconde :

Il y avait des fleurs autant qu'on en pouvait rêver, mais il y avait surtout des coins qu'on n'avait pas cultivés depuis longtemps et où poussait tout ce qui voulait, herbes, plantes, buissons, arbustes, une forêt vierge d'enfant. Il y avait tant de fruits qu'on ne ramassait pas ceux qui tombaient des branches (Hugo, 1880-1885 : 35)¹³.

Cette « forêt vierge » a non seulement inspiré les jeux de son enfance, mais aussi, dans un élan similaire qui a stimulé son imagination, l'ensemble de l'œuvre littéraire du poète. Dans « Novembre » des *Orientales*, le jardin du poète continue de hanter son imagination et de créer une atmosphère enivrante qui stimule son imagination poétique :

¹¹ « 5 hectares de nature sauvage entourés de hauts murs de pierre ».

¹² « tout chemin dans le cerveau de Hugo revient finalement au jardin des Feuillantines, avec ses oiseaux qui gazouillent, ses 'fleurs s'ouvrant comme des paupières', la fumée des cheminées voisines et la lune en mouvement derrière les branches. C'était confirmation qu'un endroit sûr et secret existait dans le monde, à deux pas de la ville turbulente. C'est ce qui donne au lieu commun de Mère Nature une telle résonance dans la poésie de Hugo ».

¹³ Bien que Victor Hugo soit cité comme auteur, c'est sa femme Adèle qui a rédigé le manuscrit.

Je te raconte aussi comment, aux Feuillantines,
 Jadis tintaient pour moi les cloches argentines ;
 Comment, jeune et sauvage, errait ma liberté,
 Et qu'à dix ans, parfois, resté seul à la brune,
 Rêveur, mes yeux cherchaient les deux yeux de la lune,
 Comme la fleur qui s'ouvre aux tièdes nuits d'été (Hugo, 1985, IV : 538).

La fleur qui s'épanouit à la fin de « Novembre » fait non seulement écho à l'épigraphe du poème, qui fait référence à une rose de jardin mentionnée dans un poème persan de Sadi (Hugo, 1985, IV : 537), mais elle renvoie également à la fleur de mosquée figurative qui s'ouvre au soleil dans la préface des *Orientales*. Ainsi, à travers le souvenir du jardin des Feuillantines, le poète distille lumière et couleur même dans un Paris obstinément gris. À la fin du poème, et donc du recueil, l'action tourbillonnante des *Orientales* se métamorphose en un volet de papillons fragiles, colorés, mais presque immatériels, planant, mais silencieux. La prédilection de la muse pour les chansons d'amour inspire au poète de se concentrer sur la tension génératrice entre l'éphémère et la présence durable de la nature :

Mais surtout tu te plais aux premières amours,
 Frais papillons dont l'aile, en fuyant rajeunie,
 Sous le doigt qui la fixe est si vite ternie,
 Essaim doré qui n'a qu'un jour dans tous nos jours (Hugo, 1985, IV : 539).

Tous les tableaux lyriques des *Orientales*, des récits bibliques à l'ascension et à la chute de Napoléon, en passant par la sombre journée de novembre du poète à Paris, s'évanouissent en un instant fugace, celui d'un papillon issu de la jeunesse du poète qui, aussi éphémère soit-il, continue d'inspirer et d'animer sa poésie. L'accent mis sur le mouvement et la couleur dans *Les Orientales* reflète non seulement une préoccupation esthétique pour les formes libérées et expérimentales, mais aussi les possibilités poétiques du jardin urbain, un espace particulier qui s'est développé au cours des premières décennies du XIX^e siècle, lorsque les médecins, les urbanistes et les responsables gouvernementaux ont cherché des moyens de lutter contre la pollution industrielle qui envahissait rapidement les villes à l'aide d'arbres et de parcs :

Si, à la fin de l'Ancien Régime, Paris semblait être un « laboratoire des pollutions industrielles », il pouvait aussi être envisagé comme un terrain d'expérience offert aux ingénieurs, médecins, naturalistes et autres architectes qui entendaient multiplier les jardins au cœur de la ville pour pallier les désagréments de l'insalubrité endémique (Synowiecki, 2023 : 23).

Les Feuillantines, le domaine verdoyant d'Hugo, n'est pas un simple refuge romantique isolé de Paris, mais un espace où s'émerge une écopoétique qui s'efforce à évoquer la ville environnante et son atmosphère en pleine mutation.

3. *Les Feuilles d'automne* : « une fleur dans un torrent »

Après *Les Orientales*, et surtout après les troubles provoqués par la révolution de Juillet, Hugo adopte le personnage d'un poète fatigué qui se tourne vers les paysages sereins et la tranquillité domestique pour trouver le réconfort. Il explique dans sa préface aux *Feuilles d'automne* : « Ce n'est point-là de la poésie de tumulte et de bruit ; ce sont des vers sereins et paisibles, des vers comme tout le monde en rêve, des vers de la famille, du foyer domestique, de la vie privée ; des vers de l'intérieur de l'âme » (Hugo, 1985, IV : 562). Alors que les panoramas grandioses construits dans *Les Orientales* s'inspirent principalement des réinterprétations et des visions imaginatives du poète sur des légendes, des tableaux exotiques ou les drames de l'histoire contemporaine, *Les Feuilles d'automne* se tournent vers des paysages romantiques, le foyer familial et la nostalgie mélancolique du poète : « C'est un regard mélancolique et résigné, jeté ça et là sur ce qui est, surtout sur ce qui a été » (Hugo, 1985, IV : 562). À la croisée de la mort (sa mère est décédée en 1821, son fils en bas âge en 1823 et son père en 1828) et d'une nouvelle vie (il a eu quatre enfants entre 1824 et 1830), et à un moment irrévocable de désillusion dans son mariage¹⁴, Hugo présente *Les Feuilles* comme « un volume de pauvres vers désintéressés » (Hugo, 1985, IV : 559) qui semble prendre ses distances par rapport à la gravité du moment politique. Contrairement à la fantaisie exubérante des *Orientales*, *Les Feuilles* sont une bouffée d'air frais et apaisante.

Cependant, malgré son attitude résignée, le revirement brusque d'Hugo vers des réflexions élégiaques n'est pas simplement une complaisance dans la rêverie sentimentale ou les paysages séduisants. En posant l'hypothèse d'un « Hugo duplex » dans son introduction aux *Feuilles d'automne*, Franck Laurent (2000 : 36) note l'équilibre entre les poèmes mélancoliques et intimes et ceux qui évoquent la grandeur, la vigueur et l'héroïsme. Jean Gaudon (1986 : 227) va plus loin, suggérant que le Hugo de l'après-1830 a si habilement manœuvré les clichés et les tropes contemporains qu'il a ouvert une nouvelle voie à la poésie qui lui est entièrement propre : « on n'a pas voulu reconnaître que la révolution littéraire de 1830 avait été pour lui le moment de la rupture avec les clans, le ronron des cénacles et des idées reçues. [...] Hugo est, dès cette époque, un écrivain solitaire, c'est-à-dire un véritable écrivain ». Malgré l'image tranquille qu'il donne dans sa préface, Hugo exprime une voix lyrique qui, bien qu'elle semble fuir le drame de la révolution ou les troubles urbains, est en réalité audacieuse et affirme sa conscience inébranlable. *Les Feuilles*, d'apparence modeste, amplifient ironiquement l'engagement de Hugo en faveur d'une poésie libérée, car elles démontrent à quel point il creuse sous la surface de la rhétorique pour faire émerger une voix lyrique unique, puissante et pertinente. Il troque la présence immuable des navires majestueux contre le vol difficile, mais tenace du poète romantique libéré :

¹⁴ Adèle Hugo et Sainte-Beuve avaient une liaison lorsque Hugo rédigeait les poèmes des *Feuilles d'automne*.

Tout au contraire des vaisseaux, les oiseaux ne volent bien que contre le vent. Or la poésie tient de l'oiseau. *Musa ales*, dit un ancien.

Et c'est pour cela même qu'elle est plus belle et plus forte, risquée au milieu des orages politiques (Hugo, 1985, IV : 561).

Sainte-Beuve (2004 : 1280), dans une revue euphorique des *Feuilles d'automne* qu'il loue comme le « plus beau, [le] plus complet, [le] plus touchant recueil lyrique » de Hugo, décrit Hugo comme s'éloignant du spiritualisme et du « dogme chrétien » de Lamartine pour embrasser une écologie panthéiste de « tous les orages, toutes les ténèbres, et aussi tous les rayons, tous les parfums » (Sainte-Beuve, 2004 : 1286)¹⁵. La vitalité de la poésie d'Hugo après 1830, petite créature ailée volant contre un vent impitoyable, provient de la force qu'elle tire de son refus des limites étroites des idéologies et des modes traditionnels. Premier exemple de la libération d'Hugo des formes strophiques figées (Hovasse, 2001 : 532), *Les Feuilles* tracent leur propre chemin malgré leur hommage apparent à des tropes familiers.

L'attention qu'Hugo porte aux particularités aléatoires et aux détails banals est, paradoxalement, ce qui lui permet de percevoir la pertinence et même l'urgence de la poésie lyrique. Ce qui génère *Les Feuilles*, ce n'est pas un simple virage vers le réalisme, mais la relation esthétiquement productive qu'Hugo entretient avec le familier et l'intime, qui relie le poète à un sentiment d'humanité collective. Hugo glane les vestiges de la nature qui, bien que rares et relégués au second plan, recèlent encore une puissante vitalité qui résonne en chacun de nous. Quelques fleurs choisies au hasard ont autant d'influence que n'importe quel événement historique ou fantasme exotique :

Il [l'auteur] ressent en abandonnant ce livre inutile au flot populaire qui emporte tant d'autres choses meilleures, un peu de ce mélancolique plaisir qu'on éprouve à jeter une fleur dans un torrent, et à voir ce qu'elle devient (Hugo, 1985, IV : 561).

Dans leur ambition de s'adresser à l'ensemble universel de l'humanité — comme le remarque Hugo (1985, IV : 560) dans la préface, « La poésie ne s'adresse pas seulement au sujet de telle monarchie, au sénateur de telle oligarchie, au citoyen de telle république, au natif de telle nation ; elle s'adresse à l'homme, à l'homme tout entier » — les poèmes des *Feuilles* expriment la conscience qu'a le poète du lien explicite entre la poésie et la nature : « Construing poetry as a space determined by a concept similar to the cycles of a physical environment, it is possible to interpret the cultural anchors and the structure of a poem as inscriptions of natural rhythms and elements » (Finch-Race &

¹⁵ La critique de Sainte-Beuve a été publiée pour la première fois dans le numéro du 15 décembre 1831 de *La Revue des Deux Mondes*.

Weber, 2015 : 163)¹⁶. La poésie ne se contente pas de produire des images de l'environnement naturel, elle imite sa force durable qui agit sous la surface des choses et résonne avec un collectif universel :

Le cœur humain est comme la terre ; on peut semer, on peut planter, on peut bâtir ce qu'on veut à sa surface ; mais il n'en continuera pas moins à produire ses légumes, ses fleurs, ses fruits naturels ; mais jamais pioches ni sondes ne le troubleront à de certaines profondeurs ; mais, de même qu'elle sera toujours la terre, il sera toujours le cœur humain ; la base de l'art, comme elle de la nature (Hugo, 1985, IV : 560-561) .

En retraçant « l'imaginaire végétal » (Moreau, 1967 : XIX) d'Hugo, Pierre Moreau remarque que même les visions poétiques les plus éloignées de l'auteur sont ancrées dans la terre : « [...] dans ses ascensions et ses vertiges, Victor Hugo reste fidèle à la terre où il vit » (1967 : XVI). Se tournant vers « les mille objets de la création qui souffrent ou qui languissent autour de nous » (Hugo, 1985, IV : 562), le poète déterre un vers lyrique libéré de tout bagage héroïque et politique afin de soutenir la poésie à l'ère de la prose, « un volume de véritable poésie qui apparaîtrait dans un moment où il y a tant de prose dans les esprits » (Hugo, 1985, IV : 561). Réfléchissant au poète engagé qui adopte une personnalité élégiaque dans *Les Feuilles*, N. Wilson pose la question rhétorique suivante à propos des poèmes :

And are there many that are not earth-bound? Occasionally, it is true, the poet meditates on the splendour of the night sky or contemplates the sunsets from the heights of Paris. But he rarely looks down from an ivory tower, impassive and indifferent, upon the human scene below. [...] Even from the lofty Alpine heights [...], the poet-cloud, having risen by the will of God above man-ocean, must descend "sans cesse des cieux aux mers" for it is to the latter that he belongs (Wilson, 1965 : 28)¹⁷.

L'océan métaphorique représente Hugo se tournant vers un certain matérialisme, un « triomphe du littéral sur le métaphorique » (Meschonnic, 1977 : 82) qui infuse et

¹⁶ « Interprétant la poésie comme un espace déterminé par un concept similaire aux cycles d'un environnement physique, il est possible d'interpréter les ancrages culturels et la structure d'un poème en tant qu'inscriptions de rythmes naturels et d'éléments ».

¹⁷ « Et y en a-t-il bon nombre qui ne soit pas destiné à la terre? Il est vrai que, parfois, le poète médite sur la splendeur du ciel nocturne ou contemple les couchers du ciel depuis les hauteurs de Paris. Mais c'est rare qu'il regarde depuis un tour d'ivoire, impassible et indifférent, la scène humaine en bas. [...] Même depuis les hauteurs alpines [...], le poète-nuage, ayant été élevé par la volonté de Dieu au-dessus de l'homme-océan, doit descendre 'sans cesse des cieux aux mers', car c'est à ces dernières auxquelles il appartient. » Wilson cite du poème « Dicté en présence du glacier du Rhône ».

enhardt son vers lyrique. Les prétendantes feuilles flétries de Hugo ouvrent une « nouvelle mine de poésie » :

C'est que c'est ici la pensée intime d'un homme, qui dit bien plus de choses à la pensée de tous les hommes que l'inspiration factice des événements ne lui en aurait suggéré ; [...]. [...] Oh ! ce doit être un enchantement qui passe tous les enchantemens, celui d'illustrer ce qu'on admire, celui d'embellir encore ce qu'on aime, celui de déployer dans quelque beau cadre d'or le peu de fleurs qui émaillent de loin en loin les rudes chemins de la vie ! Et c'est ce que fait Victor en nous ouvrant cette nouvelle mine de poésie, qu'il épuise en passant. [...] Vous l'y avez attendu, peut-être, à son retour des mondes qu'il vient de parcourir. — Et moi aussi (Nodier, 1831 : 111-112).

À la différence des impulsions réalistes et prosaïques qui allaient définir la littérature française après 1830, le poète meurtri, mais résolu de Hugo insiste sur le pouvoir des vers pour tirer des chants d'un environnement apparemment banal ou insignifiant.

3.1. Les racines des *Feuilles d'automne*

La présente section identifie les moments clés de contact avec l'environnement dans *Les Feuilles d'automne* qui soulignent l'énergie créatrice dont Hugo fait preuve à mesure que sa sensibilité écopoétique s'enracine. Le poème d'ouverture des *Feuilles d'automne*, « Ce siècle avait deux ans » (I), établit la personnalité plus terrestre de Hugo alors qu'il contemple à la fois son arrivée dans le monde et son rôle de poète qui, tout au long de la Restauration, a bravé « l'aquilon » (Hugo, 1985, IV : 566) qui a défini son jeune siècle. Revenant sur ses origines en tant que graine sans but, renouant avec les *terroirs* respectifs de ses parents et se situant dans sa ville natale de Besançon, Hugo dresse le portrait d'un poète intrinsèquement prédisposé à naviguer dans un « souffle orageux » (Hugo, 1985, IV : 566), d'abord en tant que nourrisson maladif, puis en tant qu'enfant témoin de la « gloire et terreur » (Hugo, 1985, IV : 566) traumatisante de l'héritage napoléonien. Il évoque ainsi une défense des « lambeaux » (Hugo, 1985, IV : 566) que sa poésie a laissé derrière elle :

Si ma tête, fournaise où mon esprit s'allume,
Jette le vers d'airain qui bouillonne et qui fume
Dans le rythme profond, moule mystérieux
D'où sort la strophe ouvrant ses ailes dans les cieux ;
C'est que l'amour, la tombe, et la gloire, et la vie,
L'onde qui fuit, par l'onde incessamment suivie,
Tout souffle, tout rayon, ou propice ou fatal,
Fait reluire et vibrer mon âme de cristal,
Mon âme aux mille voix, que le Dieu que j'adore
Mit au centre de tout comme un écho sonore ! (Hugo, 1985, IV : 566-567).

Les origines du poète et son siècle sont nécessairement grotesques, mais son « âme de cristal » (Hugo, 1985, IV : 567) reflète une force divine ordonnatrice qui transforme tout en un chant résonnant. Pourtant, la dernière strophe de « Ce siècle » coupe net l'élan transcendant du poète en revenant brusquement à ses origines. Faisant le bilan de la poésie qu'il a produite, ainsi que du panorama des régimes qui se sont succédé depuis la Révolution, le retour mélancolique du poète vers ses branches maternelle et paternelle stabilise son lyrisme tumultueux :

Après avoir chanté, j'écoute et je contemple,
 À l'empereur tombé dressant dans l'ombre un temple,
 Aimant la liberté pour ses fruits, pour ses fleurs,
 Le trône pour son droit, le roi pour ses malheurs ;
 Fidèle enfin au sang qu'ont versé dans ma veine
 Mon père, vieux soldat, ma mère, vendéenne ! (Hugo, 1985, IV : 567).

Atteignant un moment de calme alors qu'il écoute et contemple, le poète replace sa poésie dans le lieu d'où il vient plutôt que dans celui où il se dirige : « Et je sais d'où je viens, si j'ignore où je vais » (Hugo, 1985, IV : 567). À ce seuil entre une jeunesse impétueuse et une maturité pleine de perspicacité, la nouvelle poésie d'Hugo est empreinte d'un solide sentiment d'enracinement.

Dans le poème suivant, « À M. Louis B. » (II), qui prend également la forme plus souple d'alexandrins répartis dans des strophes variées, Hugo continue de revenir sur ses origines à travers la figure de son père. Adressé à Louis Boulanger, un proche de son cercle qui illustrait et exposait des peintures inspirées des œuvres du poète, Hugo demande à son ami en voyage de s'arrêter dans l'ancienne maison de campagne de son père, près de Blois. Hugo conseille à Boulanger de ne pas se laisser distraire par les châteaux, les églises et les paysages pittoresques de la vallée de la Loire, mais de chercher plutôt un arbre perché au sommet d'une butte : « Cherchez un tertre vert, circulaire, arrondi, / Que surmonte un grand arbre, un noyer, ce me semble » (Hugo, 1985, IV : 568). Poursuivant sur ce ton conversationnel, Hugo encourage Boulanger à garder les yeux baissés : « Ne levez pas vos yeux si haut que l'horizon, / Regardez à vos pieds. — » (Hugo, 1985, IV : 569). Le poète poursuit en décrivant avec beaucoup de détails la maison rustique nichée entre deux bosquets :

Louis, cette maison
 Qu'on voit, bâtie en pierre et d'ardoise couverte,
 Blanche et carrée, au bas de la colline verte,
 Et qui, fermée à peine aux regards étrangers,
 S'épanouit charmante entre ses deux vergers,
 C'est là. — Regardez bien. C'est le toit de mon père (Hugo, 1985, IV : 569).

Alors qu'Hugo implore Boulanger de pleurer la mort de son père, le reste du poème imagine l'artiste voyageur contemplant le paysage poignant et s'interrogeant sur ce qui finira par en ressortir. Le grand arbre (le père) est désormais tombé, et tout ce qui reste

est un frêle arbuste (le fils) qui doit affronter seul les éléments. Une intense mélancolie imprègne le poème, car aucune jeune pousse ne semble pouvoir pousser sur les ruines de cette grande perte : « L'arbuste est désormais à nu sous l'aquilon » (Hugo, 1985, IV : 569). Pourtant, alors qu'Hugo imagine la maison envahie par la végétation, une vague verte vibrante envahit les derniers vers du poème :

Une maison à Blois ! riante, quoique en deuil,
Élégante et petite, avec un lierre au seuil,
Et qui fait soupirer le voyageur d'envie
Comme un charmant asile à reposer sa vie,
Tant sa neuve façade a de fraîches couleurs,
Tant son front est caché dans l'herbe et dans les fleurs ! (Hugo, 1985, IV : 571).

Enveloppée dans une végétation luxuriante, cette structure sans prétention se fond harmonieusement dans le paysage environnant. Bien que le père d'Hugo ait été enterré dans le cimetière du Père Lachaise à Paris, la maison de campagne située à l'extérieur de Blois est le véritable mémorial du général, car l'énergie des arbres, des fleurs et du lierre efface tout sentiment de vanité futile. Le poème n'est donc pas un simple intermède nostalgique, mais démontre à quel point l'imagerie naturelle, lorsqu'elle est dépourvue de toute prétention pittoresque, est un modèle de persévérance et de continuité face à la mort et à l'incertitude.

La végétation envahissante déchaînée dans « À M. Louis B » ne se contente pas de prendre possession de la maison de campagne familiale, mais, dans les poèmes suivants, elle étouffe la fausse gloire des rois et des monarchies. Dans « Que t'importe, mon cœur, ces naissances des rois » (IV), un brin d'herbe que l'hirondelle utilise pour son nid vaut plus que des couronnes éphémères :

Porte ailleurs ton regard sur Dieu seul arrêté !
Rien ici-bas qui n'ait en soi sa vanité.
La gloire fuit à tire-d'aile ;
Couronnes, mitres d'or, brillent, mais durent peu.
Elles ne valent pas le brin d'herbe que Dieu
Fait pour le nid de l'hirondelle ! (Hugo, 1985, IV : 575).

Les grands gestes de la civilisation sont finalement vides de sens :

Hélas ! plus de grandeur contient plus de néant !
La bombe atteint plutôt l'obélisque géant
Que la tourelle des colombes (Hugo, 1985, IV : 575).

Compte tenu de ce retour à l'écologie qui reconnaît la force contraire de la nature face aux impulsions de la société, un refoulement renforcé par la brièveté du poème et la ponctuation des alexandrins austères par des vers octosyllabiques plus souples, Hugo parvient à la conclusion cruciale dans le poème suivant, « Ce qu'on entend sur la montagne » (V), selon laquelle le poète doit contempler la nature pour être la voix de

l'humanité. S'adressant à personne en particulier, et donc à tout un chacun, le poète adopte un ton conversationnel pour inviter son lecteur à partager sa propre expérience au sommet d'une montagne. Cependant, Hugo n'évoque pas sa propre expérience alpine des montagnes sublimes ; il imagine plutôt la rencontre intense entre la terre et la mer. Bien qu'Hugo n'ait pas encore découvert les paysages côtiers, le caractère dramatique du poème réside dans la manière dont le poète écoute et intègre l'énergie de la nature dans ses vers¹⁸ :

Voici ce qu'on entend : — du moins un jour qu'en rêve
Ma pensée abattit son vol sur une grève.
Et, du sommet d'un mont plongeant au gouffre amer,
Vit d'un côté la terre et de l'autre la mer,
J'écoutai, j'entendis, et jamais voix pareille
Ne sortit d'une bouche et n'émut une oreille (Hugo, 1985, IV : 577).

Hugo échange son expérience sublime des Alpes contre un paysage plus terre-à-terre, mais encore plus intense, à travers lequel le poète peut mieux entendre la « musique ineffable et profonde » (Hugo, 1985, IV : 577) d'une harmonie qui flotte dans l'air et enveloppe le monde : « Le monde, enveloppé dans cette symphonie, / Comme il vogue dans l'air, voguait dans l'harmonie » (Hugo, 1985, IV : 578). Les harmonies d'Hugo proviennent ironiquement d'un paysage hybride tumultueux où l'énergie de la nature est une force dialectique de destruction et de création.

De plus, dans un tournant décisif qui marque la rupture d'Hugo avec la poésie romantique traditionnelle sur la nature, toute impulsion harmonisante est finalement tenue à distance par l'antithèse créée par Hugo entre l'hymne joyeux de la mer (la nature) et le murmure triste de la terre (l'humanité) :

Frères ! de ces deux voix étranges, inouïes,
Sans cesse renaissant, sans cesse évanouies,
Qu'écoute l'Éternel durant l'éternité,
L'une disait : NATURE ! et l'autre : HUMANITÉ ! (Hugo, 1985, IV : 579).

Le poète traite deux voix dissonantes qui rivalisent chacune pour devenir un chant universel :

Bientôt je distinguai, confuses et voiles,
Deux voix dans cette voix l'une à l'autre mêlées,
De la terre et des mers s'épanchant jusqu'au ciel,
Qui chantaient à la fois le chant universel (Hugo, 1985, IV : 578).

Alors que la mer déploie sa voix apaisante, la terre répond par des grincements semblables à ceux de charnières rouillées à l'entrée de l'enfer, accompagnés de

¹⁸ « Le concept d'un travail écologique de l'écriture littéraire — qui, comme le travail freudien du rêve, traduirait en langage poétique ce qui ne peut pas être dit dans d'autres formes de discours — est au cœur de l'éco-poétique » (Blanc, Pughe & Chartier, 2008 : 5).

« malédiction, et blasphème, et clameur, / Dans le flot tournoyant de l'humaine rumeur » (Hugo, 1985, IV : 579). Ce que nous entendons sur la montagne terrestre de Hugo, c'est une dissonance productive entre la nature et l'humanité, une interaction puissante entre la mer et la côte qui met en évidence à la fois la force et la fragilité de l'environnement naturel. Des volées d'oiseaux noirs menacent la « voix joyeuse et pacifique » (Hugo, 1985, IV : 578) de la sérénité de la nature¹⁹ :

Et malédiction, et blasphème, et clameur,
 Dans le flot tournoyant de l'humaine rumeur
 Passaient, comme le soir on voit dans les vallées
 De noirs oiseaux de nuit qui s'en vont par volées.
 Qu'était-ce que ce bruit dont mille échos vibraient ?
 Hélas ! c'était la terre et l'homme qui pleuraient (Hugo, 1985, IV : 579).

Le sommet de Hugo n'est pas celui, emblématique et distant, du vagabond romantique solitaire perché et isolé au sommet brumeux d'une montagne alpine²⁰, mais, en provoquant une méditation en ce qui concerne « pourquoi le Seigneur mêle éternellement le chant de la nature au cri du genre humain ? » (Hugo, 1985, IV : 579), il est battu, mais résilient lorsqu'il brave la dissonance et la turbulence.

Le thème du sommet montagneux, désormais dépourvu du vacarme humain, se poursuit avec « Dicté en présence du glacier du Rhône » (VII). Passant d'un macrocosme représentant un paysage côtier plus universel au microcosme d'un site particulier dans la nature, Hugo se concentre davantage sur les effets matériels des phénomènes naturels. Bien qu'il n'ait jamais visité le glacier du Rhône, Hugo dramatise sa vision des propriétés particulières d'un glacier dont la forme ou l'apparence change en fonction de l'atmosphère qui l'entoure. Le zoom de Hugo sur les particularités matérielles d'une formation naturelle contraste avec la tendance romantique à évoquer des paysages vaguement esquissés dont les caractéristiques sont insignifiantes par rapport à la force divine qui les crée et les ordonne. S'éloignant du trope romantique d'une expérience sublime ou enivrante de la nature, Hugo met plutôt en évidence une perception plus physique de l'environnement matériel, son poème décrivant les effets du soleil dont les rayons jouent sur la formation glacée :

L'arc-en-ciel vacillant joue à son flanc d'acier ;
 Et, chaque soir, tandis que l'ombre en bas l'assiège,
 Le soleil, ruisselant en lave sur sa neige,
 Change en cratère le glacier (Hugo, 1985, IV : 584).

¹⁹ Les oiseaux noirs évoqués par Hugo sont très certainement des étourneaux, dont les murmures inquiétants retentissent au crépuscule.

²⁰ L'exemple le plus fameux serait le tableau de Caspar David Friedrich, *Le Voyageur contemplant une mer de nuages* (1818; Hamburger Kunsthalle & Hamburg).

Hugo illustre un tableau dynamique en temps réel dans lequel les processus d'action et de réaction convergent vers un glacier sous l'effet des éléments et des phénomènes qui l'entourent. En soulignant une fois de plus les éléments antithétiques qui confèrent à la nature sa force évocatrice, il nous montre que même le glacier cristallin n'est pas à l'abri de la boue ou du « chaos aveugle » :

Et seul, à ces hauteurs, sans crainte et sans vertige
Mon esprit, de la terre oubliant le prestige,
Voit le jour étoilé, le ciel qui n'est plus bleu,
Et contemple de près ces splendeurs sidérales
Dont la nuit sème au loin ses sombres cathédrales,

Jusqu'à ce qu'un rayon de Dieu
Le frappe de nouveau, le précipite, et change
Les prismes du glacier en flots mêlés de fange ;
Alors il croule, alors, éveillant mille échos,
Il retombe en torrent dans l'océan du monde,
Chaos aveugle et sourd, mer immense et profonde,
Où se ressemblent tous les flots ! (Hugo, 1985, IV : 584).

L'enchevêtrement des forces destructrices et créatrices qui constituent la nature, reflété par l'enchevêtrement des rimes et des enjambements désorientants du poème, ne pousse pas le poète de Hugo à fuir vers un firmament inaccessible. Au contraire, à ce seuil chaotique de l'horizon entre mer et ciel, le poète de Hugo parvient à canaliser son énergie débridée dans des formes strophiques fixes.

Tout en imitant et même en apprivoisant l'énergie du glacier en constante évolution, le poète Hugo vante les sites illimités qui inspirent et remodelent sans cesse ses vers :

Alors, nuage errant, ma haute poésie
Vole capricieuse, et sans route choisie,
De l'occident au sud, du nord à l'orient ;
Et regarde, du haut des radieuses voûtes,
Les cités de la terre, et, les dédaignant toutes,
Leur jette son ombre en fuyant.

Puis, dans l'or du matin luisant comme une étoile,
Tantôt elle y découpe une frange à son voile ;
Tantôt, comme un guerrier qui résonne en marchant,
Elle frappe d'éclairs la forêt qui murmure ;
Et tantôt en passant rougit sa noire armure
Dans la fournaise du couchant (Hugo, 1985, IV : 583).

Le domaine illimité du poète, autrefois représenté par les turbulences postrévolutionnaires de l'histoire ou le caractère évocateur de l'Orient, est désormais celui des phénomènes naturels infinis et de l'énergie qui les modifie sans relâche et en permanence. La

contemplation imaginaire d'un glacier par Hugo crée même un sentiment d'écologie dans la manière dont tous les éléments naturels environnants interagissent : « If we consider the intensity of a poetic experience to be based on temporal, spatial, and relational anchors that are amplified by the form of a piece, it is stimulating to consider the resemblance of poetry to an ecosystem » (Finch-Race & Weber, 2015 : 163)²¹. Il n'évoque pas seulement un glacier alpin et son décor spectaculaire, mais il s'immerge lui-même dans les éléments tumultueux de la nature :

Au gré du divin souffle ainsi vont mes pensées,
 Dans un cercle éternel incessamment poussées.
 Du terrestre océan dont les flots sont amers,
 Comme sous un rayon monte une nue épaisse,
 Elles montent toujours vers le ciel, et sans cesse
 Redescendent des cieux aux mers (Hugo, 1985, IV : 584).

Le poète imite et suit les changements et les transformations de la nature, aussi insignifiants, grotesques ou éphémères soient-ils, et c'est ce qui, ironiquement, renforce sa voix et constitue le fondement de sa sensibilité écopoétique.

3.2. Pan à Paris

Malgré la richesse des paysages naturels qui imprègnent *Les Feuilles d'automne*, l'attrait de l'humanité est souligné par la présence latente de la ville. Si les détails spécifiques de Paris ne constituent pas une toile de fond importante dans la poésie d'Hugo avant ses années d'exil (Hovasse, 2018 : 544-545), le poète des *Feuilles* se situe néanmoins dans un espace liminal où sa fenêtre s'ouvre sur les éléments naturels de la ville, un lieu hybride où la campagne rencontre la rue urbaine, provoquant des dissonances qu'il traite à travers son imagination poétique. *Les Feuilles* offrent une ramification plus complète de la manière unique dont Hugo intègre la présence suggestive du paysage urbain dans la poésie lyrique, ou de ce qui avait germé pour la première fois à la fin des *Orientales*, lorsqu'une journée maussade de novembre à Paris se confondait avec un jardin feuillu et vibrant : « Mais la nature, bucolique ou sublime, n'est déjà plus la seule matière à paysages. La ville, la grande ville est entrée en poésie, et sur ce point aussi *Les Feuilles d'automne* se souviennent de *Joseph Delorme* » (Laurent, 2000 : 38). Fusionnant la vitalité sous-jacente de la nature avec la forme de ses vers lyriques, ainsi que les tropes idylliques de la nature avec les gémissements et la brume enfumée de la ville, les feuilles automnales paradoxalement vigoureuses de Hugo poussent à partir d'une perspective plus horizontale que celle, verticale et spiralée, des *Orientales*. Hugo exploite le drame des forces naturelles et urbaines pour former une nouvelle branche de la poésie romantique qui se nourrit de l'expérience vécue de la matérialité du paysage et dépasse ainsi

²¹ « Si l'on considère l'intensité d'une expérience poétique d'être basée sur les ancrs temporels, spatiaux, et relatifs qui sont amplifiés par la forme d'une œuvre, il est stimulant de considérer la ressemblance de la poésie à un écosystème ».

les concepts lyriques traditionnels ou les harmonies divines. En passant, dans *Les Feuilles d'automne*, des paysages sublimes imaginaires des océans ou des sommets montagneux à des aperçus réels du paysage parisien qui l'entoure, Hugo développe une sensibilité écopoétique qui souligne la latence de l'écologie changeante de la France, alors qu'elle commençait à subir les effets intenses de l'activité industrielle et de la croissance urbaine. Les poèmes examinés ici apparaissent vers la fin de *Les Feuilles d'automne*, alors que nous suivons la métamorphose triomphante de Hugo en un Pan moderne dont l'énergie lyrique libérée et l'imagination visionnaire s'inspirent des interactions séduisantes, mais insaisissables entre la nature et la ville.

Pour libérer sa force visionnaire, le poète se place avec un regard stable qui filtre son environnement immédiat. Dans « À mes amis L.B. et S.-B » (XXVII), un poème adressé à ses amis voyageurs Louis Boulanger et Sainte-Beuve, Hugo se délecte d'une poésie confinée à son environnement parisien. Plus qu'une élégie nostalgique à ses amis, Hugo embrasse la création poétique à partir de son propre habitat. Même s'il n'a jamais voyagé à Rouen, à Rome ou en Égypte, son affirmation « Je vis » (Hugo, 1985, IV : 627) ancre son art lyrique dans son époque et son milieu :

Restons où nous voyons. Pourquoi vouloir descendre,
Et toucher ce qu'on rêve, et marcher dans la cendre ?
Que ferons-nous après ? où descendre ? où courir ?

[...]

Restons loin des objets dont la vue est charmée.
L'arc-en-ciel est vapeur, le nuage est fumée.

L'idéal tombe en poudre au toucher du réel (Hugo, 1985, IV : 628).

Si le discours d'Hugo à ses amis peut à première vue sembler être un échange entre des phénomènes extérieurs et le fonctionnement interne de l'imagination poétique, le poème est en fait un renoncement de l'artiste à devoir invoquer des phénomènes sublimes pour produire une chanson captivante. L'imagination poétique suffit, quel que soit le paysage, et Hugo s'éloigne donc des glaciers et de la mer pour explorer les possibilités poétiques de son propre espace, de toute évidence peu inspirant, mais évocateur.

« La Pente de la rêverie » (XXIX), précurseur important de la poésie visionnaire de l'exil de Hugo, est l'un des exemples les plus célèbres de ce qui émerge lorsque Hugo fixe son regard sur son environnement immédiat. Le paysage vertigineux qui l'attire désormais n'est pas l'Orient, ni un glacier, ni la mer, ni Rouen, ni Rome, ni l'Égypte, mais sa propre force visionnaire : « Car la pensée est sombre ! Une pente insensible / Va du monde réel à la sphère invisible » (Hugo, 1985, IV : 631). Cette imagination libérée, qui le conduit de son groupe d'amis à une « foule » vertigineuse, au monde entier, ainsi qu'à une myriade de civilisations du passé, est d'autant plus vertigineuse qu'elle est ancrée dans l'espace « urbanature » spécifique du poète. La vision apparemment

détachée qui se déploie est ainsi enracinée tout au long du poème dans le regard du poète qui traite les détails de son époque et de son lieu. Hugo établit l'environnement de sa maison et de son jardin urbain à partir desquels se déroule son anecdote apparemment prosaïque. Il met en évidence des spécificités telles que le temps, le lieu et même des détails météorologiques précis :

L'autre jour, il venait de pleuvoir, car l'été,
 Cette année, est de bise et de pluie attristé,
 Et le beau mois de mai dont le rayon nous leurre,
 Prend le masque d'avril qui sourit et qui pleure.
 J'avais levé le store aux gothiques couleurs.
 Je regardais au loin les arbres et les fleurs.
 Le soleil se jouait sur la pelouse verte
 Dans les gouttes de pluie, et ma fenêtre ouverte
 Apportait du jardin à mon esprit heureux
 Un bruit d'enfants joueurs et d'oiseaux amoureux.
 Paris, les grands ormeaux, maison, dôme, chaumière,
 Tout flottait dans mes yeux dans la riche lumière
 De cet astre de mai dont le rayon charmant
 Au bout de tout brin d'herbe allume un diamant !
 Je me laissais aller à ces trois harmonies,
 Printemps, matin, enfance, en ma retraite unies ;
 La Seine, ainsi que moi, laissait son flot vermeil
 Suivre nonchalamment sa pente, et le soleil
 Faisait évaporer à la fois sur les grèves
 L'eau du fleuve en brouillards et ma pensée en rêves ! (Hugo,
 1985, IV : 631-632).

Dans un poème où se croisent la réalité extérieure et la vision intérieure, où l'imagination débordante du poète incarne le flux de la Seine, toutes les spécificités de Paris, voire de la maison et du jardin du poète, génèrent une épopée fluide et brumeuse, un « voyage obscur » (Hugo, 1985, IV : 631)²². Malgré la descente vertigineuse du poète dans une sombre rêverie, l'attention que Hugo porte au paysage matériel suggère un panache de fumée qui s'échappe du paysage lui-même. En dialogue avec les poètes de la Monarchie de Juillet tels qu'Alfred de Vigny, Henri-Auguste Barbier, Théophile Gautier et Sainte-Beuve, ainsi qu'avec des romanciers tels que Balzac, la noirceur de « La Pente de la rêverie », malgré la densité de ses métaphores et son éloignement de toute perception « réelle » d'un paysage physique, suggère l'écologie d'un environne-

²² La lecture magistrale de Victor Brombert de « La Pente de la rêverie », qui met l'accent sur les aspects formels de la descente de Hugo dans sa propre vision, décrit la représentation que Hugo fait de son environnement immédiat comme une « diction néoclassique banale » (Brombert, 1990 : 56). Cependant, d'un point de vue écopoétique, l'évocation d'une atmosphère par Hugo reflète le langage simple, les impressions vives et les effets sensoriels prônés par Hugo et surtout Sainte-Beuve.

ment de plus en plus toxique : « Ceux qui s'extasient sur la douceur de l'air sont rares » (Citron, 1961 : 328)²³. Dans les années 1830, la fumée noire devenait de plus en plus visible et donc plus inquiétante aux yeux du public : « noirâtre, opaque, elle attaque les poumons, noircit les façades, obscurcit l'atmosphère » (Corbin, 1982 : 157). Hugo parvient ainsi à rendre cette atmosphère sombre tout en plongeant dans les profondeurs de sa vision intérieure.

Dans « Bièvre » (XXXIV), Hugo passe d'une description plutôt mélancolique de Paris, avec son brouillard, sa fumée et son humidité, à une image plus menaçante, marquée par les événements de la révolution de Juillet. Alors qu'il se retire à la campagne avec sa famille pour l'été, le poète de Bièvre ne se contente pas d'admirer la vallée qui s'étend autour de lui, il pénètre dans les bois et apprécie leur fraîcheur. À mesure que le soir tombe, Hugo renforce le mouvement et la temporalité du paysage ; aucun détail n'est négligé :

Partout la nature s'éveille ;
La fleur s'ouvre, rose et vermeille ;
La brise y suspend une abeille,
La rosée une goutte d'eau ! (Hugo, 1985, IV : 646).

Pourtant, le tableau final du poème révèle le géant menaçant de Paris qui se profile au loin, un volcan fumant qui contrebalance les mouvements délicats et éphémères de Bièvre :

À quatre de ces pas que nous nommons des lieues,
Le géant Paris est couché ! (Hugo, 1985, IV : 648).

La dialectique entre nature et ville continue de peser lourdement et de manière menaçante dans le poème suivant, « Soleils couchants » (XXXV), une série de tableaux dans lesquels le poète contemple les effets d'une succession de couchers de soleil sur des formations nuageuses infinies. Pourtant, malgré ces paysages aériens, l'attraction de la ville reste forte ; sur fond de ciel noir, des lumières apparaissent en contrebas et créent un effet de clair-obscur envoûtant :

Et là-bas, allumant ses vitres étoilées,
Avec sa cathédrale aux flèches dentelées,
Les tours de son palais, les tours de sa prison,
Avec ses hauts clochers, sa bastille obscurcie,
Posée au bord du ciel comme une longue scie,
La ville aux mille toits découpe l'horizon.

Oh ! qui m'emportera sur quelque tour sublime
D'où la cité sous moi s'ouvre comme un abîme !

²³ Mon article sur la poétique de la pollution chez Baudelaire retrace l'histoire de la poésie urbaine depuis les années 1830, caractérisée par des ciels cauchemardesques et un air assombri (Quandt, 2015: 245-247).

Que j'entende, écoutant la ville où nous rampons,
Mourir sa vaste voix, qui semble un cri de veuve,
Et qui, le jour, gémit plus haut que le grand fleuve,
Le grand fleuve irrité luttant contre vingt ponts !

Que je voie, à mes yeux en fuyant apparues,
Les étoiles des chars se croiser dans les rues,
Et serpenter le peuple en l'étroit carrefour,
Et tarir la fumée au bout des cheminées,
Et, glissant sur le front des maisons blasonnées,
Cent clartés naître, luire et passer tour à tour ! (Hugo, 1985, IV : 651).

La série impressionniste de paysages nuageux d'Hugo n'est pas une évasion vers un firmament éthéré, mais dépend en partie du vacarme et de l'agonie de l'espace urbain en contrebas. Bien qu'il implore sincèrement dans les tableaux suivants de fuir la « géante » endormie qu'est la ville (Hugo, 1985, IV : 651), la série d'impressions se termine sur une note mélancolique, le poète se résignant aux contraintes étroites de son habitat et de sa routine. Alors que la nature continue, indifférente, le poète s'incline sous le poids croissant des contraintes de son espace urbain (ironiquement appelé « la fête ») :

Et la face des eaux, et le front des montagnes,
Ridés et non vieillis, et les bois toujours verts
S'iront rajeunissant ; le fleuve des campagnes
Prendra sans cesse aux monts le flot qu'il donne aux mers.

Mais moi, sous chaque jour courbant plus bas ma tête,
Je passe, et, refroidi sous ce soleil joyeux,
Je m'en irai bientôt, au milieu de la fête,
Sans que rien manque au monde, immense et radieux ! (Hugo, 1985, IV : 653).

Les rayons du soleil jouant avec les nuages qui passent et s'accumulent, bien que magnifiques et source d'émerveillement éphémère, sont finalement absorbés par le géant endormi qu'est Paris.

Réflexion sur la jeunesse perdue, « Un jour vient où soudain l'artiste généreux » (XXXVI) met en scène un nouveau coucher de soleil, tandis que le poète contemple sa phase de maturité. Mais de ce motif récurrent émerge un tournant surprenant et crucial dans la représentation de Paris dans la poésie lyrique, qui renvoie directement aux « Tableaux parisiens » (1861) de Baudelaire : « C'est ainsi à la fin des *Feuilles d'automne*, dans un poème un peu méconnu, que Paris semble avoir acquis droit de cité dans la poésie — ce qui n'allait apparemment pas de soi » (Hovasse, 2018 : 541). La démarcation entre ville et campagne n'est plus ambiguë ; ici, lors de sa promenade habituelle,

le poète embrasse à la fois les zones boisées tranquilles et les carrefours bruyants de Paris :

Quand il sort pour rêver, et qu'il erre incertain,
Soit dans les prés lustrés, au gazon de satin,
Soit dans un bois qu'emplit cette chanson sonore
Que le petit oiseau chante à la jeune aurore,
Soit dans le carrefour bruyant et fréquenté,
– Car Paris et la foule ont aussi leur beauté,
Et les passants ne sont, le soir, sur les quais sombres,
Qu'un flux et qu'un reflux de lumières et d'ombres ; — (Hugo,
1985, IV : 655).

Paris est désormais clairement appréciée pour son potentiel poétique, qui conduit Hugo à se métamorphoser en un Pan urbain proclamant « partout » comme le domaine de sa poésie. Loin alors d'être un passe-temps futile ou un divertissement pour les masses, la poésie de « Pan » (XXXVIII) prononce une lyrique universelle qui touche tous les points de la terre. Poème inversé de la vision intérieure sombre et hantée qui serpente à travers « La Pente de la rêverie », les poètes sacrés et sublimes de « Pan » circulent librement dans la lumière et l'air. Si le paysage urbain semble loin de ce vol grandiose, « des cités » ne sont toutefois pas exclues :

Partout où le couchant grandit l'ombre des chênes,
Partout où les coteaux croisent leurs molles chaînes,
Partout où sont des champs, des moissons, des cités,
Partout où pend un fruit à la branche épuisée,
Partout où l'oiseau boit des gouttes de rosée,
Allez, voyez, chantez ! (Hugo, 1985, IV : 670).

Des sommets enneigés aux lacs tranquilles, d'un berger à une cascade se jetant sur un rocher, de la mer au sable, des champs aux charrettes avançant péniblement dans les bois, du matin au soir, le poète qui émerge sous les traits de Pan, à travers l'interaction qu'il entretient entre sa vision poétique et son expérience du monde extérieur, transcende la descente éprouvante de « La Pente de la rêverie ». Tout autant qu'il passe d'un paysage à l'autre, Pan reste fermement ancré dans son environnement : « le propos du poème est ici d'affirmer que le lyrisme le plus “ haut », le plus inspiré, le plus sacré, peut et doit s'appuyer sur l'observation la plus matérielle du réel concret » (Laurent, 2000 : 391, note 5). Dans la mesure où Hugo nous emmène dans son panorama grandiose de la nature, l'énergie lyrique dramatisée dans « Pan » dépend davantage de la manière dont le poète entremêle son « monde intérieur » avec son environnement matériel environnant :

Si vous avez en vous, vivantes et pressées,
Un monde intérieur d'images, de pensées,
De sentiments, d'amour, d'ardente passion,
Pour féconder ce monde, échangez-le sans cesse

Avec l'autre univers visible qui vous presse !
Mêlez toute votre âme à la création ! (Hugo, 1985, IV : 671).

C'est ici, dans le poème « Pan », que la sensibilité écopoétique de Hugo émerge, puisque le poète prend conscience de la relation en constante évolution entre le poète et son environnement, et donc d'un processus créatif en perpétuelle mutation : « Il ne s'agit pas ici de vouloir présenter une image “ vraie ” ou “ pure ” de la nature, image fondée sur l'exclusion (illusoire) de la méditation humaine, mais au contraire, de réinventer et de complexifier les moyens de la représentation » (Blanc, Pughe & Chartier, 2007 : 6-7). En s'appropriant Pan, Hugo évacue la figure rhétorique du symbole pour mettre en lumière l'échange matériel entre les images intérieures du poète et le monde qui l'entoure : « “ Pan ” aboutit ainsi à une naturalisation de la poésie, qui évacue définitivement le symbole comme figure rhétorique pour en faire la matérialisation de cet échange entre l'esprit et le monde » (Spiquel, 2002). Rejetant l'impulsion romantique de transcendance et de résignation distante, Hugo, à travers sa réinvention de Pan en poète moderne qui embrasse toute la nature tout en restant ancré dans son environnement urbain, cultive une esthétique environnementale qui englobe tous les paysages et reconnaît sa relation en constante évolution avec chacun d'entre eux.

4. Conclusion

Alors que la ville dans « Pan » semble être entièrement vaporisée par le vol triomphal du poète autour des formations et des phénomènes naturels du globe, l'évocation par Hugo de la dynamique fertile entre le poète et son environnement sera cruciale pour la formation d'une esthétique urbaine que Baudelaire imitera plus tard explicitement dans son entrelacement de la végétation et de l'architecture, de l'atmosphère et du smog urbain, lorsqu'il considère les gravures urbaines de Charles Méryon au *Salon de 1859* :

J'ai rarement vu représentée avec plus de poésie la solennité naturelle d'une ville immense. Les majestés de la pierre accumulée, les clochers montrant du doigt du ciel, les obélisques de l'industrie vomissant contre le firmament leur coalitions de fumée, les prodigieux échafaudages des monuments en réparation, appliquant sur le corps solide de l'architecture leur architecture à jour d'une beauté si paradoxale, le ciel tumultueux, chargé de colère et de rancune, la profondeur des perspectives augmentée par la pensée de tous les drames qui y sont contenus, aucun des éléments complexes dont se compose le douloureux et glorieux décor de la civilisation n'était oublié. Si Victor Hugo a vu ces excellentes estampes, il a dû être content [...] (Baudelaire, 1999 : 426).

Hugo a inauguré un paysage urbain qui ne s'oppose plus à l'environnement naturel, mais crée au contraire une tension productive et continue qui favorise l'émergence de nouvelles images et de nouveaux modes lyriques :

From an ecopoetic perspective, the structures of poetry can be understood as metaphoric figurations of the changing circumstances of the poet's world. If we consider the intensity of the poetic experience to be based on temporal, spatial, and relational anchors that are amplified by the form of a piece, it is stimulating to consider the resemblance of poetry to an ecosystem (Finch-Race & Weber, 2015 : 163).

Publié la même année que *Les Feuilles d'automne*, Hugo met en scène cet écosystème dans *Notre-Dame de Paris* (1831) en soulignant la dynamique tendue entre la nature et la civilisation humaine qui aboutit finalement à une structure urbaine hybride²⁴. La cathédrale de pierre se transforme en une étrange « sorte de création humaine, en un mot, puissante et féconde comme la création divine dont elle semble avoir dérobé le double caractère : variété, éternité » (Hugo, 1985, I : 570). La reconnaissance par Hugo de la dynamique fertile entre l'art et la nature exigeait une poésie qui s'éloigne des anciens modes idylliques et des tropes romantiques pour embrasser l'expérience dans son ensemble, non seulement du paysage environnant, mais aussi d'une écologie plus large.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BALZAC, Honoré de (1997) : *Les Chouans*. Édition de Claudie Bernard. Paris, Librairie Générale Française.
- BARRÈRE, Jean-Bertrand (1949) : *La Fantaisie de Victor Hugo*, vol. 1. Paris, José Corti.
- BAUDELAIRE, Charles (1999) : *Écrits sur l'art*. Édition de Francis Moulinat. Paris, Librairie Générale Française.
- BLANC, Nathalie ; Clara BREATEAU & Bertrand GUEST (2017) : « Pas de côté dans l'écocritique francophone ». *L'Esprit créateur*, 57, 123-138.
- BLANC, Nathalie ; Thomas PUGHE & Denis CHARTIER (2008) : « Littérature & Écologie : vers une écopoétique ». *Écologie & Politique*, 36, 15-28. URL : <https://shs.cairn.info/-revue-ecologie-et-politique-sciences-cultures-societes-2008-2-page-15?lang=fr>

²⁴ Dans son étude sur la présence prépondérante du jardin dans *Les Misérables*, Camille Deschamps Viero (2021 : § 3) note un imaginaire écopoétique chez Hugo qui « offre un angle privilégié de la manière dont il est possible de percevoir, penser et vivre la nature dans la capitale du XIX^e siècle ».

- BROMBERT, Victor (1990) : « The Rhetoric of Contemplation: Hugo's "Pente de la rêverie" », in Christopher Prendergast (éd.), *Nineteenth-Century French Poetry: Introductions to Close Reading*. Cambridge, Cambridge University Press.
- BUELL, Lawrence (2001) : *Writing for an Endangered World: Literature, Culture, and the Environment in the U.S. and Beyond*. Cambridge, Massachusetts, Belknap.
- CITRON, Pierre (1961) : *La Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, vol. 1. Paris, Les Éditions de Minuit.
- CORBIN, Alain (1982) : *Le Miasme et la jonquille : L'Odorat et l'imaginaire social, XVIII-XIX^e siècles*. Paris, Aubier Montaigne.
- FINCH-RACE, Daniel A. & Julien WEBER (2015) : « The Ecocritical Stakes of French Poetry from the Industrial Era ». *Dix-Neuf*, 19, 159-166.
- GAUDON, Jean (1986) : « Les grandes manœuvres de 1829 ». *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 38, 215-227. URL : https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1986_num_38_1_1978
- GÉLY, Claude (1994) : « Les Jardins des *Misérables* et les avatars des Feuillantines ». *Littératures*, 31, 91-100.
- GERSDORF, Catrin (2016) : « Urban Ecologies: Introduction ». *Ecozon@*, 7, 1-9. DOI : <https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2016.7.2.1151>
- GILMAN, Margaret (1958) : *The Idea of Poetry in France from Houdar de la Motte to Baudelaire*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- HOVASSE, Jean-Marc (2001) : *Victor Hugo*, vol. 1. Paris, Fayard.
- HOVASSE, Jean-Marc (2018) : « Victor Hugo poète des rues de Paris avant l'exil ». *Revue d'histoire littéraire de France*, 118, 533-545.
- HUGO, Victor (1985) : *Œuvres complètes*, 15 vols. Édition de Jacques Seebacher et Guy Rosa. Paris, Robert Laffont.
- HUGO, Victor (1880-1885) : *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, vol. 1, in *Œuvres complètes*, vols. 46-47. Paris, J. Hetzel & A. Quantin.
- JAQUIER, Claire. « Écopoétique, un territoire critique ». *Fabula*. URL : https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Ecopoetique_un_territoire_critique
- JARRIGE, François & Thomas LE ROUX (2017) : *La Contamination du monde : Une histoire des pollutions à l'âge industriel*. Paris, Seuil.
- LAURENT, Franck (2000) : « Présentation », in Victor Hugo, *Les Orientales / Les Feuilles d'automne*. Édition critique de Franck Laurent. Paris, Librairie Générale Française, 5-43.
- LUIJTEN, Ger ; Mary MORTON & Jane MUNRO [coord.] (2020) : *True to Nature : Open-air Painting in Europe 1780-1870*. London, Paul Holberton Publishing.
- MESCHONNIC, Henri (1977) : *Pour la poétique IV*. Paris, Gallimard.
- MILLET, Claude (2002) : « L'Inspiration poétique : des *Nouvelles Odes aux Orientales* », in Claude Millet (éd.), *Victor Hugo : Autour des « Orientales »*. Paris, Lettres modernes Minard, 59-78.

- MOREAU, Pierre (1967) : « Les deux univers de Victor Hugo : Le Visible et l'invisible », in Victor Hugo, *Œuvres complètes*. Édition critique de Jean Massin. Paris, Le Club français du livre, i-xx.
- NICHOLS, Ashton (2011) : *Beyond Romantic Ecocriticism: Toward Urbanatural Roosting*. New York, Palgrave Macmillan.
- NODIER, Charles (1831) : « *Les Feuilles d'automne* ». *Revue de Paris*, 33, 110-117. URL : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb34437736v>
- QUANDT, Karen F. (2015) : « Baudelaire and the Poetics of Pollution ». *Dix-Neuf*, 19, 244-259.
- RIFFATERRE, Michael (2002) : « Hugo's *Orientales* Revisited ». *The Romanic Review*, 93, 173-183.
- ROBB, Graham (1999) : *Victor Hugo*. New York, W.W. Norton & Co.
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin (2004) : *Panorama de la littérature française*. Édition de Michel Brix. Paris, Librairie Générale Française.
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin (2006) : *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*. Édition de Jean-Pierre Bertrand et Anthony Glinoe. Paris, Bartillat.
- SÉSINGER, Gisèle (2023) (éd.) : *La Nature à Paris au XIX^e siècle*. Versailles, Quæ.
- SPIQUEL, Agnès (2002). « Entre Pan et Isis, le mythe hugolien de la Nature », in Christine Planté (ed.), *Masculin/Féminin dans la poésie et les poétiques du XIX^e siècle*. Lyon, Presses universitaires de Lyon. URL : <https://books.openedition.org/pul/6402>
- STENDHAL (1970) : *Racine et Shakespeare*. Paris, Garnier-Flammarion.
- SYNOWIECKI, Jan (2023) : « Les Jardins Parisiens au début du XIX^e siècle », in Gisèle Sésinger (ed.), *La Nature à Paris au XIX^e siècle*. Versailles, Quæ, 22-33.
- VIERØ, Camille Deschamps (2021) : « Les Jardins dans *Les Misérables* de Victor Hugo : lieux de communion entre humains, non-humains, et cosmos ». *Textes & Contextes*, 16-1. URL : <https://preo.ube.fr/textesetcontextes/index.php?id=3044>
- WILSON, Nelly (1965) : « Charles Nodier, Victor Hugo and *Les Feuilles d'automne* ». *The Modern Language Review*, 60, 21-31.

Le bois de Boulogne, entre ville et nature dans le récit du XIX^e siècle

Noëlle BENHAMOU

Université de Picardie Jules Verne

noelle.benhamou@u-picardie.fr

<https://orcid.org/0000-0001-7854-409X>

Resumen

En el siglo XIX, el Bois de Boulogne ocupaba un lugar especial en la vida de los parisinos, así como en las historias novelescas. De Balzac a Zola, los personajes de novelas y cuentos lo ven como un lugar de ocio, pero también como una extensión de la ciudad. De hecho, el Bois se convirtió en una segunda oficina para los hombres de negocios, mientras que era un verdadero pulmón verde para las mujeres y los niños, que venían a pasear. Veremos hasta qué punto la narración novelesca es un reflejo de este escenario verde que es el Bois de Boulogne, competidor del Bois de Vincennes. Intentaremos determinar el papel del Bois de Boulogne en las historias seleccionadas, entre la naturaleza y el artificio, el campo y la ciudad.

Palabras clave : bois de Boulogne, campo, ciudad, ocio, novela, cuento.

Résumé

Au XIX^e siècle, le bois de Boulogne occupe une place de choix dans la vie des Parisiens comme dans les récits romanesques. De Balzac à Zola, les personnages de romans et de nouvelles y voient un lieu de loisir mais aussi un prolongement de la ville. Le Bois devient un second bureau pour les hommes d'affaires, tandis qu'il est un véritable poumon de verdure pour les femmes et les enfants, venant s'y promener. Nous verrons combien le récit romanesque se fait le reflet de cet écrin de verdure qu'est le bois de Boulogne, concurrent du bois de Vincennes. Nous essaierons de déterminer le rôle du bois de Boulogne dans les récits sélectionnés, entre nature et artifice, campagne et ville.

Mots-clés : bois de Boulogne, nature, ville, loisir, roman, nouvelle.

Abstract

In the nineteenth century, the bois de Boulogne occupied a special place in the lives of Parisians as well as in fictions. From Balzac to Zola, the characters of novels and short stories

* Artículo recibido el 4/05/2025, aceptado el 21/11/2025.

see it as a place of leisure but also an extension of the city. The Bois became a second office for businessmen, while it was a real green lung for women and children, who came to walk there. We will see how much the novelistic narrative is a reflection of this green setting that is the bois de Boulogne, a competitor of the Bois de Vincennes. We will determine the role of the bois de Boulogne in the selected stories, between nature and artifice, countryside and city.

Keywords : bois de Boulogne, nature, town, leisure, novel, short story.

1. Introduction

De la Monarchie de Juillet à la Troisième République, le bois de Boulogne est au cœur des œuvres narratives, comme il l'est dans la vie quotidienne des Parisiens de toutes les classes sociales. Les personnages de récits réalistes-naturalistes – de Balzac, Sand, Daudet, Maupassant, Zola – et décadents trouvent dans ce lieu à la fois un poumon de verdure propice au loisir – patinage, canotage, restauration – et à la promenade à pied, à cheval ou en calèche pour les plus fortunés, mais aussi une sorte de prolongement de la ville qui lui est proche. Tandis que les héros et les figurants des romans et nouvelles patinent sur le lac gelé ou canotent selon les saisons, les hommes d'affaires de papier font du bois de Boulogne un second bureau. Pour Vassart (2020 : 218), « [c]e retour en faveur du jardin à la française ne met pas fin, cependant, à la séduction exercée par le jardin paysager. Celui-ci continue à influencer beaucoup de jardins publics urbains – et jusqu'aux bois de Boulogne et de Vincennes : il est vrai que dans une société de plus en plus urbanisée, il donne le sentiment d'entretenir un lien avec la nature ». Pourtant, ce théâtre de plein air n'a donné lieu qu'à très peu d'études littéraires¹. Nous analyserons les textes du corpus selon une approche poétique et sociocritique. Nous verrons que le bois de Boulogne représente la campagne aux portes de la ville et que la promenade au Bois est une scène à faire, reflet d'un rituel social. Enfin, nous étudierons un aspect fréquent dans notre corpus : le lieu du plaisir et du désir. Nous essaierons ainsi de déterminer le rôle du bois de Boulogne dans les récits sélectionnés, entre nature et artifice, campagne et ville.

2. La campagne aux portes de la ville

Le bois de Boulogne, que les Parisiens nomment plus simplement le Bois², est un écrin de verdure, un poumon vert dans la Capitale. Dans une discussion entre gentlemen, Édouard Gourdon (1841 : 44) fait dire à l'un d'eux : « votre Bois de Boulogne

¹ Ces études sont le plus souvent des articles monographiques tels que l'approche narratologique de Florence de Chalonge (1987) consacrée à *La Curée* de Zola, celle d'Anna Kaczmarek-Wisniewska (2018) sur les chroniques zoliennes, et celle de Zadig Mariano Figueira Gama (2022) sur Goncourt.

² Un gentleman confie à ses pairs : « Remarquez que je ne dis plus au Bois de Boulogne ; on sait que dans le monde, le Bois est l'expression adoptée. Dire je vais au Bois de Boulogne est d'un provincial ou d'un malappris ; dire je vais au Bois est d'un homme qui sait vivre et qui vit » (Gourdon, 1841 : 48).

n'est ni un bois ni un jardin. C'est presque une lande ». Situé sur l'ancien emplacement de la forêt de Rouvray, le bois de Boulogne subit, après la Révolution française, de nombreuses transformations. Mais c'est sous le Second Empire qu'il connaît le plus de changements. De 1852 à 1857, le Baron Haussmann et l'ingénieur Adolphe Alphand métamorphosent un bois malfamé et peu sûr en un immense jardin qui permet aux Parisiens de s'aérer et d'éprouver du dépaysement aux portes de Paris. « 420 000 arbres furent plantés » (Moncan, 2019 : 112) sur 846 hectares qui comprenaient aussi des ruisseaux, des lacs, des cascades et des grottes artificiels pensés par l'ingénieur Eugène Belgrand.

Le roman du XIX^e siècle se fait bien sûr l'écho de la création de ces nouveaux espaces qui permettent aux Parisiens de profiter au mieux de la verdure. Abel de Freydet, héros de *L'Immortel* de Daudet, se sent presque chez lui au Bois, paysage qui lui rappelle sa province natale, le Loir-et-Cher, comme il l'explique dans une lettre à sa sœur :

Il faisait un temps superbe, le bois de Boulogne que j'ai traversé en revenant de chez Ripault-Babin – portez-le d'abord à vos lèvres – embaumait l'aubépine et la violette, je me croyais chez nous, à ces premiers jours de printemps hâtif où l'air est si frais et le soleil si chaud, et l'envie me venait de tout négliger pour rentrer à Jallanges, près de toi (Daudet, 1888 : 57).

Les parfums et les odeurs du Bois ramènent le personnage vers sa ville d'origine, le grand jardin parisien ayant ce pouvoir de transporter par les sens les Provinciaux exilés à Paris vers leurs contrées chéries.

L'ingénieur Gabriel Davioud construit de petites fabriques et des pavillons dans le parc. C'est ainsi que le Pré Catelan voit le jour, comprenant des « cafés-restaurants, des salles de concert, des théâtres, une laiterie, une brasserie » (Alphand, 1868 : 89). Accessible aux visiteurs, la laiterie est une attraction supplémentaire pour les Parisiens en veine de sensations retrouvées. Ils peuvent aller y acheter du lait frais, trait sur place.

[Les étables] contiennent cent vaches laitières, nourries avec les herbages des pelouses du Bois de Boulogne ; et l'établissement est devenu une vaste laiterie, qui approvisionne plusieurs quartiers de Paris, indépendamment de la vente au détail, qui se fait sous les ombrages qui entourent les bâtiments (Alphand, 1868 : 95).

La laiterie est bien le lieu où souhaite se rendre Anna Coupeau, dite Nana dans le roman éponyme de Zola. Plus qu'un caprice, aller au bois de Boulogne est une façon pour l'héroïne, entretenue par Steiner, de retrouver une certaine sérénité, en se rapprochant de la nature :

Elle regardait le ciel à travers les vitres, un ciel livide où couraient des nuages couleur de suie. Il était six heures. En face, de l'autre côté du boulevard Haussmann, les maisons, encore endormies, découpaient leurs toitures humides dans le petit jour ; tandis que, sur la chaussée déserte, une troupe de balayeurs passaient avec le

bruit de leurs sabots. Et, devant ce réveil navré de Paris, elle se trouvait prise d'un attendrissement de jeune fille, d'un besoin de campagne, d'idylle, de quelque chose de doux et de blanc.
– Oh ! vous ne savez pas ? dit-elle en revenant à Steiner, vous allez me mener au bois de Boulogne, et nous boirons du lait (Zola, 1984 : 127-128).

Animée par une joie régressive, la courtisane considère le Bois comme un espace éloigné de la ville, où le vert domine, ainsi que les animaux. Lassée de la Capitale, elle y trouve refuge, comme bien d'autres Parisiens venus y oublier leurs soucis voire leur mélancolie.

Encouragé par Napoléon III, Haussmann crée en effet des lieux de divertissements, des restaurants, des auberges, autour de la Mare d'Auteuil et des lacs. Il installe aussi un jardin zoologique et un hippodrome dans la plaine de Longchamp, où une tribune est réservée à l'Empereur et une autre aux membres du Jockey-Club. Toutes les installations des chevaux sont accessibles au public, qui peut notamment assister au pesage. Zola consacre ainsi le chapitre XI de *Nana* au Grand Prix de Paris au bois de Boulogne. Nana, entretenue par le comte Muffat, vient se montrer et parier sur un cheval. Elle arrive même à entrer dans l'enceinte du pesage, alors que celle-ci est interdite aux filles. Cette scène à faire qui montre le triomphe de la pouliche Nana à la course de Longchamp, et en parallèle celui de la courtisane, alterne avec de belles descriptions de la nature environnante et des spectateurs, qui sont venus déjeuner sur l'herbe :

À ce moment, la pelouse s'animait davantage. Des lunchs s'organisaient en plein air, en attendant le Grand Prix. On mangeait, on buvait plus encore, un peu partout, sur l'herbe, sur les banquettes élevées des four-in-hand et des mail-coaches, dans les victorias, les coupés, les landaus. C'était un étalage de viandes froides, une débandade de paniers de champagne, qui sortaient des caissons, aux mains des valets de pied. Les bouchons partaient avec de faibles détonations, emportées par le vent ; des plaisanteries se répondaient, des bruits de verres qui se brisaient mettaient des notes fêlées dans cette gaieté nerveuse (Zola, 1984 : 354).

Mais bien avant les courses de Longchamp, le bois de Boulogne était un lieu propice aux balades à cheval. Dans le roman éponyme de George Sand, Césarine Dietrich court au Bois, suite à une altercation verbale avec Pauline de Nermont, sa préceptrice :

Elle sonna, demanda son cheval, et, malgré mes représentations, s'en alla parader au bois, sous les yeux de tout Paris, escortée d'un domestique trop dévoué, le fameux Bertrand, et d'un groom pur-sang. C'était la première fois qu'elle sortait ainsi sans son père et sans moi. [...] Elle nous avait annoncé plus d'une fois qu'aussitôt sa majorité elle prétendait jouir de sa liberté

comme une jeune fille anglaise ou américaine. Nous espérions qu'elle ne se lancerait pas trop vite. Elle voulait se lancer, elle se lança, et de ce jour elle sortit seule dans sa voiture, et rendit des visites sans se faire accompagner par personne. Cette excentricité ne déplut point, bien qu'on la blâmât (Sand, 1897 : 117-118).

La sortie à cheval de Césarine Dietrich marque son désir d'indépendance et sa révolte. Il existait cependant des activités pour les jeunes filles sages, comme le patinage sur le lac gelé. En 1865, est en effet fondé le Cercle des patineurs. Napoléon III et Eugénie de Montijo vont patiner dans le bois de Boulogne, lançant une mode que suit bien sûr Chérie, l'héroïne goncourtienne :

Cette même année 1868, à la fin de janvier, Chérie était l'objet d'une sorte d'ovation dans une fête de nuit donnée par le *Skating-Club* sur le lac du bois de Boulogne aux patineuses du grand monde. Parmi les fourrures sombres et fauves des duchesses de la Trémouille et de Berghes [...], sous l'éclairage électrique reflété dans la glace du lac, la petite-fille du maréchal apparaissait dans une fourrure toute blanche, nouée par des faveurs bleues s'envolant derrière elle, et qui la faisait ressembler à un délicieux petit mouton de pastorale (Goncourt, 2002 : 236).

Patiner permet à la jeune fille de montrer ses beaux vêtements d'hiver, créés pour l'occasion et de se faire admirer. C'est aussi ce besoin d'exhiber leur bonheur qui fait de René et de Maxime des adeptes du patinage au Bois :

Une de leurs grandes parties fut de patiner ; cet hiver-là, le patin était à la mode, l'empereur étant allé un des premiers essayer la glace du lac, au bois de Boulogne. Renée commanda à Worms un costume complet de Polonaise, velours et fourrure ; elle voulut que Maxime eût des bottes molles et un bonnet de renard. Ils arrivaient au Bois, par des froids de loup qui leur piquaient le nez et les lèvres, comme si le vent leur eût soufflé du sable fin au visage. Cela les amusait d'avoir froid. Le Bois était tout gris, avec des filets de neige, semblables, le long des branches, à de minces guipures. Et, sous le ciel pâle, au-dessus du lac figé et terni, il n'y avait que les sapins des îles qui missent encore, au bord de l'horizon, leurs draperies théâtrales, où la neige cousait aussi de hautes dentelles. Ils filaient tous deux dans l'air glacé, du vol rapide des hirondelles qui rasent le sol. Ils mettaient un poing derrière le dos, et se posant mutuellement l'autre main sur l'épaule, ils allaient droits, souriants, côte à côte, tournant sur eux-mêmes, dans le large espace que marquaient de grosses cordes. Du haut de la grande allée, des badauds les regardaient. Parfois ils venaient se chauffer aux brasiers allumés sur le bord du lac. Et ils

repartaient. Ils arrondissaient largement leur vol, les yeux pleurant de plaisir et de froid (Zola, 1978 : II, 89-90).

Dans cet extrait de *La Curée*, le couple est en harmonie avec le paysage enneigé. La nature semble elle aussi revêtue d'habits d'hiver et ne fait plus qu'un avec les deux amants, assimilés à des oiseaux.

Le bois de Boulogne est en effet rempli d'animaux, notamment dans son Jardin zoologique mais aussi à l'extérieur de ce zoo. Les visiteurs peuvent ainsi se promener à dos d'ânes. Dans *Germinie Lacerteux*, Mlle de Varandeuil vient chercher un enfant de sa famille, laissé seul dans sa pension et l'emmène au Bois : « c'était la cousine qui l'enlevait, le jetait en voiture, tout étourdi et confondu de joie, et l'emménait au bois de Boulogne. Elle l'y faisait promener à âne toute la journée, en poussant la bête avec une branche cassée, et en criant : Hue ! » (Goncourt, 2011 : 68) L'écrin de verdure que représente le bois de Boulogne renferme donc une quintessence de la nature, de la faune et de la flore, bien que tout cela soit artificiel. Le paysage qui semble naturel a demandé des moyens impressionnants pour obtenir un effet proche du vrai mais il s'agit d'une nature feinte, faite à l'aide d'une haute technicité.

Il existe finalement deux bois différents : le Bois d'apparat et le Bois plus sauvage à mesure qu'on s'enfonce dans la forêt. Ils s'imbriquent tous deux mais le second est plus difficile à voir que le premier. C'est ce que découvre Paul dans *Le Nabab* :

Un phénomène semblable se passe au bois de Boulogne. Derrière ces allées sablées, arrosées et nettes, où des files de roues tournant lentement autour du lac tracent tout le jour un sillon sans cesse parcouru, machinal, derrière cet admirable décor de verdure en murailles, d'eau captive, de roches fleuries, le vrai bois, le bois sauvage, aux taillis vivaces, pousse et repousse, formant des abris impénétrables, traversés de menus sentiers, de sources bruissantes. Cela, c'est le bois des petits, le bois des humbles, la petite forêt sous la grande. Et Paul, qui, de l'aristocratique promenade parisienne ne connaissait que les longues avenues, le lac étincelant aperçu du fond d'un carrosse ou du haut d'un break à quatre roues dans la poussière d'un retour de Longchamp, s'étonnait de voir le coin délicieusement abrité où ses amis l'avaient conduit.

C'était au bord d'un étang jeté en miroir sous des saules, couvert de nénuphars et de lentilles d'eau, coupé de place en place de larges moires blanches, rayons tombés, étalés sur la surface luisante, et que de grandes pattes d'argyronètes rayaient comme avec des pointes de diamant (Daudet, 1966b : 336-337).

Le personnage découvre un autre aspect du Bois, avec une nature intacte et presque sauvage, où les arbustes et les fleurs poussent comme dans un jardin anglais. Sous la plume poétique de Daudet, la description bucolique des sous-bois du bois de

Boulogne tranche avec la promenade, véritable rituel social dans la vie des Parisiens. Car il existe bien deux bois, celui des grands et celui des petits, des humbles.

3. La promenade au Bois : un rituel social

De l'ancien bois, il ne reste que deux avenues : celle des Acacias et de la Reine-Marguerite. Toutes les classes sociales rejoignent le bois de Boulogne à pied, à cheval ou en calèche par des artères tracées par Haussmann, notamment l'avenue du Bois, mais pas aux mêmes horaires. Cette avenue est une route de prestige, dédiée à la parade sociale. C'est ainsi que Jansoulet voit « des équipages de toutes sortes rentrant du Bois, apportant un peu de terre végétale sur le pavé de Paris et des effluves de printemps mêlées à des senteurs de poudre de riz » (Daudet, 1966b : 322). Avec cette terre amenée par les sabots des chevaux, la Capitale peut trouver un peu de verdure et d'odeurs de la campagne. Pourtant, rien n'est plus codifié que le rituel social de la promenade au Bois. Les personnages des romans réalistes du XIX^e siècle appartenant à la bourgeoisie ne manqueraient pour rien au monde cette sortie, qui a lieu parfois après un mariage. Dans *Fromont Jeune et Risler aîné*, les noces de Guillaume Risler et de Sidonie Cèbe ont pour point d'orgue la sortie au Bois où tout jeune couple bourgeois peut étaler son bonheur :

Ensuite le déjeuner à la fabrique, dans un atelier orné de tentures et de fleurs, la promenade au Bois, une concession faite à la belle-mère, madame Chèbe, qui, en sa qualité de petite bourgeoise parisienne, n'aurait pas cru sa fille mariée sans un tour de lac ni une visite à la cascade... Puis la rentrée pour le dîner, pendant que les lumières s'allumaient sur le boulevard, où les gens se retournaient pour voir passer la noce, une vraie noce cossue, menée au train de ses chevaux de louage jusqu'à l'escalier de Véfour (Daudet, 1966a : 23).

Ce rituel petit-bourgeois, qui étonne le Suisse Risler, a pour but de montrer sa richesse spirituelle et matérielle. Toutes les classes sociales ne s'y côtoient que le dimanche, bien que les aristocrates n'aient pas les mêmes horaires que les autres.

Dans les romans de Balzac, la promenade au Bois est l'occasion pour les personnages de traiter des affaires de toutes sortes. Madame Schontz profite de cette sortie pour discuter de son avenir sentimental : « Et alors, elle [Madame Schontz] emmena l'Héritier dans sa calèche, au Bois, car elle avait depuis un an petite calèche et petite voiture basse à deux chevaux. Dans ce tête-à-tête public, elle traita la question de sa destinée et déclara vouloir se marier. » (Balzac, 1985b : 96) Très souvent, les mariages sont décidés dans ce lieu emblématique, tout comme les affaires d'argent, le Bois étant considéré comme une sorte de bureau. On y traite aussi de politique. Albert Savarus souligne cet aspect dans le roman éponyme de Balzac (1985a : 90) : « Combien de discours à la Chambre n'ai-je pas prononcés dans les allées désertes du bois de Boulogne ? Ces improvisations inutiles ont du moins aiguisé ma langue et accoutumé mon

esprit à formuler ses pensées en paroles. » Sorte d'immense salon en plein air, le Bois est également un endroit où se font alliances et mariages arrangés.

Tout provincial qui se rend à Paris se doit d'aller se promener au bois de Boulogne. Dans les *Mémoires de deux jeunes mariées*, Louise de Cheaulieu s'empresse d'écrire à son amie Renée de Maucombe son émerveillement devant les lieux qui symbolisent pour elle la Capitale : « Hier, à deux heures, je suis allée me promener aux Champs-Élysées et au bois de Boulogne par une de ces journées d'automne comme nous en avons tant admirées sur les bords de la Loire. J'ai donc enfin vu Paris ! » (Balzac 1985c : 214). Maupassant va dans le même sens en montrant des provinciales pressées de réaliser leur rêve en se faisant emmener au Bois. Dans *Une aventure parisienne*, une jeune femme quitte sa Province pour connaître la vie parisienne et ses voluptés. Désireuse d'éprouver le grand frisson, elle prend pour guide l'écrivain Jean Varin lors de l'étrange visite touristique des points chauds de Paris.

Alors d'une voix résolue, elle ordonna : « Au Bois ! »

Ils partirent.

Il fallut qu'il lui nommât toutes les femmes connues, surtout les impures, avec des détails intimes sur elles, leur vie, leurs habitudes, leur intérieur, leurs vices (Maupassant, 2018a : I, 333).

Le Bois représente en effet un lieu de distraction et d'oisiveté pour les habitués comme pour les néophytes. L'artificiel côtoie une nature, pas si naturelle que cela.

Pour les héros des nouvelles maupassantiennes, qui appartiennent à la petite bourgeoisie parisienne, la venue au bois de Boulogne est une façon de se hisser dans l'échelle sociale et de montrer sa réussite. Ainsi, dans *À cheval*, Hector de Gribelin, employé au Ministère de la Marine, s'y rend-il après avoir reçu une gratification. Il décide d'aller se mettre au vert en famille, avec sa femme Henriette et leurs deux enfants : « Si on pouvait me donner un animal un peu difficile, je serais enchanté. Tu verras comme je monte ; et, si tu veux nous reviendrons par les Champs-Élysées au moment du retour du Bois. Comme nous ferons bonne figure, je ne serais pas fâché de rencontrer quelqu'un du Ministère. Il n'en faut pas plus pour se faire respecter de ses chefs. » (Maupassant, 2018a : I, 705-706) Mais la promenade à cheval tournera au désastre. Dans *Les Bijoux*, un autre fonctionnaire, employé au Ministère de l'Intérieur, M. Lantin est riche après le décès de son épouse, qu'il croyait une honnête femme et dont le seul défaut était d'aimer les faux bijoux. Lantin s'aperçoit que les bijoux sont vrais et donc ont été acquis de manière douteuse. Devenu riche, il se rend au bois de Boulogne sur les lieux même où sa femme devait racoler : « Puis il prit un fiacre et fit un tour au Bois. Il regardait les équipages avec un certain mépris, oppressé du désir de crier aux passants : "Je suis riche aussi, moi. J'ai deux cent mille francs !" » (Maupassant, 2018a : I, 770). La promenade dans ce lieu du *high life* permet au mari trompé d'exorciser sa douleur et de la changer en avantage : profiter de sa soudaine richesse.

Dans ce rituel mondain qu'est la promenade au Bois, tout l'art consiste à lancer des modes et à étaler ses richesses. Les aristocrates, de même que les grands bourgeois, se doivent d'aller dans ce poumon de verdure afin de montrer au monde leur réussite sociale et de coudoyer des personnes de leur rang. Comme un théâtre en plein air, le bois de Boulogne est un lieu où l'on se montre dans toute sa splendeur. Olivier Bertin, héros du roman de Maupassant *Fort comme la mort*, décrit avec minutie les habitués de la promenade au Bois :

Et il fit un tableau, un de ceux qu'il peignait si bien, du bois matinal avec ses cavaliers et ses amazones, de ce club des plus choisis où tout le monde se connaît par ses noms, petits noms, parentés, titres, qualités et vices, comme si tous vivaient dans le même quartier ou dans la même petite ville.

– « Y venez-vous souvent ? dit-elle.

– Très souvent ; c'est vraiment ce qu'il y a de plus charmant à Paris (Maupassant, 2018b : 889).

Bertin explique ainsi à Annette que le Bois est un lieu réservé aux *happy few*. Les hommes parvenus viennent voir leurs concurrents tout autant que se montrer au bras de belles dames, exposées comme des trophées. Véritable *theatrum mundi*, le Bois allie l'artificiel au naturel puisque les acteurs de sa scène de verdure ne sont pas des comédiens professionnels, mais des nobles et de grands bourgeois, habitués à exhiber leurs richesses comme ils peuvent le faire dans d'autres lieux du Paris intra-muros, tels les Champs-Élysées, les grands théâtres ou l'Opéra.

Aller au Bois pour une jeune fille de la noblesse constitue une sorte de rite de passage, puisque cela équivaut à son premier bal dans le monde. Olivier Bertin se promène ainsi avec la jeune Annette de Guilleroy, la fille de son ancienne maîtresse. Il a bien du mal à cacher son embarras lorsqu'il croise une belle femme qui n'est autre qu'une courtisane :

Les fiacres, les landaus lourds, les huit-ressorts solennels se dépassaient tour à tour, distancés soudain par une victoria rapide, attelée d'un seul trotteur, emportant avec une vitesse folle, à travers toute cette foule roulante, bourgeoise et aristocrate, à travers tous les mondes, toutes les classes, toutes les hiérarchies, une femme jeune, indolente, dont la toilette claire et hardie jetait aux voitures qu'elle frôlait un étrange parfum de fleur inconnue.

« Cette dame-là, qui est-ce ? demandait Annette.

– Je ne sais pas », répondait Bertin, tandis que la duchesse et la comtesse échangeaient un sourire (Maupassant, 2018b : 886-887).

Comment en effet parler à une jeune fille de cette demi-mondaine parvenue grâce à ses charmes ? Il est inutile à l'auteur d'aller plus loin pour désigner la belle

inconnue. Le lecteur saisit rapidement qui elle est en décryptant le sens du sourire entendu échangé entre les deux nobles. Monde et demi-monde se mêlent à tel point qu'il est parfois difficile de les distinguer.

Jack, le héros éponyme du roman de Daudet, se souvient de ses balades au bois de Boulogne avec sa mère qui l'exhibait dans des tenues à la mode : « On m'a habillé à l'anglaise, ce qui est tout à fait la grande mode, et on me frisait tous les jours pour m'emmener promener au bois de Boulogne, autour du lac... » (Daudet, 1890 : 80). Ida de Barancy, qui mène son fils Jack dans le grand jardin parisien, ne le fait pas pour lui, mais pour elle. C'est sa façon d'attirer le regard des hommes de qualité sur sa personne puisqu'elle est une courtisane. Le Bois est en effet l'antichambre de la prostitution et du plaisir érotique. On y croise déjà toutes sortes de femmes, prêtes à vendre leurs charmes et qui voient, dans cet espace vert, un lieu idyllique pour se livrer au racolage.

4. Un lieu parisien du désir et du plaisir

Grand espace vert aux portes de Paris, fréquenté par les classes aisées de la société, le bois de Boulogne est un endroit idéal pour faire monter le désir et abriter des amours clandestines. C'est au Bois que Frédéric Moreau comprend ses sentiments envers Madame Arnoux :

Les deux autres, sur le siège, causaient imprimerie, abonnés. Arnoux, qui conduisait sans attention, se perdit au milieu du bois de Boulogne. Alors, on s'enfonça dans de petits chemins. Le cheval marchait au pas ; les branches des arbres frôlaient la capote. Frédéric n'apercevait de Mme Arnoux que ses deux yeux, dans l'ombre ; Marthe s'était allongée sur elle, et il lui soutenait la tête (Flaubert, 1989 : 105).

La description du décor environnant les deux amants platoniques participe à la montée du désir. C'est pourtant en compagnie de la lorette Rosanette que Frédéric retourne au Bois à la tombée du jour, dans ces mêmes allées où avait eu le duel avec Cisy :

D'autres fois, ils prenaient une calèche pour les conduire au bois de Boulogne ; ils se promenaient tard, jusqu'au milieu de la nuit. Enfin, ils s'en revenaient par l'Arc de Triomphe et la grande avenue, en humant l'air, avec les étoiles sur leur tête, et, jusqu'au fond de la perspective, tous les becs de gaz alignés comme un double cordon de perles lumineuses (Flaubert, 1989 : 384).

Les deux personnages exhibent leur relation dans ce temple de l'amour nocturne. De même, le vieux teneur de livres, M. Leras, assiste à un défilé de fiacres chargés d'amants enlacés :

M. Leras suivait l'avenue du Bois-de-Boulogne et regardait passer les fiacres. Ils arrivaient avec leurs yeux brillants, l'un derrière L'autre, laissant voir une seconde un couple enlacé, la femme en robe claire et l'homme vêtu de noir.

C'était une longue procession d'amoureux, promenés sous le ciel étoilé et brûlant. Il en venait toujours, toujours. Ils passaient, passaient, allongés dans les voitures, muets, serrés l'un contre l'autre, perdus dans l'hallucination, dans l'émotion du désir, dans le frémissement de l'étreinte prochaine. L'ombre chaude semblait pleine de baisers qui voletaient, flottaient. Une sensation de tendresse alanguissait l'air, le faisait plus étouffant. Tous ces gens enlacés, tous ces gens grisés de la même attente, de la même pensée, faisaient courir une fièvre autour d'eux. Toutes ces voitures, pleines de caresses, jetaient sur leur passage comme une émanation subtile et troublante (Maupassant, 2018a : II, 129-130).

Le Père Leras, célibataire endurci, a du mal à supporter ce débordement d'amour et de baisers, surtout lorsqu'il est abordé par une prostituée vulgivague qui se propose à lui de manière provocante et convenue :

M. Leras, un peu las à la fin de marcher, s'assit sur un banc pour regarder défiler ces fiacres chargés d'amour. Et, presque aussitôt, une femme arriva près de lui et prit place à son côté. « Bonjour, mon petit homme », dit-elle. « [...] Laisse-toi aimer, mon chéri ; tu verras que je suis bien gentille ».

Il prononça : « Vous vous trompez, madame » (Maupassant, 2018a : II, 130).

Las de tant de vulgarité et d'une existence vide de sens, le personnage sera retrouvé pendu à un arbre du Bois par deux amoureux, ironie du sort.

Les amours vénales ont pris possession du Bois, ce dont la littérature fin-de-siècle se fait l'écho. Les filles clandestines de bas étage, en particulier, peuplent le soir les allées du grand jardin. Jean Lorrain l'a bien compris, lui qui consacre une nouvelle à *La Truqueuse du bois*. Cette anonyme qui représente un type déambule dans les chemins du Bois et demande du feu aux passants. Elle est l'envers de la courtisane qui se livre à son travail de racolage la journée :

Ce coin de basse prostitution, sous ses frondaisons à la fois dormantes et lunaires, semble une allée de la forêt du Rêve ; comme un parfum d'idylle flotte dans l'air nocturne ; sur le sable courent, légère, presque silencieuses, des roues de victorias et de bicyclettes : retour de la Cascade ou du chalet du cycle ! (Lorrain, 1896 : 78).

Le bois de Boulogne a donc bien deux visages : nocturne, celui de la basse prostitution, et diurne, celui de la haute cocoterie. Les prostituées insoumises ont transformé le paysage en antichambre où se déroulent les passes et la toilette après l'amour :

L'avenue, toute agrandie de clair de lune, est absolument déserte, les bancs sont vides, chez Gillet on ferme... Accroupie devant

une fontaine Wallace, Goetty, la truqueuse du Bois, une main passée sous ses jupons, fait ses ablutions de nuit. Dryade moderne de l'an 1896, les bois sont son alcôve, les sources sa cuvette ; au loin, du côté des fortifes, on entend gueuler un pochard, il est une heure (Lorrain, 1896 : 80-81).

Avec ces rôdeuses, l'espace du bois de Boulogne devient le lieu de faits divers criminels. C'est au Bois que la fille Élisabeth assassine Tanchon, le soldat qui est amoureux d'elle. Le chapitre XLVII les présente pourtant comme un couple d'amoureux ordinaires :

Élisabeth et le soldat étaient donc tombés dans le bois de Boulogne. Des grandes avenues ils avaient été aux petites allées. Le soldat ne disait plus rien. Et Élisabeth avait pour le bras auquel elle s'appuyait des caresses qui tapaient doucement, tout en arrachant d'une main distraite, le long du chemin qu'ils suivaient, de hautes herbes des champs. Ils marchaient ainsi dans le bois qui devenait plus épais, quand ils se trouvaient devant une grande porte où se voyait la broussaille fleurie, blanche et rose, de grands rosiers grimpants (Goncourt, 2010 : 198).

Si la balade a l'air anodine et bucolique, la proximité de l'ancien cimetière de Boulogne, perdu dans les sous-bois, la transforme en promenade funèbre³. Le lieu dysphorique aura raison de la destinée d'Élisabeth qui poignarde le lignard.

Plus drolatique est l'intrigue inventée par Maurice Beaubourg dans *La Saison au Bois de Boulogne*⁴, nouvelle dans laquelle des apaches prennent possession de l'endroit chic. Constituée d'une correspondance fictive entre des voyous, notamment le Gosse-Giron et la Môme-Taciturne, sa gagneuse, au Pré-Catelan, où ils ont élu domicile et dont ils ont fait leur territoire, la nouvelle s'achève par deux drames : près du Tombeau Russe de Longchamp, la Môme-Taciturne tue la Fille-en-Filoselle, qui la trompait avec le Gosse-Giron, puis se suicide en retournant le couteau contre elle :

Toute la colonie élégante du Bois de Boulogne vient d'être mise sens dessus dessous par un drame passionnel absolument impossible à prévoir, sans précédents dans les annales de cette station balnéaire si calme et paisible, et qui a produit un scandale horrible sous ces ombrages si bien fréquentés (Beaubourg, 1896 : 76).

³ Sur cet aspect mortifère et dysphorique du bois de Boulogne, lire Noëlle Benhamou, « La Promenade au Bois dans le roman du XIX^e siècle », colloque *La Vie parisienne, une langue, un mythe, un style* organisé par la Société des Études romantiques et dix-neuviémistes, Paris, 7-8-9 juin 2007, en ligne sur le site de la SERD, 2008. En ligne : http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/cariboost_files/auteur.pdf

⁴ Pour une analyse plus détaillée de cette œuvre, lire Noëlle Benhamou, « *La Saison au Bois de Boulogne* de Maurice Beaubourg : un récit épistolaire et sentimental chez les apaches », *Roczniki Humanistyczne* [Lublin, Pologne], à paraître 2026.

Bien que des mondes disparates parcourent le grand jardin à des heures différentes sans toujours se croiser, le bois de Boulogne constitue un concentré de la ville de Paris avec ses domestiques, ses bonnes d'enfants et ses petits employés qui peuvent rêver devant le luxe étalé par les visiteurs les plus riches. Ce contraste entre les milieux sociaux est bien mis en valeur par les séquences narratives au Bois.

Tout comme les lieux publics que sont l'Opéra et les théâtres ou les bals privés, le bois de Boulogne apparaît bien au XIX^e siècle, comme un endroit où les courtisanes rivalisent avec les femmes de la haute société et exhibent leurs richesses. Fraîchement arrivé de Normandie, Georges Duroy s'extasie devant les femmes défilant en calèche au Bois, en particulier les demi-mondaines qui font du lieu chic leur terrain de chasse. Autant le passant exprime son mépris et son dégoût envers les nobles, autant il admire une courtisane blonde qui devient bientôt son modèle :

Mais une voiture passa, découverte, basse et charmante, traînée au grand trot par deux minces chevaux blancs dont la crinière et la queue voltigeaient, et conduite par une petite jeune femme blonde, une courtisane connue qui avait deux grooms assis derrière elle. Duroy s'arrêta, avec une envie de saluer et d'applaudir cette parvenue de l'amour qui étalait avec audace dans cette promenade et à cette heure des hypocrites aristocrates, le luxe crâne gagné sur ses draps. Il sentait peut-être vaguement qu'il y avait quelque chose de commun entre eux, un lien de nature, qu'ils étaient de même race, de même âme, et que son succès aurait des procédés audacieux de même ordre (Maupassant, 2018b : 303-304).

Georges Duroy se reconnaît une parenté avec cette mystérieuse hétaïre, arrivée et inaccessible. Entre l'admirateur de la belle aperçue dans son landau et le journaliste se promenant à pied, une évolution s'est produite car Bel-Ami s'est déjà lancé à l'assaut de la fortune en se servant des femmes comme la demi-mondaine utilise les hommes. Il retourne, en fiacre cette fois, dans le lieu galant en compagnie de Madeleine Forestier, devenue son épouse. Tous deux s'étonnent de la multitude de voitures chargées d'amants enlacés. Mais, le soir venu, le lieu sue le désir et l'amour tarifé :

Ils prirent un fiacre découvert, gagnèrent les Champs-Élysées, puis l'avenue du Bois de Boulogne. C'étaient une nuit sans vent [...]. Une armée de fiacres menait sous les arbres tout un peuple d'amoureux. [...]

Georges et Madeleine s'amusaient à regarder tous ces couples enlacés, passant dans ces voitures, la femme en robe claire et l'homme sombre. C'était un immense fleuve d'amants qui coulait vers le Bois sous le ciel étoilé et brûlant. On n'entendait aucun bruit que le sourd roulement des roues sur la terre. Ils passaient, passaient, les deux êtres de chaque fiacre, allongés sur les coussins, muets, serrés l'un contre l'autre, perdus dans d'hallucination du désir, frémissant dans l'attente de l'étreinte prochaine. L'ombre

chaude semblait pleine de baisers. Une sensation de tendresse flottante, d'amour bestial épandu alourdissait l'air, le rendait plus étouffant. Tous ces gens accouplés, grisés de la même pensée, de la même ardeur, faisaient courir une fièvre autour d'eux. Toutes ces voitures chargées d'amour, sur qui semblaient voltiger des caresses, jetaient sur leur passage une sorte de souffle sensuel, subtil et troublant (Maupassant, 2018b : 371-372).

La promenade romanesque récurrente dans *Bel-Ami* dépasse ainsi sa fonction ordinaire et banale de témoin d'une époque pour prendre une signification plus profonde. Georges Duroy est attiré par le Bois comme le sont les prostituées car il est lui-même un homme entretenu et parvenu par ses charmes.

Pour les courtisanes, le Bois est un lieu d'exercice, où elles ne peuvent manquer de se montrer. C'est un peu le trottoir de la haute galanterie, la foire aux femmes. Holly Rodays, la jolie courtisane créée par Jean Lorrain dans la nouvelle éponyme, s'y rend à heure fixe :

Holly Rodays rentrait du Bois : c'était l'hiver dernier, en décembre, vers six heures, en pleine série à la rouge de ces magnifiques crépuscules de pourpre, qui, pendant une semaine, firent à Paris de si étranges ciels nocturnes.

Emportée au grand trot de deux orloff pie, la victoria descendait les Champs-Élysées avec un bruit luxueux d'acier et de cuirs neufs, traversait la place de la Concorde et, comme la veille et l'avant-veille, au lieu de prendre la rue Royale, suivait tout droit la rue de Rivoli, dont les arcades populeuses, bruyantes, éclairées, débordent de mouvement à cette heure du soir.

Très amusée par ces sanglants couchers de soleil qui, depuis une huitaine, faisaient à Paris un horizon de ville maudite, Holly avait donné ses ordres, et depuis trois jours Coby, le cocher anglais, quoique né aux Batignolles, prenait régulièrement, en descendant du Bois, la rue de Rivoli et regagnait le boulevard par l'avenue de l'Opéra (Lorrain, 2022 : 135).

La richesse de l'équipage et les toilettes, l'itinéraire dans Paris, tout est étudié pour mettre en valeur le corps de la prostituée de luxe. Jean Mintié, le héros du *Calvaire* de Mirbeau, tombé dans les griffes d'une fille entretenue, n'a qu'une crainte : la retrouver dans ce temple de l'amour vénal qu'est le bois de Boulogne :

Dans les Champs-Élysées, je hélai un fiacre, et me dirigeai vers le Bois... Pourquoi le dissimuler ?... Là, j'espérais rencontrer Juliette... Certes, je l'espérais, et, en même temps, je le craignais. De ne point la voir, je concevais que ce me serait une déception ; mais qu'elle s'étalât, comme les autres demoiselles, régulièrement, en cette foire de la galanterie, je sentais aussi que ce me serait une peine, et je ne savais ce qui l'emportait en moi, de

l'espérance de l'apercevoir, ou de la crainte de la rencontrer... Il y avait peu de monde au Bois. Dans la grande allée du Lac, les voitures marchaient au pas, à une assez grande distance l'une de l'autre, les cochers hauts sur leurs sièges. Quelquefois, un coupé quittait la file espacée, tournait, disparaissait au trot de ses chevaux, entraînant, le diable sait où, un profil de femme, des faces toutes blanches et pâles, des bouts d'étoffe violente, rapidement entrevus par la glace des portières... Ma poitrine et mes tempes battaient plus vite, une impatience m'exaspérait le bout des doigts ; à force de toujours regarder dans la même direction, de sonder l'ombre des voitures, mon cou se fatiguait, s'endolorissait ; je mâchonnais anxieusement un cigare que je ne me décidais pas à allumer, dans la peur de laisser passer une voiture où elle se fût trouvée... Un moment, je crus l'avoir aperçue, au fond d'un coupé qui allait en sens contraire de mon fiacre (Mirbeau, 1887 : 127-128).

La promenade s'avère finalement inutile pour Jean Mintié qui ne trouve pas Juliette Roux dans la foule des calèches du Bois, espace de désir, d'amour et de sexualité tarifée.

5. Conclusion

Le bois de Boulogne est un théâtre à ciel ouvert, qui symbolise surtout le Second Empire et le luxe parisien. Haut lieu de la mode et du *high life*, il apparaît, dans les récits de la Troisième République, comme le vestige d'une époque à jamais disparue, celle de la fête impériale. Après 1870, le Bois change en effet de physionomie. Il voit défiler les troupes prussiennes ayant envahi Paris et son lieu le plus emblématique. Son concurrent, le Bois de Vincennes, entre en littérature, bien qu'il soit considéré comme moins chic que son homologue. Daudet (1890 : 600) explique ainsi que ses personnages vont « faire le tour du lac de Vincennes, ce bois de Boulogne des gueux ». Plus tard, il évoquera la différence entre les deux espaces verts :

En contraste au bois de Boulogne soigné, peigné, défendu par ses petites barrières rustiques, ce bois de Vincennes, toutes avenues libres, semblait bien préparé pour les ébats d'un peuple en fête, avec ses gazons verts et foulés, ses arbres ployés et résistants, comme si la nature ici se faisait plus clémente, plus vivace (Daudet, 1966c : 200).

Véritable *topos* de la vie parisienne, la scène au bois de Boulogne ne cesse de figurer dans les romans de la fin du XIX^e siècle et même du début du XX^e. Il s'agit même d'un passage obligé dans la fiction qui permet à l'auteur de mettre en place l'illusion réaliste et de caractériser ses personnages dans ce temple de l'amour. Pour

preuve, *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust et les œuvres de Colette regorgent d'épisodes se déroulant dans ce grand jardin aux portes de Paris, lieu de plaisir et de désir, *theatrum mundi* où les personnages de la haute société font étalage de leurs richesses. En créant cet espace boisé au sortir de la Capitale, Napoléon III et le Baron Haussmann avaient bien compris le besoin de verdure des Parisiens et apposèrent leur marque sur le Bois. Au fil des années, le bois de Boulogne a perdu de son prestige. Ce n'est plus désormais le temple de la beauté et du luxe, mythe du Second Empire à la Belle Époque, mais un lieu de perdition et d'insécurité.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALPHAND, Adolphe (1868) : *Les Promenades de Paris. Bois de Boulogne – Bois de Vincennes*. Paris, J. Rothschild éditeur.
- BALZAC, Honoré de (1985a [1842]) : *Albert Savarus* [*La Comédie humaine*, t. III]. Paris, France Loisirs.
- BALZAC, Honoré de (1985b [1839]) : *Béatrix III* [*La Comédie humaine*, t. V]. Paris, France Loisirs.
- BALZAC, Honoré de (1985c [1841]) : *Mémoires de deux jeunes mariées*. [*La Comédie humaine*, t. I]. Paris, France Loisir.
- BEAUBOURG, Maurice (1896) : *La Saison au Bois de Boulogne*. Paris, H. Simonis Empis.
- BENHAMOU, Noëlle (2008) : « La Promenade au Bois dans le roman du XIX^e siècle », in *La Vie parisienne, une langue, un mythe, un style*, Colloque organisé par la Société des Études romantiques et dix-neuviémistes, Paris, 7-8-9 juin 2007. URL : http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/cariboost_files/auteur.pdf
- BENHAMOU, Noëlle (2026 [à paraître]) : « *La Saison au Bois de Boulogne* de Maurice Beaubourg : un récit épistolaire et sentimental chez les apaches ». *Roczniki Humanistyczne*.
- CHALONGE, Florence de (1987) : « Espace, regard et perspectives. La promenade au bois de Boulogne dans *La Curée* d'Émile Zola ». *Littérature*, 65 (*Espaces et chemins*), 58-69.
- DAUDET, Alphonse (1888) : *L'Immortel, mœurs parisiennes*. Paris, Lemerre.
- DAUDET, Alphonse (1890 [1876]) : *Jack*. Paris, E. Dentu et Marpon et Flammarion.
- DAUDET, Alphonse (1966a [1874]) : *Fromont Jeune et Risler aîné, mœurs parisiennes*. Lausanne, Éditions Rencontre.
- DAUDET, Alphonse (1966b [1878]) : *Le Nabab, mœurs parisiennes*. Lausanne, Éditions Rencontre.
- DAUDET, Alphonse (1966c [1879]) : *Les Rois en exil*. Lausanne, Éditions Rencontre.
- FAYARD, Jean (1957) : « Le bois de Boulogne a cent ans ». *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} juin, 529-532.

- FIGUEIRA GAMA, Zadig Mariano (2022) : « Vues sur Auteuil et le bois de Boulogne chez les Goncourt ». *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, 27, 117-127. URL : <http://journals.openedition.org/cejdg/906> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cejdg.906>
- FLAUBERT, Gustave (1989 [1869]) : *L'Éducation sentimentale*. Paris, Gallimard (Folio, 147).
- GONCOURT, Edmond et Jules de (2011 [1865]) : *Germinie Lacerteux*. Édition de Sylvie Thorel-Cailleteau. Paris, Honoré Champion.
- GONCOURT, Edmond de (2010 [1877]) : *La Fille Élisa*. Édition de David Baguley. Paris, Honoré Champion.
- GONCOURT, Edmond de (2002 [1884]) : *Chérie*. Édition de Jean-Louis Cabanès et Philippe Hamon. Jaignes, Éditions La Chasse au Snark (Le Cabinet de lecture).
- GOURDON, Édouard (1841) : *Physiologie du bois de Boulogne*. Paris, Charpentier.
- KACZMAREK-WISNIEWSKA, Anna (2018) : « Le théâtre des vanités mondaines : le Bois de Boulogne dans les chroniques zoliennes ». *Quêtes littéraires*, 8, 88-98.
- LORRAIN, Jean (2022 [1886]) : *Holly Rodays*, dans *Très Russe*. Édition de Noëlle Benhamou. Paris, Honoré Champion.
- LORRAIN, Jean (1896) : *La Truqueuse du bois*, dans *Une femme par jour*. Paris, Éditions Guillaume (Lotus Bleu).
- MAUPASSANT, Guy de (2018a [1880-1893]) : *Contes et nouvelles*. Édition de Louis Forestier. Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, 2 vol.).
- MAUPASSANT, Guy de (2018b [1883-1890]) : *Romans*. Édition de Louis Forestier. Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- MIRBEAU, Octave (1887) : *Le Calvaire*. Paris, Ollendorff.
- MONCAN, Patrice de (2009) : *Le Paris d'Hausmann*. Paris, Les Éditions du Mécène (Paris ! d'hier et d'aujourd'hui).
- SAND, George (1897 [1871]) : *Césarine Dietrich*. Paris, Calmann-Lévy.
- VASSART, Jean (2020) : *Les Jardins de France. Une histoire du Moyen Âge à nos jours*. Paris, Perrin.
- ZOLA, Émile (1978 [1871]) : *La Curée*. Genève, Famot, 2 vol.
- ZOLA, Émile (1984 [1880]) : *Nana*. Paris, L.G.F. (Le Livre de Poche).

Nature et ville chez Georges de Peyrebrune (1841-1917) : une lecture écoféministe est-elle possible ?

Lydia DE HARO HERNÁNDEZ

Universidad de Murcia

lydia.d.h@um.es

<https://orcid.org/0000-0001-9043-7430>

Resumen

Este artículo revisita la obra de la escritora francesa Georges de Peyrebrune a la luz de las teorías ecofeministas. El estudio se centra en analizar las representaciones de los espacios rurales y urbanos, que reflejan las dicotomías entre el mundo primitivo y el mundo civilizado, la naturaleza y la cultura, lo femenino y lo masculino. Este análisis se realiza a partir de un corpus de cinco obras —«Polichinelle» (1883), *Victoire la Rouge* (1883), *Les Ensevelis* (1887), *La Margotte* (1887) y *Le Roman d'un Bas-bleu* (1892)— con el objetivo de poner de relieve la sensibilidad protoecológica y feminista de la autora y subrayar su contribución para esclarecer las equivalencias entre las prácticas de dominación y explotación de la naturaleza y de las mujeres por parte de los hombres.

Palabras clave: Ecología, Feminismo, Ecocrítica, Estudios de mujeres, Crítica literaria.

Résumé

Cet article revisite l'œuvre de l'écrivaine française Georges de Peyrebrune à la lumière des théories écoféministes. Il s'attache ainsi à analyser les représentations des espaces ruraux et urbains, miroir des dichotomies monde primitif-monde civilisé, nature-culture et féminin-masculin, à travers un corpus de cinq ouvrages — « Polichinelle » (1883), *Victoire la Rouge* (1883), *Les Ensevelis* (1887), *La Margotte* (1887) et *Le Roman d'un Bas-bleu* (1892) — dans le but de mettre en lumière la sensibilité proto-écologique et féministe de l'écrivaine et sa contribution dans l'éclairage des équivalences entre les pratiques de domination et d'exploitation des hommes sur la nature et les femmes.

Mots clés : Écologie, Féminisme, Écocritique, Études des femmes, Critique littéraire.

Abstract

This article revisits the work of French writer Georges de Peyrebrune through the lens of ecofeminist theories. It aims to analyse the representations of rural and urban spaces, which mirror the dichotomies between the primitive and the civilized world, nature and culture, and feminine and masculine. This analysis is conducted through a corpus of five works —«Polichinelle» (1883), *Victoire la Rouge* (1883), *Les Ensevelis* (1887), *La Margotte* (1887) and *Le Roman d'un Bas-bleu* (1892)— with the goal of shedding light on the writer's proto-ecological and feminist sensibility, and her contribution to illuminating the parallels between male practices of domination and exploitation of both nature and women.

Keywords: Ecologie, Feminism, Ecocriticism, Women's Studies, Literary Criticism.

1. Introduction

Georges de Peyrebrune¹ est une femme de lettres française de la fin du XIX^e siècle originaire du Périgord. Son œuvre — concentrée entre les années 1870 et 1910 — suscite aujourd'hui un intérêt renouvelé, grâce notamment au travail des auteur·e·s et des chercheur·e·s qui se sont démené·e·s à sortir de l'oubli cette écrivaine, renommée en son temps et dotée d'un incontestable talent littéraire².

Son génie créatif se manifeste dès son plus jeune âge : d'abord à l'école, où elle remporte même un prix de composition ; puis, lorsque, jeune fille encore, quelques-unes de ses nouvelles sont publiées dans la presse de Périgueux (*Le Senne*, 1885, et *Delaville*, 1887, cités dans Socard, 2011 : 30). Peyrebrune n'ose pas pour autant envisager de faire de sa grande passion un moyen de subsistance jusqu'à ce que, déjà mariée, elle doit subvenir aux besoins d'un mari parasite³. Se détournant alors du destin qui lui

¹ Bien que mariée, Georges de Peyrebrune choisit de signer ses œuvres du nom « de Peyrebrune », son nom de naissance, précédé de la forme masculine de son prénom, « Georgina ». Ce nom, souvent perçu à tort comme un pseudonyme, correspond en réalité à son identité d'autrice. Cela ne l'empêche pas d'avoir recours, notamment dans ses publications en presse et au cours de sa première période littéraire surtout, à plusieurs pseudonymes tels que « Régina », « Andréa de Peyrebrune », « Célimène », « Hunedell », « Marco » ou encore « Petit Bob ».

² Depuis la parution en 2011 de *Georges de Peyrebrune : Itinéraire d'une femme de lettres...* de Jean-Paul Socard — étude pionnière dans la réhabilitation du nom et de l'œuvre de cette écrivaine périgourdine —, les rééditions critiques de certains de ses titres et les publications dédiées à éclairer sa contribution à la Littérature française et son histoire se sont succédées sans cesse en France (J.-P. Socard, Nelly Sanchez, Julie Floury, Camille Paix, Éric Dussert et Besma Nacer) ; en Angleterre (Marie Martine) ; au Canada (Michael Finn, Margot Irvine, Hilary Pritchard et Sophie Ménard) ; aux États-Unis (Sharon Larson) et en Espagne (Lydia de Haro Hernández).

³ Georges de Peyrebrune épouse en 1860, à Périgueux, Paul Adrien Numa Eimery, un rentier de neuf ans son aîné, capitaine des Mobiles de la Dordogne pendant la guerre franco-prussienne, puis secrétaire à la mairie de Périgueux. Peu d'informations existent à ce jour sur cet homme et sa vie auprès de l'écrivaine, si ce n'est que le couple De Peyrebrune-Eimery s'engage dans de grosses dépenses pour la réhabilitation et l'aménagement de la vieille maison familiale des Meulières, à Chancelade, avant de s'y installer,

est réservé en tant que femme de la petite bourgeoisie provinciale, elle quitte le Périgord et vient s'établir à Paris après les événements de la Commune pour débiter sa carrière d'écrivaine, qui est longue de quelque quarante ans et très prolifique⁴. Certes, cette décision lui apporte autant de désillusions que de joies, propres aux aléas de la vie d'écrivaine, mais lui permet après tout de jouir d'une certaine indépendance. Cette décision lui ouvre également les portes d'un nouvel univers : celui de la grande ville et des sphères littéraire, artistique, intellectuelle et politique, aux mains de la gent masculine.

À Paris, Georges de Peyrebrune mène effectivement une existence mondaine et devient une « figure éminente de la bonne société » (Socard, 2011 : 144). Elle réussit à se créer un réseau de personnalités influentes et intéressantes, hommes et femmes. Parmi ces dernières, elle fréquente notamment Rachilde, Camille Delaville, Marcelle Tynaire, Olympe Gévin-Cassal, Gabrielle Réval, Séverine, Mme Rattazzi ou Juliette Adam : ce sont des femmes aux origines, aux convictions et aux situations personnelles assez disparates, mais ayant toutes en commun leur caractère de femmes fortes et indépendantes, sûres d'elles-mêmes et de leur talent, et surtout rebelles. C'est au contact de ce monde nouveau que sa pensée termine sans doute de se former, riche des rencontres faites et des expériences vécues. Elle est, comme l'affirme Jean-Paul Socard (2011 : 87), une femme « pleinement dans son siècle », « engagée à promouvoir les

et qu'ils doivent vendre en 1906 accablés par les dettes. Grâce à la correspondance entretenue par Georges de Peyrebrune avec ses amis les plus proches — dont la femme de lettres Olympe Gévin-Cassal ; son jeune admirateur Reynold Decker ; et Pierre Petit, l'abbé de Carlux —, on peut dresser le profil d'un homme débauché, vicieux, infidèle, « faible d'esprit » et « le cerveau fragile » (Peyrebrune, 1902), auprès de qui Georges de Peyrebrune subit certainement de nombreux déboires. Souvent malade, sa femme le soigne, le suit de loin et le soutient économiquement. Décédé en 1928, il survit onze ans à sa femme.

⁴ L'œuvre de Georges de Peyrebrune comprend plus d'une trentaine de titres en tout. Elle privilégie la thématique amoureuse et s'inspire des vies de femmes issues de toutes les couches de la société ainsi que de son vécu personnel. La catégorisation générique de sa production n'est cependant pas chose facile : l'écriture est pour elle non seulement un art mais aussi son seul gagne-pain. Elle cherche à contenter son lectorat féminin sans renoncer à un public cultivé, en intégrant les codes du roman sentimental dans les structures d'autres genres dits « plus sérieux » (de Haro Hernández, 2019). Comme c'est l'habitude à l'époque, elle fait passer le gros de sa production littéraire dans les feuilletons des principales revues, comme la *Revue des Deux Mondes*, la *Revue Bleue*, *La Vie populaire*, *Le Figaro*, *La Vie littéraire* ou *Le Journal*. Ses principaux titres sont publiés par des maisons d'édition de prestige, telles que Dentu, Calmann-Lévy, Charpentier, Lemerre et Ollendorff. Éventuellement, elle écrit des chroniques pour des journaux, comme *La République française*, et est invitée à prononcer des conférences. Écrivaine appréciée de son lectorat et respectée dans le domaine littéraire, elle reçoit plusieurs petits prix et est couronnée par l'Académie française à deux reprises (en 1896, pour *Vers l'amour* ; et en 1899, pour *Au pied du mât*). Dans la dernière étape de sa carrière, le respect pour sa figure et la reconnaissance de son talent lui valent également d'intégrer le jury du prix Vie Heureuse (préfiguration du prix Femina), créé en 1905. Georges de Peyrebrune meurt à Paris en 1917, sur fond de Première Guerre Mondiale, dans la précarité et la détresse.

idées qui lui sont chères [...] et défendre aussi sa conception de notions qui font débat à l'époque ». Depuis sa position d'écrivaine, elle « contribue à une prise de conscience, chez les lecteurs de ses œuvres, de thèmes sociaux, moraux et humains qu'elle souhaite voir progresser » : à travers ses textes et ses manifestations publiques, Georges de Peyrebrune se prononce sur le rôle de la femme et son statut, la libre pensée, l'antisémitisme, la peine capitale, la tauromachie ou la vivisection.

Or, en dépit de l'excitation intellectuelle de la vie parisienne et des exigences de la vie de société, elle sait tenir à l'écart l'un et l'autre monde et ne rompt jamais vraiment le lien avec sa terre d'origine, où elle revient sans cesse pour y passer de longues périodes. C'est précisément là, à proximité de la Beauronne, aux Meulières, près de Chancelade — en pleine nature, donc — qu'elle trouve l'inspiration et le calme pour la création de certains de ses ouvrages. C'est d'ailleurs là qu'elle mène discrètement une « vie de femme », auprès de sa mère et de son mari, et qu'elle préserve les secrets de son intimité.

Ce partage entre la province et la capitale — sphères privée et publique pour l'auteure respectivement — traduit la dualité femme-écrivain qui forme l'identité de Peyrebrune et trouve, par ailleurs, un reflet dans son œuvre. Nature et ville servent de cadre à ses histoires, mais l'intérêt que l'écrivaine porte sur ces deux décors va bien plus au-delà de l'expérience esthétique. Chez Peyrebrune, les descriptions du paysage — principalement naturel, mais aussi urbain — accompagnent la trame des récits et en annoncent les points forts ; la nature est souvent personnifiée, les animaux anthropomorphisés, les personnages animalisés : une connexion particulière entre nature, humains et animaux non-humains se dégage de son œuvre et s'impose aux lecteurs. Tout aussi évident est le ton engagé qui parcourt l'œuvre de cette écrivaine qui plaide ouvertement la cause des plus démunis — femmes et animaux notamment — en dénonçant les abus de l'homme (au sens masculin).

Ces constatations nous amènent à nous interroger en conséquence sur les liens possibles entre ces deux caractéristiques de l'œuvre de Georges de Peyrebrune et, par-delà, à la revisiter sous un œil nouveau. Ainsi, à l'heure actuelle, dans l'urgence de la crise climatique, nous nous rendons plus que jamais sensible aux indices d'une inquiétude écologique avant la lettre chez Georges de Peyrebrune.

Plus particulièrement, dans le cadre de cette étude, nous nous proposons de faire une analyse des représentations de la nature et de la ville, sous une approche éco-critique féministe, dans un corpus de cinq ouvrages. Il s'agit d'un récit bref, « Polichinelle » (1883), et de quatre romans : *Victoire la Rouge* (1883), *Les Ensevelis* (1887), *La Margotte* (1887) et *Le Roman d'un Bas-bleu* (1892), retenus pour leur adéquation au sujet et leur capacité à illustrer par des images puissamment évocatrices la vision de l'auteure par rapport aux dichotomies rural-urbain, sauvage-civilisé, nature-culture, femme-homme.

2. Écologie, féminisme et critique littéraire

Le terme « écoféminisme », attribué à la française Françoise d'Eaubonne, qui l'utilise pour la première fois en 1974 dans son essai *Le Féminisme ou la mort*, définit un mouvement d'action et de pensée rassemblant deux autres mouvements — l'écologie et le féminisme — développés jusqu'alors en parallèle, quoiqu'ils aient des liens et des enjeux communs :

L'écologie, cette « science qui étudie les rapports des êtres vivants entre eux et le milieu physique où ils évoluent », comprend, par définition, le rapport des sexes et la natalité qui s'ensuit ; sa fascination s'oriente plutôt, en raison des horreurs qui nous menacent, vers l'épuisement des ressources et la destruction de l'environnement, c'est pourquoi il est temps de rappeler cet autre élément, qui recoupe de si près la question des femmes et leur combat (Eaubonne, 2024 [1974] : 308).

Et ce, dans la conviction que la libération de la femme et de la nature iront nécessairement de la main et que, par conséquent, cause écologiste et cause féministe ne peuvent plus se passer l'une sans l'autre :

Se fondant sur l'intuition du féminisme socialiste selon laquelle le racisme, le classisme et le sexisme sont interconnectés, les écoféministes ont découvert des relations entre ces formes d'oppression humaine et les structures oppressives du spécisme et de l'antinaturalisme. Le point de départ du mouvement écoféministe fut la prise de conscience que la libération des femmes — but de tous les courants féministes — ne peut être pleinement atteinte sans libération de la nature ; et réciproquement que la libération de la nature si ardemment désirée par les écologistes ne peut être pleinement atteinte sans libération des femmes : les liens conceptuels, symboliques, empiriques et historiques entre les femmes et la nature qui ont été construits dans la culture occidentale sont tels que les féministes et les écologistes doivent unir leurs efforts s'ils veulent parvenir à leurs fins (Gaard, 2011, cité dans Burgart Goutal, 2018 : 69).

En effet, les écoféministes, tel que le soulignent les fondatrices de l'organisation Women for Life on Earth⁵, voient très clairement « des liens entre l'exploitation et la brutalisation de la terre et de ses populations d'un côté, et la violence physique, économique et psychologique perpétrée quotidiennement envers les femmes » (Burgart Goutal, 2018 : 68).

⁵ Cette organisation est fondée en 1979 par des féministes pacifistes et anti-nucléaires états-uniennes et britanniques en réaction contre la catastrophe nucléaire de Three Mile Island et les tests de missiles nucléaires sur la base de Greenham Common.

Malgré ses origines françaises et des affinités évidentes, l'écoféminisme qui, depuis les années 1970, a atteint une dimension transnationale, se heurte en France à une réception contrastée. Françoise d'Eaubonne elle-même (2024 [1974] : 307) constate le rejet de cette approche par une partie des féministes françaises, qui la soupçonnent de « sexisme à rebours ». Selon Jeanne Burgart Goutal (2018 : 67, 73-75), l'écoféminisme est perçu par ces dernières comme une « étrangeté [embarrassante] », notamment parce qu'il semble prôner un « retour à la nature » jugé incompatible avec les acquis technologiques ayant allégé la vie des femmes (électroménagers, pilule, péridurale, biberon, etc.). Cette méfiance repose en partie sur une critique féministe fondamentale de la naturalisation des femmes, analysée dès Beauvoir comme un ressort de leur aliénation. L'identification des femmes à la nature est ainsi perçue comme une stratégie de domination, qui légitime l'exploitation et la réification (Burgart Goutal, 2018 : 75).

Cependant, cette opposition mérite d'être nuancée. Plusieurs travaux ont montré que des liens existent dès les années 1970 entre les mouvements féministes et écologistes en France (Cambourakis, 2018) et une nouvelle vague d'universitaires et de militant·e·s s'est emparée de l'écoféminisme dans les années 2000 et 2010. Le numéro 67 de *Multitudes* (2017), entièrement consacré à l'écoféminisme, ainsi que des ouvrages comme *Retour vers la nature ? Questions féministes* (Gener, Vuillerod & Wezel, 2020) ou les travaux d'Anne-Line Gandon (2009), témoignent de ce renouveau.

Quoi qu'il en soit, pour peu qu'on aille un peu plus loin dans les postulats théoriques écoféministes, on se rend compte rapidement que l'écart entre l'écoféminisme et les féminismes français est fondé sur de la méconnaissance et des préjugés. Dans sa préface à l'un des textes clés de la théorie écoféministe, *La Femme et la Nature* de Susan Griffin, Jeanne Burgart-Goutal (2021 : XI) éclaire la pensée de l'auteure qui vient résumer les enjeux du mouvement et trancher la polémique, car « il ne s'agit absolument pas [...] de valider la naturalisation des femmes dans sa version patriarcale, [...] dégradante et aliénante ». En effet, plutôt qu'affirmer le concept de nature construit dans le cadre de la société « patriarco-capitaliste », l'écoféminisme offre une réinterprétation « écologique » du concept, « hors de l'essentialisme et du dualisme » (Burgart Goutal, 2018 : 76). Si bien que, loin de porter atteinte contre la thèse de Simone de Beauvoir, ce mouvement écologiste-féministe la reprend pour la nuancer sous une perspective nouvelle. De fait, Susan Griffin rejette l'idée d'un détachement inné de l'homme (au sens masculin) à l'égard de la nature :

Je n'adhère pas à l'idée selon laquelle les femmes sont plus proches de la nature que les hommes, aussi bien sous sa forme traditionnelle qu'inversée. Tout ce qui existe sur terre, y compris la pensée rationnelle, fait partie de la nature. Ainsi, le fait qu'un élément soit plus proche de la nature qu'un autre me semble peu plausible. Ce qui me semble cependant très possible, c'est qu'un genre puisse être plus conscient de faire partie de la nature qu'un autre (Griffin, 2021 [1978] : 442-443).

Pour Griffin (2021 [1978] : 457), « les hommes ne sont donc pas nécessairement ni individuellement les ennemis, c'est plutôt la pensée qui se cache derrière la domination masculine qui l'est ». Cette dernière exerce une force centrifuge qui l'emporte sur l'essence même du genre masculin. Aussi, puisqu'éloigné par cette illusion différenciatrice de la nature à laquelle il se serait autrement tenu au même degré que son égale — la femme —, l'homme se croit-il dans la légitimité d'abuser de l'une et de l'autre à son gré :

L'association entre les femmes et la nature a non seulement permis d'opprimer les femmes mais elle a aussi été l'instrument du déni, un moyen d'échapper à une vérité simple : l'existence humaine est immergée dans la nature, dépendante de la nature, et en est inséparable. En imaginant que les femmes sont plus proches de la nature, il devient possible d'imaginer que les hommes en sont plus éloignés. Et, ainsi, les femmes aussi bien que les hommes peuvent s'adonner à l'illusion selon laquelle la condition humaine peut être libérée de la mortalité, de même que des exigences et des besoins liés aux limites de notre nature (Griffin, 2021 [1978] : 444).

L'écoféminisme, enfin, s'applique à échapper à la perspective centrée pour envisager le monde depuis une vision polycentrée, « où les "minoritaires" ne veulent plus se taire » (Burgart Goutal, 2021 : XXIV). En tant que mouvement théorique et activiste, il :

[met] en exergue les analogies entre violence patriarcale et violence écocide, [trace] des parallèles entre les mécanismes de domination, d'objectivation, d'exploitation, de réification qui s'exercent conjointement au cœur des relations homme-femme et homme-nature [et se mobilise] contre les injustices environnementales entre les sexes (Burgart Goutal, 2021 : XII).

Il nous arrive alors de nous interroger sur la place réservée à la littérature et la critique littéraire dans la lutte écologique féministe, à l'instar de Margot Lauwers (2024 : 2) qui « [s'inscrit] sur une approche sociolittéraire en utilisant les textes comme points d'entrée de la société que nous examinons plutôt que comme objets d'étude à proprement parler ». Selon Lauwers (2024 : 28), « la littérature se révèle non seulement nécessaire à une meilleure compréhension des idées écoféministes, mais encore, elle en est également à l'origine ».

Greta Gaard (2010 : 646) souligne, par ailleurs, que :

« ecological feminism [...] has been present in various forms from the start of feminism in the nineteenth century, articulated through the work of women gardeners, botanists, illustrators,

animal rights and animal welfare advocates, outdoors women, scientists and writers »⁶.

Et même si, comme l'affirme Patrick D. Murphy (1991 : 155), « self-conscious ecological writing must be defined as primarily a phenomenon of the late twentieth century »⁷, elle est incontestablement précédée d'une « 'nature' writing » (fr. écriture « de la nature ») qui pourrait bien être qualifiée de « proto-ecological » (fr. proto-écologique).

La relecture des textes des auteur·e·s du XIX^e siècle, dont Georges de Peyrebrune, dans une approche critique écoféministe, pourrait ainsi contribuer « to draw attention to both the data contained within literature and the effectiveness of literary texts in helping to catalyze a broad-based movement »⁸ (Gaard & Murphy, 1996 : 2).

Cette perspective invite à reconsidérer l'œuvre de Peyrebrune à l'aune de ses représentations du vivant et des espaces habités, en particulier dans leur articulation entre nature et ville.

3. Représentations de la nature et de la ville dans l'œuvre de Georges de Peyrebrune

Ce qui frappe dans l'écriture de Georges de Peyrebrune, c'est la précision et la richesse de ses descriptions du monde vivant. Cette force évocatrice relève d'un regard profondément attentif aux dynamiques du vivant et aux interactions entre les êtres et leur environnement. Son œuvre témoigne ainsi d'une sensibilité écologique avant l'heure, où la nature n'est pas un simple décor mais un acteur à part entière, en dialogue constant avec les espaces urbains qu'elle investit ou affronte.

Dans la plupart des récits de Georges de Peyrebrune, la nature acquiert une valeur symbolique. Elle constitue, d'abord, un *locus amoenus*, cet endroit idyllique et idéalisé, combinant beauté, bonheur, sécurité et confort. Pour le personnage féminin chez Peyrebrune, l'espace rural s'avère également un espace d'authenticité et d'émancipation, contrairement à l'espace urbain qui est synonyme d'aliénation. En effet, la nature représente un « lieu sûr » pour les jeunes héroïnes qui vivent heureuses dans l'ignorance du destin réservé à son genre et à l'abri des diktats de la société patriarcale.

C'est le cas, entre autres, de l'héroïne du *Roman d'un Bas-bleu* (1892)⁹, Sylvère,

⁶ Traduction libre : « le féminisme écologique [...] a été présent sous diverses formes depuis le début du féminisme au XIX^e siècle, articulé à travers le travail de femmes jardinières, botanistes, illustratrices, défenseuses des droits des animaux et du bien-être animal, femmes de plein air, scientifiques et écrivaines ».

⁷ Traduction libre : « l'écriture écologique consciente de soi doit être définie principalement comme un phénomène de la fin du vingtième siècle ».

⁸ Traduction libre : « à attirer l'attention à la fois sur les données contenues dans la littérature et sur l'efficacité des textes littéraires à aider à catalyser un mouvement de grande envergure ».

⁹ *Le Roman d'un Bas-Bleu* (1892) est l'un des récits les plus autobiographiques de Georges de Peyrebrune. L'œuvre s'ouvre sur un dialogue entre une romancière et une éditrice à qui elle propose de publier le roman de sa propre vie, composé de manuscrits, lettres et esquisses. À travers ces fragments, Peyrebrune

qui a été « élevée comme une sauvage, loin du monde et des fréquentations... » (Peyrebrune, 1892 : 33). La description que nous offre l'auteure du domaine du Parolet, dans la Bretagne, illustre parfaitement l'écart entre l'espace rural et l'espace urbain nécessaire à la liberté de l'héroïne :

Sur la route de Vannes à Quiberon, à l'orée d'un bois de sapin, une antique maison à vieilles tourelles basses : c'est le Parolet. Des tilleuls et des frênes lui font un rideau du côté où la brise de mer souffle ; de ce côté, des landes vertes d'ajoncs, et aussi de tamaris légers qui fusent en effilant leur grêle feuillage, qu'éparpillent follement les rudes vents du large.

La façade, tournée au sud, se fleurit de glycines, de roses et d'aristoloches.

Un gai jardin s'étend vers l'intérieur des terres.

Autour des champs encadrés de pierrailles alignées, quelques prairies et encore des landes. Ça et là, un bouquet de pins. C'est triste et doux, avec un air de pauvreté tranquille. Les routes sont blanches et nues ; on aperçoit, très loin, clairsemés, des villages (Peyrebrune, 1892 : 30).

Plus tard dans le roman, Sylvère du Parolet, mariée et mère d'une enfant, se retrouve établie à Paris — elle y est amenée par nécessité, comme sa créatrice — où elle est fréquentée par son amour d'enfance. C'est lors de l'une de leurs rencontres, que le couple décide de faire une promenade nocturne dans les rues de Paris :

La nuit était admirable, nous allions lentement comme pour mieux goûter toutes les sensations de cette libre promenade à travers Paris endormi. Je me sentais extrêmement heureuse par la seule vision des choses, et très disposée à aiguïser ce plaisir cérébral de tout un apport sentimental et poétique.

Nous traversâmes la place de la Concorde, déserte et nue, éclatante de blancheur ; et l'unique aspect de sa noire aiguille égyptienne dressée vers le ciel constellé me rappela l'imaginative joie que je m'étais souvent donnée de rêver d'un voyage par la plaine des sables avec la seule rencontre des tombeaux de granit ou des roses sphinx.

Puis nous longeâmes les quais en remontant la Seine, ce fleuve magique, la nuit, avec ses ombres noires et ses clartés semblables à des lueurs d'orage. La lune, en croissant, voguait, mince trième d'or, parmi ces noirceurs et ces taches claires. Et comme elle tanguait, à travers des remous, nous nous accoudions longuement pour la voir.

livre une version romancée mais sincère de son parcours personnel, marqué par les défis et les échecs d'une femme qui choisit de vivre de sa plume au XIX^e siècle.

Il ne passait personne ; nous étions bien seuls ; les maisons des quais, closes, éteintes. Un pays mort que nous traversions en touristes, en curieux, charmés de ne pas rencontrer d'importuns. Cela nous donnait une aise indicible. Nous parlions haut, avec des rires qui sonnaient. J'avais fini par abandonner le bras de Paul, et nous allions, ballants, sans rythme, partants, arrêtés, comme en pleins champs, lui, très gai, moi, un peu grisée de cet air nocturne et de tant de solitude et de tant de liberté (Peyrebrune, 1892 : 113-114).

Sous le regard de Georges de Peyrebrune, l'espace urbain, dès qu'il est épargné de la présence humaine, revêt une beauté semblable à celle des paysages ruraux. Cette vision, qui rappelle certains motifs déjà présents chez Victor Hugo ou George Sand — où la ville désertée devient le théâtre d'une harmonie retrouvée avec la nature —, traduit chez Peyrebrune une sensibilité écopoétique qui interroge les frontières entre le naturel et l'urbain, et propose une relecture critique des rapports entre l'humain et son environnement.

Ainsi, à travers la perception de Sylvère, Paris est transfiguré, par le biais d'une métaphore, en un paysage égyptien, magique et désertique. Bien que deux personnages humains soient présents dans la scène, l'atmosphère de solitude qui s'en dégage tient à leur isolement momentané dans l'espace urbain. Et puisque nature et solitude deviennent synonymes de liberté chez G. de Peyrebrune, cette impression de vide donne à l'héroïne l'illusion d'une liberté retrouvée, l'espace d'une promenade. Comme dans les landes de son pays natal qu'elle parcourait dans son enfance, Sylvère se retrouve, pour une fois, de nouveau à l'aise pour parler comme elle veut, rire comme elle veut et marcher comme elle veut, affranchie des contraintes imposées par la bonne société parisienne et ses normes de respectabilité.

D'après Annis Pratt *et al.* (1981 : 17), l'identification à la nature des héroïnes constitue un aspect récurrent dans la fiction écrite par des femmes. C'est ce qu'elle nomme « the greenworld archetype » (fr. l'archétype du monde vert), c'est-à-dire la description d'un espace naturel qui sert de refuge à l'être féminin, où ce dernier peut demeurer « sauvage » à l'abri du monde « civilisé », ou bien revenir par la mémoire, une fois apprivoisé :

Both the girl's desire and society's discouragement are reflected in women's fiction, where, as a result, nature for the young hero remains a refuge throughout life. At the adolescent stage however, her appreciation of nature is retrospective, a look backwards over her shoulder as she confronts her present placelessness and her future submission within a male culture. Visions of her own world within the natural world or naturistic epiphanies, channel the young girl's protests into a fantasy where her imprisoned energies can be released. Later, the mature woman hero tends to look back

for her lost selfhood so that when she readies herself for her midlife
rebirth journey, images of the green world remembered once
more come to the fore¹⁰ (Pratt *et al.*, 1981 : 17).

D'autres exemples de la parfaite communion entre la jeune héroïne et la nature persistent dans l'œuvre de Georges de Peyrebrune. Dans « Polichinelle » (1883)¹¹, par exemple, Sylvine est présentée dès le début en nymphe des bois dans un cadre naturel qu'elle transite librement dans l'attente que le moment vienne de se marier :

Elle n'a pas encore vingt ans. Cependant, on s'étonne dans son monde de ne pas la voir mariée. Elle paraît toujours sur le point de faire un choix. Toutes les douairières ont sa promesse pour le protégé que chacune lui présente. Et puis, si on la presse, elle échappe, elle glisse les doigts, elle s'envole ; on reçoit le coup de flèche de son œil oblique, on entend son rire frais, on voit flotter sa chevelure dénouée, sa robe battue par le vent de sa course ; et puis, plus rien : Sylvine est allée jouer avec les gamines qui sautent à la corde, avec les chats, avec la perruche, avec les feuilles qui roulent dans les allées du parc et les papillons qu'elle pourchasse, affolés, de fleur en fleur (Peyrebrune, 1883 : 2).

Quand la jeune fille prend possession de la nature — de son « monde vert » —, « elle prend aussi orgueilleusement possession d'elle-même » (Beauvoir, 2010 [1949] : 127).

Il arrive parfois, comme dans « Polichinelle », que la nature apparaît sous la forme d'un jardin ou d'un parc — des lieux qui, bien qu'ils soient créés par l'humain, permettent encore une certaine expérience du vivant. Ce n'est pas tant l'espace lui-même qui est valorisé, mais plutôt la présence de la nature qu'il contient. Comme le souligne Susan Griffin dans l'extrait suivant, ce qui importe, c'est que cette nature, même partielle, reste à distance de la culture dominante — ici, celle de l'homme blanc dans le contexte français — et qu'elle offre un moment de reconnexion possible avec

¹⁰ Traduction libre : « Le désir de la fille et le découragement de la société se reflètent dans la fiction féminine, où, en conséquence, la nature pour la jeune héroïne reste un refuge tout au long de sa vie. À l'adolescence, cependant, son appréciation de la nature est rétrospective, un regard en arrière sur son épaule alors qu'elle confronte son absence de lieu actuel et sa future soumission au sein d'une culture masculine. Visions de son propre monde au sein du monde naturel ou épiphanies naturalistes canalisent les protestations de la jeune fille dans une fantaisie où ses énergies emprisonnées peuvent être libérées. Plus tard, l'héroïne mûre a tendance à se remémorer son identité perdue afin que, lorsqu'elle se prépare pour son voyage de renaissance à la mi-vie, des images du monde verdoyant se rappellent à elle ».

¹¹ « Polichinelle » (1883) est un conte dans lequel l'héroïne, Sylvine, une jeune duchesse parisienne, virile, indépendante, rêveuse et rebelle, profite de la liberté que lui confèrent son jeune âge et l'isolement de son château. Elle se berce de l'illusion de pouvoir échapper à son destin — un mariage arrangé par son père — en vivant une aventure romanesque inspirée de l'amour courtois, où les rôles de genre sont néanmoins inversés : c'est elle qui prend l'initiative, choisit son bien-aimé et se propose de le « ravir », renversant ainsi les codes traditionnels du roman sentimental.

le monde naturel :

Elle était au jardin, tapie derrière les buissons, tandis que la nuit tombait, au moment où l'on rappelait les autres enfants, et elle était restée silencieuse, raconta-t-elle, comme une souris, pour pouvoir être seule dehors. Et quand les cris des autres enfants avaient disparu à l'intérieur, dans ce nouveau silence, elle s'était mise à entendre les mouvements des oiseaux. Alors elle était restée immobile et les avait observés. Puis elle avait senti, dit-elle, la terre sous ses pieds se rapprocher d'elle. Et elle avait commencé à jouer avec les baies et les plantes, à chuchoter aux oiseaux enfin.

Et les oiseaux, raconta-t-elle, lui avaient répondu. Puis, quand, entendant la voix inquiète de sa mère, elle avait fini par disparaître du sombre enchevêtrement d'arbres et d'arbustes, son visage était si radieux que sa mère, étonnée de cette joie nouvelle chez sa fille, ne lui avait pas dit ce qu'elle savait qu'elle aurait bientôt à lui dire. Que les buissons derrière lesquels elle s'était cachée pouvaient dissimuler des étrangers, que pour elle les ombres bruissaient de dangers, qu'en de tels lieux les petites filles devaient être effrayées (Griffin, 2021 [1978] : 174).

Georges de Peyrebrune a recours de nouveau à la mythologie grecque et à l'image de la nymphe des bois pour la description de l'héroïne dans l'incipit du roman *La Margotte* (1887)¹² :

[Elle] était bien, au fond de ces bois, comme une hamadryade à peine née de l'écorce entr'ouverte d'un chêne, un être inachevé, très pur, très beau, très inconscient, tout juste échappé à l'animalité soudée au sol de la plante, et aspirant toutefois à une vie supérieure, jetant en l'air ses lianes pour grimper, ses rameaux pour fuir (Peyrebrune, s.d. [1887] : 8).

La Margotte est alors découverte par l'anti-héros qui, ébloui par sa beauté, s'empare d'elle. En effet, sous le regard de l'homme, la femme libre est assimilée à un territoire de conquête où à un animal sauvage à dompter. C'est le désir colonisateur, l'illusion de la domination qui s'éveille en lui, comme l'évoque Griffin (2021 [1978]) dans son essai :

Ainsi, il l'amadoue, lui parle de son désir. Il la fait sienne. Il l'enferme. Il l'encercle. Il la met sous clé. Il la protège. [...] Et une fois qu'elle est sienne, il fait grand cas de son plaisir. Il se régale

¹² *La Margotte* (1887) raconte l'histoire de Marguerite, une jeune paysanne vive et sensible, qui tente de s'élever au-dessus de sa condition modeste. Soutenue par son intelligence et sa soif de savoir, elle cherche à s'émanciper dans une société dominée par les normes patriarcales. Elle trouve un appui ambigu en la personne d'Étienne, un homme cultivé qui l'encourage tout en incarnant les limites du regard masculin sur l'émancipation féminine.

à l'admirer. Il la pare somptueusement. Il lui offre de l'ivoire. Il lui offre du parfum. [...] Et ainsi il l'adoucit. Il la rend calme. Il la rend redevable. Il l'a domptée, dit-il. Elle est heureuse d'être sienne, dit-il. [...] Plus rien de l'ancien animal ne survit en elle (Griffin, 2021 [1978] : 170-171).

Tel un pygmalion, l'anti-héros dans *La Margotte* (Peyrebrune, s.d. [1887] : 8-9), est convaincu d'aller « faire une bonne action » quand il se charge d' « aider à l'ascension de cet être, le soutenir, le hausser vers la lumière ». La transformation de l'héroïne, de nymphe sauvage en « femme comme il faut », passe alors par le déménagement en ville. C'est, selon Maria Mies (1998b [1993] : 177), l'idée héritée des Lumières que l'éloignement de la nature est « la précondition nécessaire de l'émancipation, comme un pas de la nature vers la culture, de la sphère de nécessité vers la sphère de liberté, de l'immanence vers la transcendance ».

Or, dans son nouvel emplacement, la Margotte perd petit à petit de son essence et de sa vitalité. En ville, on se conduit conforme aux normes de la bienséance. Ainsi, le surnom par lequel elle se faisait appeler jusque-là cède sa place au prénom Margot, et sa liberté d'aller et venir s'évanouit avec sa rusticité. Seule et souillée — car elle est enceinte de son ravisseur —, on doit la cacher : elle passe alors ses journées enfermée à la maison, comme un oiseau dans sa cage :

Durant l'hiver qui fut très froid, et d'autant plus joyeux pour la vie parisienne, Margot parut s'éteindre, s'engourdir dans les tristesses d'un ennui grandissant. Assombrie, les traits tirés, la bouche morne aux coins retombants, elle promenait par la maison sa robe flottante dont les manches longues pendaient, semblables à des ailes repliées. Et elle faisait songer, en ces va-et-vient farouches, à quelque grand oiseau retenu prisonnier (Peyrebrune, s.d. [1887] : 177).

Mais l'hamadryade, dont le sort est intimement attaché à celui de l'arbre qu'elle habite, finit par disparaître. Dépourvue de son identité primaire, qu'on juge honteuse et indigne d'une société civilisée, Margot s'applique alors à se construire une identité nouvelle à l'image de son ravisseur par le biais de la culture. Aussi se fait-elle instruire jusqu'à ce qu'elle le surpasse intellectuellement, moment où elle l'abandonne définitivement. Georges de Peyrebrune met en place à travers son héroïne ce que Maria Mies (1998a [1993]) décrit comme la « stratégie de rattrapage » :

Pour les femmes des classes moyennes dans les sociétés d'abondance, cette politique de rattrapage implique l'appropriation d'une part du butin de l'homme blanc. Depuis le siècle des Lumières et la colonisation du monde, la conception d'émancipation, de liberté et d'égalité de l'homme blanc est basée sur la domination de la nature, et des autres peuples et territoires. La division entre nature et culture fait partie intégrante de cet

arrangement. Des premiers mouvements des femmes à ceux d'aujourd'hui, une partie importante des femmes a accepté la stratégie de rattrapage des hommes comme la voie principale vers l'émancipation. Ceci implique que les femmes doivent surmonter en elles ce qui a été défini comme « nature », parce que, dans ce discours, les femmes ont été mises du côté de la nature, alors que les hommes étaient vus comme les représentants de la culture (Mies, 1998a [1993] : 81-82).

Le sort de celles qui n'ont pas d'accès à la culture ni l'opportunité de rattraper l'homme en conséquence, est malheureusement bien différent chez Peyrebrune. C'est le cas de l'héroïne de *Victoire la Rouge*¹³ dont la « pauvre existence [...] ressemblait [...] à celle d'une bête de somme » (Peyrebrune, 1898 [1883] : 42). L'auteure insiste une fois de plus sur la connexion particulière entre femme et nature pour la description du personnage :

Elle vivait intimement avec la terre, dont elle prenait souci comme du sein qui l'aurait engendrée et nourrie. Elle semblait née de là, comme une herbe vivace ou comme un animal ayant ouvert les yeux dans un terrier, sur la mousse, et brouté l'herbe au ras du sol, dans la senteur forte de la terre humide et chaude (Peyrebrune, 1898 [1883] : 133-134).

Mais dans ce cas, l'espace rural ne sert pas de refuge puisqu'il est investi par l'humain. Victoire se retrouve alors exploitée et brutalisée dans sa condition de bonne à tout faire comme on abuse des animaux de ferme (Ménard, 2024 : 17).

Peyrebrune fait d'une pierre deux coups et dénonce à la fois les abus de la gent masculine contre les femmes et contre les animaux non-humains. L'injustice de ces violences est d'autant plus flagrante que les victimes demeurent des êtres purs et innocents, incapables de saisir les motivations de tant de cruauté :

Elle devenait farouche comme un animal sauvage et traqué. Ses regards en dessous luisaient de douleur et de haine. Une révolte la tenait sans qu'elle sût contre qui, sinon contre la vie elle-même qui l'avait faite si misérable et abandonnée (Peyrebrune, 1898 [1883] : 111).

Si Georges de Peyrebrune se montre sensible à la cause des femmes et à la cause animale à plusieurs reprises à travers ses textes, elle ne l'est pas moins aux crimes commis contre l'environnement au nom du progrès et du développement. La tragédie

¹³ Dans *Victoire la Rouge* (1883), Georges de Peyrebrune met en scène une jeune paysanne périgourdine victime de violences sexuelles, d'injustices sociales et de marginalisation. À travers le parcours tragique de Victoire, surnommée « la Rouge » pour sa chevelure flamboyante, Peyrebrune dénonce les abus du pouvoir patriarcal et les mécanismes d'oppression qui touchent les femmes et les êtres vulnérables.

basée sur des faits réels qui sert de cadre au roman *Les Ensevelis* (1887)¹⁴ met en évidence la dégradation infligée à la Terre comme conséquence de l'extraction minière et ses effets sur les populations et les cultures.

Les mines, comme le souligne Vandana Shiva (1998 : 117), « sont les temples de la nouvelle religion » de l'homme blanc — le développement —, dont « les sacrements [...] s'appuient sur le démantèlement de la société et de la communauté, sur le déracinement des populations et des cultures ». Dès les premières pages de son roman, Georges de Peyrebrune attire l'attention du lecteur sur la transformation à la fois physique et sociale que subit le paysage villageois après l'ouverture des carrières et l'arrivée des ouvriers venus de la ville avec leurs familles :

La route départementale [était] bordée de maisons inégalement plantées et qui remontaient sur le couteau. Celles-ci paraissaient de petites fermes, avec les étables basses qui les entouraient, leurs jardins assez vastes, les bouts des prairies et de champs enfermés dans le carré des haies vertes. La plupart des ouvriers travaillant aux carrières habitaient ces maisonnettes, et l'aisance relative de ces petits ménages se traduisait par un soin, que n'ont pas les paysans, pour le décor de leurs jardins. Des fleurs les égayaient. Au long des allées il y avait des géraniums pourpres en bordure éclatante, des fuchsias qui agitaient leurs longues clochettes au souffle du vent. Par les fenêtres ouvertes, ornées parfois de rideaux en mousseline claire, on voyait des lits hauts, garnis, enflés sous la couverture par l'édredon neuf. Les armoires brillaient, en noyer bien ciré, et les hardes qui séchaient alentour étaient plus propres, plus élégantes que celles qu'on voyait appendues aux environs des métairies. Il y avait déjà du luxe de l'ouvrier des villes dans ces ménages. Les enfants portaient des vêtements bien coupés, des chapeaux comme en ont les fillettes de Paris, des robes ornées de volants. Le village avait perdu de sa rusticité depuis l'ouverture des carrières ; les femmes en avaient presque abandonné leur fichu de tête, noué sur le front avec une pointe en oreille rabattue sur le côté gauche ; et les hommes ne portaient plus le bonnet de coton jadis enfoncé sur la nuque, le pompon flottant. Maintenant aussi les paysans n'envoyaient plus leurs fils au labour, mais à l'école, et de là vers la ville, pour faire des employés ; et les filles passaient des bancs de l'école des Sœurs aux examens de la préfecture pour être reçues et

¹⁴ *Les Ensevelis* (1887) est un roman inspiré d'un fait réel : l'effondrement des carrières de Chancelade en 1885, qui emprisonna cinq ouvriers sous terre pendant près de dix mois. Georges de Peyrebrune, témoin direct de la catastrophe, s'engage dans une démarche de justice sociale en dénonçant les lenteurs administratives et les négligences des autorités. Le roman mêle reportage, critique sociale et fiction romanesque, en construisant une intrigue amoureuse sur fond de drame humain.

diplômées, afin de faire des institutrices ou des postulantes aux télégraphes et aux postes.

Pendant ce temps, la terre se repose : il n'y a plus de bras pour la cultiver. Alors on fait du fourrage, qu'on vend aux éleveurs. Heureusement que les chênes poussent tout seuls, donnant leurs glands aux porcheries, et aussi les châtaignes et les truffes, qui gardent encore quelque richesse à ce pays. Mais le pittoresque a disparu dans cette évolution. Un nivellement a passé sur les usages, les costumes, les mœurs bien plus rapide encore que sur les autres parties de la France où la couleur locale pâlit cependant et s'efface chaque jour (Peyrebrune, 1887 : 51-53).

L'ouverture des carrières et la délocalisation de la main-d'œuvre spécialisée entraînent l'investissement du monde rural par le monde urbain et un changement de paradigme profond. Le passage cité met en scène, avec une grande précision descriptive, les effets concrets de cette transformation sur le paysage, les habitations, les pratiques sociales et les aspirations individuelles. La modernité, incarnée par l'arrivée des ouvriers des villes et les nouveaux modes de vie qu'ils introduisent, modifie non seulement l'apparence du village, mais aussi ses structures sociales et ses valeurs.

Ce que Peyrebrune donne à voir, c'est un effacement progressif de la « couleur locale » au profit d'un modèle urbain standardisé. Le confort matériel et les signes extérieurs de progrès (mobilier, vêtements, scolarisation) masquent une perte plus profonde : celle des liens organiques entre les habitants et leur terre. Cette dernière, désormais délaissée, « se repose », faute de bras pour la cultiver, et devient une ressource exploitée de manière extractiviste, réduite à ses potentialités économiques.

Or, en décrivant cette évolution, Peyrebrune ne se contente pas de dresser un constat sociologique : elle en souligne les conséquences écologiques et existentielles. La Terre, autrefois mère nourricière, se transforme en un « monstre au ventre vide » (Peyrebrune, 1887 : 128) prêt à engloutir ceux qui, insouciants des conséquences de leurs actions, continuent de l'exploiter jusqu'à l'épuisement. L'image puissante de cette métaphore traduit la violence symbolique et matérielle de l'exploitation industrielle et suggère une inversion du rapport à la nature : ce n'est plus l'humain qui dépend de la Terre, mais la Terre qui est vidée de sa substance pour répondre aux besoins d'un développement aveugle.

Ainsi, à travers *Les Ensevelis*, Peyrebrune propose une critique précoce de la logique productiviste et de ses effets destructeurs sur les écosystèmes, les communautés rurales et les imaginaires collectifs. Son roman s'inscrit dans une écopoétique du care, attentive aux voix étouffées par le progrès, qu'elles soient humaines ou non humaines.

4. Conclusion

Observatrice de son temps, femme engagée et sensible aux injustices, Georges de Peyrebrune ne reste pas indifférente à la question écologique. Comme nous avons

pu le constater, l'écrivaine laisse à travers ses textes la trace d'une inquiétude environnementale, comme elle s'inquiète pour le sort des animaux-non humains et pour la situation imposée aux femmes.

Chez Georges de Peyrebrune, la dichotomie nature-homme — entendue ici au sens masculin, où l'homme incarne le pouvoir patriarcal et la domination sur le vivant — prévaut sur celle opposant nature et ville, d'autant plus que l'espace urbain n'est pour elle qu'un bastion de la domination masculine. Par de belles images, elle parvient, par ailleurs, à éveiller le lecteur aux rapports existant entre la terre, les femmes et les animaux non-humains, qui sont assimilés, réifiés et dégradés simultanément par la culture patriarcale et capitaliste.

À la lumière de ces éléments, nous pouvons conclure qu'une lecture critique écoféministe de l'œuvre de Peyrebrune est non seulement possible, mais nécessaire, du fait qu'elle révèle une conscience écologique précoce liée à une critique féministe. En effet, bien que nous ne puissions pas parler de littérature écoféministe en soi à cette époque, il existe chez Peyrebrune une « écriture de la nature » associée de manière plus ou moins consciente à une « écriture des femmes » qui met en lumière la contribution de cette écrivaine à une prise de conscience avant la lettre pour la cause écologique-féministe.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BEAUVOIR, Simone de (2010 [1949]) : *Le Deuxième sexe*, t. 2 « L'expérience vécue ». Paris, Gallimard.
- BURGART GOUTAL, Jeanne (2018) : « L'écoféminisme et la France : une inquiétante étrangeté ». *Cités*, 1 : 73, 67-68. URL : <https://www.jstor.org/stable/44955307>
- BURGART GOUTAL, Jeanne (2021) : « Nous sommes la nature... » [Préface], in S. Griffin, *La Femme et la Nature*. Paris, Le Pommier/Humensis, VII-XXV.
- CAMBOURAKIS, Isabelle (2018) : « Un écoféminisme à la française ? Les liens entre mouvements féministe et écologiste dans les années 1970 en France », *Genre & Histoire*, 22. DOI : <https://doi.org/10.4000/genrehistoire.3798>
- EAUBONNE, Françoise d' (2024 [1974]) : *Le Féminisme ou la mort*. Préface de Myriam Bahafou et Julie Gorecki. Lorient, Le passager clandestin.
- GAARD, Greta & Patrick D. MURPHY (1996) : «A Dialogue on the Role and Place of Literary Criticism Within Ecofeminism». *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 3: 1, 1-6. DOI: <https://doi.org/10.1093/isle/3.1.1>
- GAARD, Greta (2010) : «New Directions for Ecofeminism: Toward a More Feminist Ecocriticism». *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 17 : 4, 643-665. URL: <https://www.jstor.org/stable/44087661>

- GANDON, Anne-Line (2009) : « L'écoféminisme : une pensée féministe de la nature et de la société ». *Recherches féministes*, 22 : 1, 5-25. DOI : <https://doi.org/10.7202/037793>
- GENEL, Katia ; Jean-Baptiste VUILLEROD & Lucie WEZEL [dir.] (2020) : *Retours vers la nature ? Questions féministes*. Lormont, Le Bord de l'eau.
- GRIFFIN, Susan (2021 [1978]) : *La Femme et la Nature. Le rugissement en son sein*. Traduit par Margo Lauwers et préfacé par Jeanne Burgart Goutal. Paris, Le Pommier/Humensis.
- HARO HERNÁNDEZ, Lydia de (2019) : « Écrire l'amour comme moyen de subsistance et de revendication au XIX^e siècle : Georges de Peyrebrune et la thématique sentimentale ». *Çédille, revista de estudios franceses*, 15, 241-251. URL : <https://www.ull.es/revistas/index.php/cedille/article/view/1645>
- LAUWERS, Margot (2024) : « Critiquer les centrismes par l'écoféminisme », in S. Contamina & A. Hermetet (éds.), *Éco-écrire. Formes littéraires et artistiques de l'inquiétude environnementale*. Rennes, Presses universitaires de Rennes. URL : <https://books.openedition.org/pur/241582>
- MÉNARD, Sophie (2024) : « Préface », in G. de Peyrebrune, *Victoire la Rouge*. Paris, Le Livre de Poche, 7-29.
- MIES, Maria (1998a [1993]) : « Le mythe du développement par rattrapage », in M. Mies & V. Shiva, *Écoféminisme*. Traduit de l'anglais par Edith Rubinstein, avec la collaboration de Pascale Legrand et Marie Françoise Stewart-Ebel. Paris, L'Harmattan, 71-85.
- MIES, Maria (1998b [1993]) : « Le dilemme de l'homme blanc ; en quête de ce qu'il a détruit », in M. Mies & V. Shiva, *Écoféminisme*. Traduit de l'anglais par Edith Rubinstein, avec la collaboration de Pascale Legrand et Marie Françoise Stewart-Ebel. Paris, L'Harmattan, 153-184.
- MULTITUDES (2017) : « Écoféminismes ». *Multitudes*, 67. URL : <https://www.multitudes.net/category/l-edition-papier-en-ligne/67-multitudes-67-ete-2017/majeure-67-eco-feminismes>
- MURPHY, Patrick D. (1991) : «Ground, Pivot, Motion: Ecofeminist Theory, Dialogics, and Literary Practice». *Hypatia*, 6 : 1, 146-161. DOI : <https://doi.org/10.1111/j.1527-2001.1991.tb00214.x>
- PEYREBRUNE, Georges de (1883) : « Polichinelle », in *Polichinelle et Cie*. Paris, E. Plon et Cie, 1-39.
- PEYREBRUNE, Georges de (1887) : *Les Ensevelis*. Paris, Ollendorff.
- PEYREBRUNE, Georges de (1892) : *Le Roman d'un Bas-bleu*. Paris, Ollendorff.
- PEYREBRUNE, Georges de (1898 [1883]) : *Victoire la Rouge*. Paris, Alphonse Lemerre.
- PEYREBRUNE, Georges de (1902) : *Lettre inédite à Decker*. Manuscrit conservé à la Bibliothèque municipale de Périgueux.
- PEYREBRUNE, Georges de (s.d. [1887]) : *La Margotte*. Paris, La Librairie illustrée.
- PRATT, Annis; Barbara WHITE; Andrea LOEWENSTEIN & Mary WYER (1981) : *Archetypal patterns in women's fiction*. Bloomington, Indiana University Press.

- SHIVA, Vandana (1998 [1993]) : « Orphelin dans le “village planétaire” », *in* M. Mies & V. Shiva, *Écoféminisme*. Traduit de l’anglais par Edith Rubinstein, avec la collaboration de Pascale Legrand et Marie Françoise Stewart-Ebel. Paris, L’Harmattan, 117-126.
- SOCARD, Jean-Paul (2011) : *Georges de Peyrebrune (1841-1917) : Itinéraire d’une femme de lettres, du Périgord à Paris*. Périgueux, ARKA.

La vision écopoétique du Paris du début du XX^e siècle dans l'œuvre de C. F. Ramuz

Montserrat LÓPEZ MÚJICA

Universidad de Alcalá

montserrat.lopezm@uah.es

<https://orcid.org/0000-0002-1815-4652>

Resumen

Este artículo analiza la visión ecopoética de Charles-Ferdinand Ramuz sobre París a inicios del siglo XX, destacando cómo la urbanización rompe el vínculo entre el hombre y la naturaleza. A través de obras como *Paris, notes d'un Vaudois* (1938), *Aimé Pache, peintre vaudois* (1911) y *Samuel Belet* (1913), Ramuz critica la transformación de la ciudad en un espacio artificial, donde la modernidad refuerza la ilusión de una independencia total respecto al entorno natural. Se estudia su denuncia de la indiferencia parisina hacia la naturaleza y su reflexión sobre los efectos deshumanizantes de la industrialización. Desde un enfoque ecopoético, el artículo explora cómo Ramuz cuestiona la urbanización y propone recuperar una relación equilibrada entre el hombre y su medio natural.

Palabras clave: C.F. Ramuz, ecopoética, urbanización, naturaleza, modernidad, industrialización.

Résumé

Cet article analyse la vision écopoétique de Charles-Ferdinand Ramuz sur Paris au début du XX^e siècle, en mettant en évidence comment l'urbanisation brise le lien entre l'homme et la nature. À travers des œuvres comme *Paris, notes d'un Vaudois* (1938), *Aimé Pache, peintre vaudois* (1911) et *Samuel Belet* (1913), Ramuz critique la transformation de la ville en un espace artificiel, où la modernité renforce l'illusion d'une indépendance totale vis-à-vis de l'environnement naturel. Son analyse porte sur la dénonciation de l'indifférence parisienne envers la nature et sur sa réflexion concernant les effets déshumanisants de l'industrialisation. Adoptant une approche écopoétique, l'article explore comment Ramuz interroge l'urbanisation et propose de rétablir une relation équilibrée entre l'homme et son milieu naturel.

Mots clé : C.F. Ramuz, écopoétique, urbanisation, nature, modernité, industrialisation.

Abstract

This article examines Charles-Ferdinand Ramuz's ecopoetic vision of Paris in the early 20th century, highlighting how urbanization disrupts the bond between humans and nature. Through works such as *Paris, notes d'un Vaudois* (1938), *Aimé Pache, peintre vaudois* (1911), and *Samuel Belet* (1913), Ramuz critiques the transformation of the city into an artificial space, where modernity reinforces the illusion of complete independence from the natural environment. The study analyzes his denunciation of Parisian indifference toward nature and his reflection on the dehumanizing effects of industrialization. From an ecopoetic perspective, the article explores how Ramuz questions urbanization and advocates for restoring a balanced relationship between humans and their natural surroundings.

Keywords: C.F. Ramuz, ecopoetics, urbanization, nature, modernity, industrialization.

1. Introduction

Au début du XX^e siècle, Paris traverse une période de profondes mutations. Déjà considérée comme le cœur battant de la culture européenne, la ville se transforme sous l'effet de bouleversements sociaux, économiques, scientifiques et, surtout, artistiques. Elle devient un pôle d'attraction pour des peintres et poètes venus du monde entier (Marchand, 1993 : 161). L'industrialisation, la modernisation de l'architecture et l'expansion démographique redéfinissent la capitale française, qui s'impose comme une métropole moderne et le symbole de la maîtrise humaine sur la nature : « Paris est certainement l'une des villes du monde qui ont le plus marqué ceux qu'elles avaient abrités » (Bauër, 1945 : 11).

C'est dans ce contexte que se forge l'œuvre de Charles-Ferdinand Ramuz, écrivain suisse d'expression française. Ses séjours parisiens, d'abord brefs (octobre 1900–avril 1901 ; novembre 1902–juillet 1903) puis prolongés (novembre 1904–mai 1914), constituent une étape clé dans l'évolution de sa pensée et de son écriture. La Belle Époque (1890–1914), période de prospérité et d'innovations technologiques, transforme Paris en laboratoire de la modernité : métro, électrification, architecture métallique et urbanisme haussmannien traduisent l'emprise humaine sur l'espace urbain. Cependant, cette artificialisation accélérée de la ville contribue à une déconnexion progressive entre les habitants et le monde naturel.

Dans ce cadre, la littérature contemporaine, dominée par le symbolisme et le naturalisme, commence à interroger la relation de l'homme à la modernité et à la technologie, comme en témoignent Marcel Proust, Guillaume Apollinaire ou Paul Valéry¹.

¹ Ces trois écrivains interrogent la modernité sous des angles différents : Proust analyse son impact sur la mémoire et les relations humaines dans *À la recherche du temps perdu* (1913-1927), Apollinaire oscille entre fascination et inquiétude dans *Alcools* (1913) et *Calligrammes* (1918), tandis que Valéry adopte une posture plus critique face aux dérives du progrès scientifique et technologique dans *La Crise de l'esprit* (1919) et *Monsieur Teste* (1896).

Ramuz, bien que suisse, s'inscrit dans ces débats littéraires et y intègre sa propre réflexion sur la nature et l'urbanisation. Comme le souligne Moatti (2018 : 419) :

Dans cette critique de la modernité urbaine, la spécificité de Ramuz est peut-être, à nouveau, la façon dont il oppose la modernité à la nature. En Vaud, il vit dans la nature et au milieu d'elle, face à « une technique non moins compliquée, mais secrète, intérieure, silencieuse, toute-puissante et invisible, celle qui préside à l'élaboration des germes et à l'ordre des saisons ». Avec le progrès et la modernité urbaine, « c'est l'homme qui menace la nature », tandis qu'en dehors de la ville « c'est la nature qui menace l'homme » ; et, dans ce style fait de chiasmes qu'il affectionne, il oppose « ici, l'aridité du sol » (au cœur de la nature) à « ailleurs l'aridité du cœur » (en ville).

Ramuz exprime ainsi une vision écologique avant l'heure. Profondément attaché à la nature, il dénonce dans ses écrits l'artificialisation des paysages urbains et la perte du lien intime entre l'homme et la terre. Cette rupture se révèle à travers ses œuvres, où il souligne le déclin de la relation symbiotique qui existait autrefois entre les habitants de la ville et la nature, et où il déplore l'illusion d'une indépendance humaine vis-à-vis de l'écosystème.

Ainsi, l'exploration de Paris dans l'œuvre de Ramuz se situe à l'intersection de deux dynamiques : la modernisation de la ville, qui bouleverse la réalité physique et sociale de ses habitants, et une réflexion plus profonde sur la place de l'homme dans l'ordre naturel. C'est ce double processus de dénaturation urbaine et de critique de la vision anthropocentrique de l'époque que l'article s'efforcera d'analyser, en soulignant les implications écopoétiques² de l'œuvre de Ramuz. La méthodologie adoptée repose sur une lecture écopoétique de textes choisis de Ramuz, privilégiant l'interaction entre la ville et la nature, et s'organise autour de trois axes : les représentations de l'urbanisation, les tensions entre nature et modernité, et les implications poétiques de cette critique.

2. C.F. Ramuz à Paris

La période passée à Paris par Charles Ferdinand Ramuz entre 1900 et 1914 fut une étape déterminante dans son parcours personnel et littéraire. Lui-même reconnaît l'impact de la capitale sur son évolution, affirmant : « On le quitte, mais on lui doit tout » (Ramuz, 1938 : 428). Lors de son premier séjour, qui s'étend d'octobre 1900 à avril 1901, il découvre la ville pour laquelle il nourrit une profonde fascination. Paris, capitale culturelle et intellectuelle, représente pour le jeune écrivain une sorte de mythe

² De *poiein* 'poésie' et *oikos* 'maison', 'patrimoine', l'écopoétique interroge à la fois le travail de l'écrivain et son rôle de lecteur.

vivant : un lieu où l'on écrit, imprime, et célèbre les livres, et où la langue française atteint sa plus haute expression.

Bien que bref, ce premier séjour est marqué par une immersion dans la vie parisienne : Ramuz explore les musées, les galeries d'art et se promène seul dans les rues, absorbant l'atmosphère unique de la ville. Il fréquente également le cercle protestant de la rue de Vaugirard, où il rencontre Alexis François, un philologue en devenir, avec qui il tisse une amitié durable.

Ramuz retourne à Paris en novembre 1902 et, à partir de mars 1903, travaille comme répétiteur à l'École Alsacienne, où il reste jusqu'à la fin juillet. Dès novembre 1904, il s'y installe plus durablement et y vit jusqu'en 1914. Cette période marque une phase décisive de maturation artistique. C'est à Paris qu'il compose ou modifie ses premières œuvres : *Le Petit Village* (1903), *Petits Poèmes en Prose* (1904), *Aline* (1905), *La Grande Guerre de Sonderbond* (1906), *Aimé Pache, peintre vaudois* (1911), *Vie de Samuel Belet* (1913), *Adieu à beaucoup de personnages* (1914). Bien que loin de sa Suisse natale, son expérience parisienne nourrit sa réflexion sur l'identité³, la modernité et les tensions entre la vie urbaine et rurale, des thèmes centraux dans son œuvre. Paris lui offre l'opportunité de fréquenter des intellectuels et des artistes⁴, d'assister à des événements culturels et de confronter ses ambitions littéraires aux exigences du milieu parisien, à la fois stimulant et élitiste.

Cependant, Ramuz reste en marge des cercles littéraires dominants, affirmant peu à peu une voix singulière tournée vers les paysages et les traditions suisses, qu'il oppose aux bouleversements de la modernité. Cette dualité entre l'expérience parisienne et l'attachement à ses racines contribue à forger l'originalité de son œuvre, qui critique subtilement les illusions de la ville tout en valorisant la simplicité et l'authenticité des origines.

En mai 1914, avec le déclenchement de la Première Guerre mondiale, Ramuz quitte Paris pour retourner définitivement en Suisse, où il poursuivra son travail littéraire en affirmant sa renommée. Ces années à Paris auront été pour lui une étape d'apprentissage, de confrontation et de définition de sa singularité en tant qu'écrivain.

³ Comme nous avons affirmé : «París fue ante todo la ciudad que le permitió descubrirse como escritor, la ciudad que le libró la clave de su propia identidad, que le incitó a afirmarse y no a asimilarse. En efecto, esta ciudad no provoca, como podría creerse en un principio en el escritor, la ruptura con su país, sino todo lo contrario, le hace arraigarse aún más en sus orígenes: aprende a ser *vaudois*» (López Mújica, 2009 : 2-3).

⁴ Paris devient également le théâtre d'amitiés sincères et enrichissantes avec des figures telles que Charles-Albert Cingria, Henry Spiess, Adrien Bovy et Paul Budry. Cependant, son soutien le plus précieux demeure sans conteste Édouard Rod (1857-1910). Introduit dans son salon de la rue Boissonade en 1903, il y fait la connaissance de René Auberjonois et aperçoit André Gide.

3. C.F. Ramuz et la question de l'écopoétique

L'écopoétique explore la littérature française et francophone à travers son lien avec l'environnement, en étudiant la manière dont les auteurs représentent la nature et les enjeux écologiques. Cependant, cette approche ne se limite pas à ces corpus : elle peut également être appliquée à d'autres littératures et contextes culturels, permettant d'analyser la relation entre l'homme et son environnement dans une perspective globale et comparative. Selon Pierre Schoentjes (2015 : 28), son rôle est de réorienter les études littéraires vers une perspective intégrant à la fois la communauté et son milieu, en s'éloignant d'une approche strictement individualiste. Elle repose ainsi sur un double mouvement : mettre en avant le monde naturel tout en rapprochant la littérature d'une expérience tangible.

Toutefois, « la littérature ne recrée pas la nature, [...] elle réinvente sans cesse, par le travail de l'écriture, les interactions entre l'homme et la nature, et les représentations que l'homme se fait de la nature » (Blanc, 2008 : 22). Cette démarche met en lumière les interactions entre les règnes animal, végétal et minéral, tout en interrogeant l'impact des activités humaines sur les écosystèmes. De nombreux romans et récits illustrent la relation souvent conflictuelle entre l'humain et son environnement, qu'il soit naturel, urbain, industriel ou même apocalyptique. Ils soulignent le paradoxe entre la nature, perçue comme un refuge face aux turbulences de la modernité, et les menaces engendrées par le progrès et l'industrialisation. Plus récemment, des travaux ont approfondi cette approche dans le contexte ramuzien. Par exemple, l'article « Configurations éco-littéraires d'un 'espace-temps' : Ramuz, *Vues sur le Valais* » (Vago, 2025) analyse comment Ramuz combine descriptions paysagères et enjeux sociaux, révélant une écopoétique subtile où la nature structure le récit et la condition humaine. *Écrits sur la nature. Florilèges* (Cordonier et Pierre, 2021) et le colloque « Ramuz et la nature. Perceptions et interdépendances » (Fabula, 2023) confirment l'importance de considérer la nature non seulement comme décor, mais comme acteur central, en interaction constante avec les personnages et les transformations sociales.

Dans l'œuvre de Charles-Ferdinand Ramuz (1878-1947), la nature dépasse ainsi le simple rôle esthétique. Si ses descriptions des paysages et des communautés rurales de Suisse traduisent un profond attachement à l'environnement naturel, ses écrits ne se limitent pas à une simple exaltation de la vie paysanne. Ramuz interroge également les bouleversements sociaux et spatiaux liés à l'urbanisation, dénonçant les transformations qui éloignent l'homme de son ancrage originel dans le monde naturel.

Dans la plupart de ses romans, la nature n'est pas un simple décor, mais un acteur essentiel qui façonne la condition humaine. Loin d'une posture de domination, l'homme, chez Ramuz, puise son équilibre et son identité dans son interaction avec le milieu naturel. Ce rapport privilégié confère aux paysages une dimension presque spirituelle, faisant de la contemplation de la nature un vecteur de compréhension du monde et de soi-même. Cependant, cet équilibre fragile est menacé par les mutations

de la modernité, qui substitue au monde organique un environnement artificiel et mécanique.

Ramuz, profondément enraciné dans sa culture suisse et le paysage alpin, exprime une nostalgie pour la vie simple et authentique des communautés rurales, qu'il perçoit comme un modèle d'harmonie entre l'homme et son milieu. Pourtant, son regard ne se limite pas à la Suisse : conscient des dérives de la modernisation, il critique aussi les grandes villes européennes, en particulier Paris, où il observe avec inquiétude l'effacement progressif de la nature.

Dans *Paris, notes d'un Vaudois* (1938), Ramuz décrit la capitale comme un espace déshumanisé, où l'expansion urbaine relègue la nature au second plan. Les constructions artificielles envahissent le paysage, privant l'homme d'un contact direct avec les éléments naturels. La ville devient ainsi le symbole d'une rupture profonde entre l'homme et son environnement, où l'artifice supplante la terre et le ciel. Selon lui, cette déconnexion altère non seulement le rapport de l'homme au monde, mais aussi sa propre essence, l'éloignant de ses véritables besoins.

Au-delà d'une critique de l'urbanisation, Ramuz propose une réflexion plus large sur la condition humaine dans un univers dominé par l'artifice et la mécanisation. Il met en garde contre l'illusion de maîtrise qu'offre la modernité, rappelant que, malgré les avancées techniques, l'homme demeure vulnérable face aux forces naturelles. Cette idée transparaît dans sa célèbre affirmation : « Les menaces qui étaient suspendues sur les premiers hommes le sont encore et toujours sur les hommes d'aujourd'hui » (Ramuz, 1935 : 381). À travers cette approche, ses écrits peuvent être interprétés comme un exemple précoce d'écopoétique, fondée sur l'indissociabilité de l'homme et de la nature, condition essentielle à l'équilibre et au bien-être humain.

La lecture écopoétique des textes de Ramuz montre que son œuvre dépasse la simple critique de l'urbanisation : elle interroge plus largement la condition humaine face aux bouleversements d'un monde dominé par l'artifice et la mécanisation, en posant la question cruciale de l'équilibre entre progrès et respect du milieu naturel. L'application du concept d'écopoétique à son écriture met en évidence une articulation originale entre l'homme et la nature, qui éclaire les dimensions littéraires, esthétiques et éthiques de cette relation. La littérature ramuzienne révèle ainsi comment l'acte d'écrire peut devenir un instrument de réflexion critique sur notre rapport au monde, en réinscrivant la nature au cœur de l'expérience humaine et en rappelant sa fonction structurante dans la construction de l'existence individuelle et collective.

4. Paris comme métropole dénaturée

4.1. Paris avant et après l'industrialisation

Au tournant du XX^e siècle, Paris se métamorphose sous l'effet d'une urbanisation et d'une industrialisation sans précédent, redéfinissant son identité tout en bouleversant son environnement.

Jusqu'au XIX^e siècle, Paris, bien que déjà une capitale influente, conserve encore certains aspects d'une ville à échelle humaine, où la nature et l'architecture coexistent harmonieusement. Les jardins, les quais de Seine et les vastes espaces comme les bois de Vincennes et de Boulogne confèrent à la ville un équilibre entre urbanité et verdure. La ville est alors ponctuée de quartiers aux rues étroites, d'immeubles modestes et d'ateliers artisanaux. Paris, bien que densément peuplée, conserve une atmosphère de proximité, où les habitants vivent en lien avec leur environnement immédiat.

Avec la Révolution industrielle, Paris devient le symbole d'un monde en mutation. Sous l'impulsion de Napoléon III et du préfet Haussmann au milieu du XIX^e siècle, une refonte radicale de la ville amorce la transition vers une métropole moderne. Les anciens quartiers médiévaux sont démolis pour laisser place à de larges boulevards, à des immeubles haussmanniens standardisés et à de nouveaux équipements urbains. Si ces transformations visent à améliorer la salubrité, la circulation et à renforcer le prestige de Paris, elles entraînent aussi une déconnexion avec la nature.

Au début du XX^e siècle, cette modernisation s'accélère avec l'industrialisation. Les usines s'implantent en périphérie, accompagnées par une explosion démographique qui pousse les classes populaires vers les faubourgs. Le centre-ville devient un espace de consommation et de spectacle, marqué par la montée des grands magasins, des cafés et des théâtres. La Seine, autrefois une artère vivante et naturelle, devient une voie essentielle pour le transport de marchandises. Exploitée pour le commerce et l'industrie, elle symbolise l'emprise croissante de l'homme sur son environnement. Comme l'explique Chaïb (2017 : 58) :

Ce mode de transport facilitait le chargement et le déchargement de pièces volumineuses comme les troncs, les grosses poutres, d'énormes blocs de pierre, des briques, des tuiles, du vrac (chaux, charbon de bois, charbon de terre, du foin, du bois de chauffage...).

Cette urbanisation effrénée modifie profondément le paysage parisien. Les espaces verts disparaissent ou se réduisent, relégués à des fonctions d'agrément dans des parcs aménagés. La pollution, qu'elle soit atmosphérique ou sonore, devient une réalité quotidienne pour les habitants. La ville perd peu à peu son lien organique avec la nature, se couvrant d'un voile de modernité qui, tout en fascinant, inquiète certains esprits critiques.

Pour Charles-Ferdinand Ramuz et d'autres observateurs de son époque, Paris incarne alors une métropole où l'industrialisation, loin d'être un progrès universel, s'accompagne d'un éloignement de l'homme vis-à-vis de son environnement naturel. Cette transformation inspire un regard à la fois admiratif et critique, pointant les illusions d'un monde où la modernité tend à effacer les équilibres naturels au profit d'une puissance artificielle.

4.2. Paris dans l'œuvre de Ramuz

Pour Ramuz, Paris représente à la fois la modernité et l'effervescence culturelle, mais aussi un déracinement profond et une déshumanisation croissante. Il y perçoit une aliénation vis-à-vis de la nature, dont l'effacement n'est pas seulement lié aux innovations techniques, mais reflète une disposition d'esprit plus ancienne, profondément ancrée chez les citadins. « S'il y a un reproche qu'on peut faire à Paris, c'est qu'il a trop oubliée, la nature », écrit-il, soulignant une amnésie collective qui dépasse la simple transformation urbaine. Cette coupure, précise-t-il, « c'est plus anciennement et bien avant les inventions modernes » : elle repose sur une vision du monde où « l'homme est à part de la nature » (Ramuz, 1938 : 408). Paris, ajoute-t-il, « ville de cour, ville de salon, ville mondaine, ville d'esprit et enfin ville d'industrie, non seulement l'isole de la nature, mais la dresse contre elle » (Ramuz, 1938 : 409). Cette réflexion parcourt plusieurs de ses œuvres, notamment *Paris, notes d'un Vaudois* (1938), *Aimé Pache, peintre vaudois* (1911) et *Samuel Belet* (1913), où il confronte ses personnages à l'expérience parisienne et aux tensions qu'elle suscite entre modernité et enracinement.

Dans *Paris, notes d'un Vaudois*, Ramuz livre une vision ambivalente de la capitale, oscillant entre fascination et malaise. Il y décrit une ville immense, animée mais impersonnelle, où l'individu se heurte à une foule anonyme et à une architecture écrasante. Si la modernité parisienne, avec ses vastes boulevards, ses immeubles haussmanniens et ses lumières éclatantes, exerce une certaine séduction, elle suscite aussi un profond sentiment d'oppression.

L'écrivain oppose cette métropole trépidante au monde rural suisse, qu'il associe à la sérénité et à l'authenticité. Paris devient ainsi un espace de contrastes, où la nature est soit inexistante, soit réduite à des formes artificielles, à l'image des jardins publics savamment agencés. Ramuz illustre cette domestication à travers l'exemple des jardins de Versailles :

Voyez la nature à Versailles, car, quand il s'agit des jardins, on ne peut pas tout à fait se passer d'elle ; et elle y était bien en quelque mesure admise, la nature, mais après un sévère examen et une transformation radicale (jusqu'aux racines) qu'on lui faisait subir, de manière à la plier elle aussi à un certain code de convenances, c'est-à-dire la subordonner à l'homme et non plus aux besoins de l'homme, mais à ses goûts et à ses modes (Ramuz, 1938 : 408).

À travers l'exemple emblématique du jardin à la française, Ramuz met en lumière une nature non seulement façonnée, mais profondément dénaturée. Il souligne la rigueur du contrôle exercé, évoquant un « sévère examen » et une « transformation radicale » qui s'étend jusqu'aux racines, symboles d'ancrage et de vitalité. Cette image traduit l'assujettissement absolu du monde naturel aux exigences humaines, contraint dans un cadre rigide où il ne répond plus qu'à des impératifs esthétiques.

L'écrivain attribue cette indifférence à un état d'esprit propre aux habitants de la capitale, qui, selon lui, se sont toujours davantage tournés vers l'homme que vers son environnement. Paris incarne ainsi une civilisation repliée sur elle-même, où la nature est reléguée à l'arrière-plan, éclipsée par l'artifice et les préoccupations exclusivement humaines. Cette vision rejoint les théories du désenchantement du monde (Weber, 2010), de l'aliénation écologique⁵ (Latour, 2006) ou de deshumanisation (Ellul, 2008) qui soulignent comment la modernité a creusé un fossé entre l'humain et la nature, réduisant cette dernière à un simple objet d'exploitation.

D'un point de vue écopoétique, cette représentation illustre un monde végétal vidé de son essence, réduit à un ornement soumis aux normes culturelles du moment. Loin d'être perçue comme une entité vivante et autonome, la nature est remodelée pour satisfaire des exigences esthétiques et symboliques qui la transforment en un décor figé. En dénonçant cette artificialisation, Ramuz révèle un univers où la nature, privée de liberté et d'équilibre originel, n'existe plus qu'en tant que projection des désirs humains.

Dans un passage emblématique, il observe :

[À Paris,] l'homme est tout et partout [...] tout portait la marque de ses mains et de sa pensée, et j'entends pas seulement, bien entendu, ses maisons et ses monuments, mais même l'arbre qui est planté par lui, taillé par lui, entouré par lui d'une grille de fer, même l'eau qui est canalisée par lui et aussi bien celle qui tombe incessamment du ciel, que celle qui circule à la surface du sol ; où il tente même de s'emparer des forces qui président aux manifestations de la nature, assumant des droits sur elle. La nature, là-bas, n'était rien » (Ramuz, 1938 : 385-386).

À travers ces mots, Ramuz dénonce une ville où l'intervention humaine est totale, où chaque élément naturel — arbres, eau, ciel — porte l'empreinte de l'homme. Paris n'est pas seulement un décor façonné par l'urbanisation ; elle symbolise une nature domestiquée, soumise aux impératifs du progrès et vidée de sa vitalité. Cette vision s'inscrit dans une critique plus large de l'anthropocentrisme, cette tendance à percevoir la nature comme une simple ressource à exploiter ou un élément à maîtriser.

L'image des arbres taillés et enfermés dans des grilles illustre parfaitement cette domination : la nature, réduite à un ornement, a perdu toute autonomie. De même, l'eau, élément essentiel de la vie, est canalisée, transformée en un bien sous contrôle humain. À travers cette représentation, Ramuz esquisse une critique implicite du progrès industriel et technologique, qui tend à nier la valeur intrinsèque du monde naturel en le réduisant à un matériau malléable, façonné selon les exigences de la modernité.

⁵ De nos jours, ce terme est souvent utilisé dans des approches critiques, comme l'écologie politique ou la philosophie environnementale, pour dénoncer les conséquences sociales, économiques et psychologiques de la modernité capitaliste sur notre relation à la nature.

Mais au-delà de cette critique de l'artificialisation du vivant, Ramuz déplore une désaffection encore plus profonde : celle qui sépare les citadins de son environnement naturel, ainsi que la transformation, la suppression ou la substitution des éléments les plus intimement liés à la nature. Il observe comment le paysage originel est recouvert d'un décor artificiel qui célèbre la domination de l'homme et alimente l'illusion de son indépendance absolue vis-à-vis de la nature. Pour lui, l'homme moderne a rompu l'ancienne réciprocité qui l'unissait au monde naturel : il a oublié l'importance de la terre et du ciel. Cette séparation, Ramuz la reproche particulièrement à Paris, où l'éloignement de la nature ne résulte pas seulement des évolutions techniques, mais s'inscrit dans une histoire bien plus ancienne : « Le même reproche, je sais bien, peut être fait à toutes les grandes villes, pour des raisons qu'on distingue aisément [...] ; mais, à Paris, c'est bien plus anciennement et bien avant les inventions modernes que ce divorce est constaté » (Ramuz, 1938 : 408).

Paris apparaît chez Ramuz comme une ville où l'homme est également enfermé dans un espace saturé d'artifices et de conventions sociales. Le Parisien vit « serré » (Ramuz, 1938 : 417), entouré d'innombrables appartements, de boulevards bruyants et de foules anonymes. Dans la rue, dans l'autobus, dans le métro, il n'est jamais seul. Pourtant, loin d'en souffrir, il semble avoir besoin de ce bruit et de cette agitation perpétuelle. Ramuz voit dans cette immersion dans un monde purement humain une adaptation à un « climat artificiel » (Ramuz, 1938 : 417) où tout est régi par des codes sociaux : le Parisien devient un être double, oscillant entre sa vie privée et son rôle public, masquant ses émotions réelles sous une politesse de façade. Cette artificialité n'est pas seulement sociale : elle reflète une séparation plus profonde que Ramuz attribue à une mentalité façonnée par l'histoire et les traditions culturelles.

L'absence de nature vivante et libre dans la ville n'a pas seulement des conséquences environnementales ; elle engendre aussi une détresse existentielle. Paris incarne une perte de repères, une artificialité qui prive l'individu de son lien essentiel avec la terre. Ce cadre oppressant pousse le narrateur à interroger le coût humain de la modernisation, mettant en lumière un profond sentiment de perte et de désorientation. Ce divorce avec la nature, qui dépasse la simple transformation urbaine, est perçu par Ramuz comme un déracinement fondamental, altérant non seulement la relation de l'homme à son environnement, mais aussi ses rapports aux autres et à lui-même.

Dans *Aimé Pache, peintre vaudois*⁶, roman d'apprentissage qui transpose dans le domaine de la peinture l'expérience de la grande ville vécue par l'écrivain vaudois, ainsi que sa quête d'un lieu et d'une identité qui lui soient propres, Ramuz raconte l'histoire d'un jeune artiste suisse quittant son village natal pour s'installer à Paris, séduit par les promesses d'une carrière artistique. La ville y apparaît à la fois comme un

⁶ Conçu en 1905 et publié en 1910, *Aimé Pache* est sans doute l'œuvre la plus significative de Ramuz, celle qui reflète au plus près sa pensée en gestation et s'imprègne profondément de son expérience personnelle

lieu de fascination et de désillusion. D'un côté, Paris incarne un idéal artistique, un lieu où les grands peintres et intellectuels se rassemblent. De l'autre, elle devient rapidement un lieu d'échec pour Aimé Pache, qui ne parvient pas à s'intégrer à cette société compétitive et désenchantée :

Alors pourquoi est-il venu à Paris ? Debout à sa fenêtre, c'est ce qu'Aimé se demandait, regardant devant lui la fuite et la succession des toits, avec leurs mille cheminées ; et si loin qu'on voit ils se suivent, et plus loin, par-delà la vue, fumant tristement leurs fumées, qui retombent sur eux comme un couvercle noir (Ramuz, 1911 : 96).

Pour Aimé, la ville apparaît distante et peu accueillante. Face à elle, il se sent « un petit garçon qui souffre, a peur et s'étonne ; il est né dans un village, et le voilà à Paris » (Ramuz 1911 : 96). Seul dans cet environnement inconnu, il perçoit « cet énorme grouillement d'hommes ; et pas un seul visage de bonne volonté, mais tous sont fermés, avec des mâchoires saillantes, tandis que les remorqueurs sifflent et que les gros tramways grondent » (Ramuz 1911 : 97). La ville se révèle comme une entité étrangère et menaçante. Originaire d'un village, Aimé se retrouve projeté dans un espace urbain qui lui est inconnu, où ses repères habituels sont balayés. Son malaise se manifeste par la peur, l'étonnement et la souffrance, traduisant un décalage profond avec son environnement naturel et familial. L'expression « énorme grouillement d'hommes » souligne l'absence de liens humains chaleureux, accentuant l'impression d'une ville inhospitalière. La mention des « mâchoires saillantes » confère à cette foule un caractère presque prédateur, renforçant le sentiment d'aliénation et de solitude.

Aimé décrit Paris comme un espace de bruit incessant : « Un bruit venait depuis la rue qui l'empêchait de s'entendre penser. Des cris de toute sorte, les uns sourds, les autres perçants, certains modulés et tramés, certains autres rauques et brefs » (Ramuz 1911 : 95). L'environnement urbain est ici chaotique et oppressant. La ville est un lieu où les sons se superposent, où la nature semble absente, remplacée par les activités humaines :

Il y eut un long appel de cornet : c'était le rempailleur de chaises. Un peu plus loin, venait le marchand de tonneaux, avec son haquet attelé et le cheval allant au petit pas et les tonneaux sur le haquet. Tout le long du trottoir, celles du côté droit montant, celles de gauche descendant (la rue était un peu en pente), se suivaient ainsi les charrettes : marchandes de légumes et marchandes de fruits ; vendeuses de poisson, vendeuses de volaille, celles-là avec des paniers, et la vendeuse de mouton, celle-là aussi avec un panier et une petite chanson qu'elle chantait d'une voix claire, tandis que le cornet recommençait plus loin ; en même temps un omnibus passa, en même temps un gros camion tiré

par trois chevaux et chargé de ferraille ; les vitres se mirent à trembler (Ramuz 1911 : 95).

Le rempailleur de chaises, le marchand de tonneaux, les marchandes de légumes et de poisson. Les transports (omnibus, camions) et les chevaux attelés renforcent une impression de mouvement perpétuel et de saturation de l'espace. Le narrateur met également en évidence l'impact physique de la ville : « les vitres se mirent à trembler », soulignant ainsi une matérialité agressive où même les objets sont affectés par le tumulte environnant. Cet espace semble peser sur Aimé, qui ne parvient pas à trouver le sommeil dans son lit inconfortable, preuve que la ville pénètre jusque dans son intimité. Les rues parisiennes, impersonnelles et envahies par le rythme effréné de la vie moderne, contrastent avec les paysages naturels de la Suisse, empreints de sérénité et de spiritualité :

Où est à présent le repos des nuits, quand il n'y a plus rien, sur les champs bleus et les bois sombres, que le long cri de la chouette ; quand on entend au loin la voix de la fontaine, et le trottement des souris au plafond semble remplir tout le silence. Et ce n'est plus ici ce ciel fermé, ce ciel calme et lent à se faire, c'est le grand ciel des vents de mer. C'est le ciel ouvert sur la plaine, brusque, changeant, tout entier envahi, en un instant, par les nuages ; et ils accourent de partout comme des chevaux au galop (Ramuz 1911 : 96).

Une comparaison implicite s'installe entre l'environnement urbain et un monde naturel idéalisé. Paris apparaît comme un espace enfermé « ce ciel fermé, ce ciel calme et lent à se faire », alors que la nature est associée à l'ouverture et au mouvement « le grand ciel des vents de mer », « ciel ouvert sur la plaine, brusque, changeant ». Le contraste se traduit aussi par les perceptions sensorielles : en ville, le bruit, l'agitation, les contacts imposés ; dans la nature, le silence habité par des sons apaisants comme « le long cri de la chouette », « la voix de la fontaine », « le trottement des souris au plafond », évoquant une présence plus douce et organique. De plus, la métaphore des nuages « accourant comme des chevaux au galop » réintroduit une forme de mouvement, mais cette fois libre et sauvage, loin du mouvement contraint des véhicules urbains. Pour Aimé Pache, cette aliénation vis-à-vis de la nature s'accompagne d'une perte de repères identitaires, le confrontant à un sentiment de vide et à un échec artistique.

Dans *Vie de Samuel Belet* (1913), Ramuz explore le thème du déracinement à travers son protagoniste, qui quitte son village pour chercher une vie meilleure à Paris. Cependant, la capitale n'apparaît pas comme une ville vivante et organique, mais comme un sol suspendu, une surface artificielle et inhospitalière :

À perte de vue, au-dessous de nous, Paris s'étendait. Tous ces toits faisaient penser, non à des objets isolés, mais à un nouveau sol suspendu au-dessus de l'autre, un sol noir et roux, fendillé,

crevassé, ingrat : une espèce de lave qui aurait été chaude encore, car de tous les côtés des vapeurs s'en élevaient. Peu à peu alors elles se mêlaient, et faisaient par les temps calmes un couvercle de faux nuages qui nous cachait le soleil. Ou bien le vent se mettait à souffler ; alors on les voyait fuir, couchées au ras des toits (Ramuz, 1913 : 304).

L'auteur décrit un univers où la ville impose son propre ordre, substituant la terre par une surface artificielle et saturant l'air d'une matière opaque et pesante. Ce passage illustre une vision critique de l'urbanisation et de son impact sur l'environnement : la nature, réduite à une force résiduelle, se trouve contrainte et dégradée, tandis que l'homme évolue dans un espace minéral et stérile. Fidèle à sa perception des métropoles, Ramuz présente la ville comme un lieu hostile, dominé par l'artificialité et la froideur des relations humaines. Il oppose la vie parisienne, synonyme de progrès matériel mais marquée par une profonde solitude, à l'existence rurale, plus simple et en harmonie avec la nature.

Samuel Belet, à l'instar d'Aimé Pache, éprouve un sentiment d'étrangeté et d'isolement dans la capitale. Paris, avec ses vastes boulevards, ses usines et son agitation incessante, absorbe l'individu, le dissout dans la foule et le coupe de ses racines. Elle devient le symbole de la déshumanisation et de la désaffection de l'essentiel, représenté par la nature et la communauté

[...] ça échauffe de vivre en foule. On veut aller trop vite, le tempérament s'en ressent. Et puis il y a aussi que tout le monde est venu à Paris pour faire fortune et que peu y ont réussi ; alors le mécontentement, les rancunes, les jalousies, ces espoirs tournés en vinaigre, ce trop-plein de fiel et ces amertumes : tout ça bouillonne ensemble dans la même marmite ; qu'elle éclate quelquefois, on ne peut pas s'en étonner. D'autant plus que le vin y aide, sans compter l'absinthe et autres amers (Ramuz, 1913 : 305).

Dans l'ensemble de son œuvre, Paris dépasse le simple cadre géographique pour devenir une allégorie de la modernité aliénante. La ville accélère le rythme de vie (« on veut aller trop vite ») et engendre une surstimulation perturbant corps et esprit. Cette perte de contrôle, amplifiée par la quête de richesse et les désillusions, crée un milieu oppressant où les tensions s'accumulent jusqu'à l'explosion. Machine infernale, Paris attise les désirs sans jamais les satisfaire, consumant l'énergie humaine comme une fournaise inextinguible.

Cette vision s'inscrit dans une perspective écopoétique, mettant en évidence les déséquilibres qu'entraîne un environnement entièrement façonné par l'homme. Ces bouleversements ne se limitent pas aux paysages : ils affectent aussi ceux qui les habitent. Ramuz oppose sans cesse le tumulte urbain à la sérénité des paysages suisses, formulant une critique implicite de la modernisation et de l'industrialisation. À ses yeux,

la ville – et particulièrement Paris – est un espace où la nature a été éradiquée, enfermant l'homme dans un cadre artificiel et oppressant.

Cette réflexion s'inscrit dans une interrogation plus large sur l'identité et l'authenticité. En exaltant les valeurs du monde rural et en dénonçant les désillusions de la vie citadine, Ramuz fait de Paris le symbole d'un détachement de l'homme vis-à-vis de son environnement naturel, révélant le prix à payer pour la modernité. Ses personnages, souvent déracinés et en quête de repères, incarnent ce détachement progressif et douloureux, traduisant une critique subtile mais incisive de la société urbaine.

5. La critique de la mentalité urbaine

5.1 La domination humaine sur la nature

Ramuz critique vivement la mentalité urbaine en montrant comment l'urbanisation alimente l'illusion d'une maîtrise absolue de l'homme sur la nature. À Paris, la ville apparaît comme un espace entièrement modelé par l'humain, où le monde naturel est domestiqué, réduit à des jardins soigneusement agencés ou purement et simplement évacué du paysage. Cette transformation nourrit l'idée que l'homme peut se passer de son environnement, le façonner à sa guise sans en subir les répercussions.

Il déplore cette rupture profonde avec les éléments naturels, désormais perçus non plus comme des forces vitales, mais comme des entraves à éliminer. Cette fracture, selon lui, ne résulte pas uniquement des avancées techniques modernes, mais s'ancre dans la mentalité citadine, où la nature n'est plus une nécessité, mais un simple décor soumis à des impératifs esthétiques ou fonctionnels. Cette réflexion s'inscrit dans une critique plus large de l'anthropocentrisme et du désenchantement du monde. Ramuz observe que cette artificialisation de l'environnement conduit à une double aliénation : en cherchant à s'affranchir de la nature, l'homme se coupe aussi de lui-même. Il devient prisonnier d'un univers artificiel, façonné par ses propres constructions, qui occultent son lien essentiel avec le vivant. Ainsi, l'urbanisation ne se limite pas à une transformation de l'espace : elle forge également une vision du monde où la nature est reléguée au second plan, renforçant l'éloignement spirituel et existentiel de l'homme vis-à-vis de ses racines profondes.

Parallèlement, la capitale incarne aussi le centre de la circulation de l'argent et du matérialisme. L'homme, emporté par une quête effrénée de possession, y perd progressivement sa liberté. Aimé Pache s'interroge sur cette société et sur la place qu'il doit y occuper. L'obsession du gain ne mène ni à l'épanouissement ni au bonheur ; au contraire, elle peut conduire à la ruine, voire au suicide :

Tout à coup, il voyait le monde, et comment il est fait, non pas pour nous, mais contre nous ; non pas pour le plaisir des yeux et la jouissance du cœur ; non pas pour le meilleur de l'homme, mais pour ses besoins et l'argent ; et qu'il est arrangé ainsi depuis toujours, de telle sorte qu'il faut qu'on y prenne sa place, non à

son choix, mais de nécessité, et cette place il faut la prendre ou disparaître [...] (Ramuz 1911 : 83).

5.2 Le phénomène de l'oubli de la terre

Ramuz critique vivement l'attitude des Parisiens qu'il perçoit comme indifférents à la nature, absorbés par un mode de vie entièrement tourné vers les préoccupations humaines. Selon lui, cette mentalité repose sur une longue tradition culturelle qui privilégie les réalisations intellectuelles, artistiques et sociales au détriment du rapport au vivant. Dans *Paris, notes d'un Vaudois*, il souligne que le citadin ne se soucie guère des saisons, des phénomènes naturels ou des paysages, car la ville les a effacés de son quotidien : les citadins « ne sont plus en contact direct avec les grands phénomènes naturels comme les saisons, la foudre, la grêle, les gelées » (Ramuz, 1938 : 407-408).

Cette déconnexion progressive d'avec le monde naturel se manifeste par l'illusion d'une maîtrise totale de l'homme sur son environnement. Ramuz souligne pourtant que les citadins restent intrinsèquement dépendants des ressources naturelles pour survivre : « le pain, l'eau, le lait, la viande – toutes choses qui sont dans la terre, mais est-ce que l'homme des villes en connaît encore le prix ? Il se le procure sans peine avec de l'argent » (Ramuz, 1935 : 380).

En s'éloignant du monde rural, ils ont perdu le sens de la fragilité de l'équilibre naturel, oubliant que les menaces qui pesaient sur les premiers hommes subsistent toujours : « les menaces qui étaient suspendues sur les premiers hommes le sont encore et toujours sur les hommes d'aujourd'hui » (Ramuz, 1935 : 381). Cette détérioration du lien originel avec la nature traduit non seulement une ignorance des mécanismes vitaux qui les soutiennent, mais aussi une vulnérabilité profonde face aux forces naturelles, que l'argent ou la technique ne peuvent entièrement dominer.

Bien que la question du changement climatique ne soit pas encore débattue dans les années 1930, l'écrivain anticipe déjà les dangers qu'engendrerait une modification climatique pour la survie humaine. Il met en garde contre les conséquences désastreuses de dérèglements tels que des sécheresses prolongées, des gelées tardives ou des précipitations excessives : « s'il ne pleuvait pas pendant cinq mois sur la terre, ou si des gelées tardives y survenaient, s'il ne pleuvait plus ou s'il pleuvait trop, s'il faisait trop froid ou trop chaud » (Ramuz, 1935 : 380). Malgré les avancées de la chimie et les solutions artificielles que l'homme pourrait concevoir, le risque de famine demeurerait considérable.

Cette réflexion conduit à une remise en question plus large du rapport entre l'homme et la nature. Ramuz suggère la nécessité d'une véritable « éthique environnementale »⁷ qui ne considérerait plus la nature comme un simple réservoir de ressources à exploiter, mais comme une entité dotée de valeur en soi. Loin d'être opposés, l'humain et la nature devraient être perçus comme interdépendants. L'écrivain propose

⁷ Sur la question de l'« éthique environnementale » voir López Mújica (2017).

ainsi un changement de perspective : au lieu de voir la nature comme un simple décor ou un objet soumis aux impératifs humains, il invite à lui reconnaître une existence propre et une importance fondamentale.

6. Conclusion

L'œuvre de Charles-Ferdinand Ramuz révèle, dès le début du XX^e siècle, une sensibilité écologique qui confère à son écriture une portée singulière. À travers sa critique de la modernité urbaine et de l'industrialisation, il souligne le risque d'un détachement croissant de l'homme vis-à-vis de son environnement naturel. Sans tomber dans une nostalgie simple du monde rural, Ramuz interroge la fragilité des équilibres naturels et dénonce l'illusion d'une maîtrise totale de la nature, anticipant ainsi des préoccupations qui ne deviendront centrales qu'à la fin du XX^e siècle. Cette posture témoigne d'une véritable démarche écopoétique avant l'heure : la nature, chez lui, n'est pas un simple décor, mais un acteur fondamental qui conditionne l'existence humaine et rappelle à l'homme sa vulnérabilité.

Cette réflexion ramuzienne entre en résonance avec des questionnements philosophiques ultérieurs, comme ceux de Jacques Ellul (2008) ou Bruno Latour (2006), sur la séparation artificielle entre nature et culture. Elle met en évidence la pertinence d'une lecture écopoétique de son œuvre, capable de dialoguer avec les théories critiques contemporaines. Relire Ramuz aujourd'hui, c'est donc éclairer sous un jour nouveau l'histoire des rapports entre littérature et environnement, mais aussi mieux comprendre la manière dont certains écrivains ont perçu, avant même l'essor des sciences de l'environnement, les impasses du progrès technique et de l'urbanisation.

Au-delà de l'analyse littéraire, l'approche écopoétique appliquée à Ramuz ouvre des pistes fécondes pour les débats actuels sur l'écologie et la culture. Elle interroge le rôle de la littérature dans la prise de conscience environnementale et dans la formulation d'une critique des modèles de développement moderne. En ce sens, l'étude de Ramuz ne relève pas seulement d'un intérêt historique ou esthétique : elle contribue également à nourrir une réflexion contemporaine sur les liens entre création artistique, écologie et modernité, rappelant combien la littérature peut offrir des outils précieux pour penser les défis écologiques de notre temps.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BAUËR, Gerard (1945) : « Préface ». *Paris, peintres et écrivains*. Paris, Mermod.
- BLANC Nathalie ; Denis CHARTIER & Thomas PUGHE (2008) : « Littérature & écologie : vers une écopoétique », in *Ecologie & politique*, 36, 15-28. DOI : 10.3917/ecopo.036.0015
- CHAÏB, Jérôme (2017) : *La Seine, Vie et Patrimoine. Seine Sauvage, Seine domestiquée. Tome 1*. Rouen, Éditions des Falaises.

- ELLUL, Jacques (2008) : *La technique ou l'enjeu du siècle*. La Roche-sur-Yon, Economica.
- MARCHAND, Bernard (1993) : *Paris, histoire d'une ville : (XIX^e-XX^e siècle)*. Paris, Éditions du Seuil.
- LATOURE, Bruno (2006) : *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. Paris, La Découverte.
- LÓPEZ MÚJICA, Montserrat (2009) : « La ciudad de París en la vida y obra de Charles Ferdinand Ramuz ». *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, 0. URL: <https://revistas.ucm.es/index.php/ANRE/article/view/ANRE0909120003A/6159>
- LÓPEZ MÚJICA, Montserrat (2017) : « C. F. Ramuz : une certaine éthique de l'environnement », in C. Dupouy y J.-L. Pierre (eds.), *Éthique et politique dans l'œuvre de Charles Ferdinand Ramuz*, Tours, Artois Presses Université.
- MOATTI, Alexandre (2018) : « La critique de la modernité technique chez C. F. Ramuz ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, 411-422.
- RAMUZ, Charles-Ferdinand (2009 [1935]) : *Questions*, in *Œuvres Complètes. Essais*. Tome II. Genève, Slatkine.
- RAMUZ, Charles-Ferdinand (2011 [1911]) : *Aimé Pache, peintre vaudois*, in *Œuvres Complètes. Romans*. Tome II. Genève, Slatkine.
- RAMUZ, Charles-Ferdinand (2011 [1913]) : *Vie de Samuel Belet*, in *Œuvres Complètes. Romans*. Tome III. Genève, Slatkine.
- RAMUZ, Charles-Ferdinand (2011 [1938]) : *Paris, notes d'un Vaudois*, in *Œuvres Complètes. Écrits autobiographiques*. Tome XVIII. Genève, Slatkine.
- RAMUZ, Charles-Ferdinand (2021) : *Écrits sur la nature, Florilège*. Textes choisis et présentés par Noël Cordonier et Jean-Louis Pierre. Loche, La Guépine.
- SCHOENTJES, Pierre (2015) : *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*. Marseille, Wildproject.
- VAGO, Davide (2025) : « Configurations éco-littéraires d'un « espace-temps » : Ramuz, Vues sur le Valais ». *Viatica*, HS 8. DOI : <https://doi.org/10.4000/14jtz>
- WEBER, Max (2010) : *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*. Paris, Plon / Pocket.

Esthétique d'une dégradation : les promenades à Paris de Jacques Réda et Claude Eveno

María Loreto CANTÓN RODRÍGUEZ

Universidad de Almería

lcanton@ual.es

<https://orcid.org/0000-0003-0551-4425>

Resumen

Este trabajo propone una lectura ecopoética de las obras de Jacques Réda y Claude Eveno, a partir de sus paseos por París y sus alrededores. Estos nuevos paseantes del siglo XX ofrecen nuevas perspectivas para repensar los vínculos entre ciudad y naturaleza. El objetivo es analizar la representación del espacio parisino y sus alrededores, donde la naturaleza intenta reinventarse frente a la destrucción del hombre a través del tiempo. La metodología combina el análisis literario de los textos con las aportaciones teóricas de la ecopoética y la geopoética, con el fin de desarrollar una visión sensible y crítica del paisaje urbano transformado. Se examinará, además, el valor estético del espacio-tiempo de la naturaleza en la ciudad contemporánea a través del corpus elegido.

Palabras clave: Paseantes, ecopoética, paisaje, naturaleza, ciudad.

Résumé

Ce travail propose une lecture écopoétique des œuvres de Jacques Réda et Claude Eveno à partir de leurs promenades dans Paris et sa périphérie. Ces nouveaux flâneurs du XX^e siècle offrent des nouvelles perspectives pour repenser les liens entre ville et nature. L'objectif est d'analyser la représentation de l'espace parisien et sa périphérie où la nature tente de se réinventer malgré la destruction opérée par l'homme au fil du temps. La méthodologie croise l'analyse littéraire des textes avec les apports théoriques de l'écopoétique et de la géopoétique, afin de dégager une vision sensible et critique du paysage urbain transformé. Il s'agit ainsi d'examiner la valeur esthétique de l'espace-temps de la nature dans la ville contemporaine à travers le corpus choisi.

Mots clé : Flâneurs, écopoétique, paysage, nature, ville.

* Artículo recibido el 2/05/2025, aceptado el 21/10/2025.

Abstract

This paper offers an ecopoetic reading of the works of Jacques Réda and Claude Eveno, based on their walks in and around Paris. These new twentieth-century flâneurs offer new perspectives for rethinking the links between city and nature. The aim is to analyse the representation of the Parisian space and its outskirts, where nature attempts to reinvent itself in the face of man's destruction through time. The methodology combines literary analysis of the texts with theoretical contributions from ecopoetics and geopoetics, in order to develop a sensitive and critical vision of the transformed urban landscape. The aim is to examine the aesthetic value of the space-time of nature in the contemporary city through the chosen corpus.

Keywords: Flâneurs, ecopoetics, landscape, nature, city.

1. Introduction : des parcours

Les parcours personnels et littéraires de Jacques Réda et Claude Eveno nous plongent dans des mutations urbaines et paysagères subies par la ville de Paris qu'ils ont tant chérie. Les deux écrivains, séparés par une quinzaine d'années, ont été les témoins des mêmes décennies de l'histoire dans la ville de Paris. Si le premier jouit peut-être d'une plus grande reconnaissance dans le champ littéraire, la figure de Claude Eveno nous interpelle, tout particulièrement, dans la mesure où tous deux partagent un attachement profond et un regard sensible porté sur la *ville lumière*.

Jacques Réda (1929-2024) est né à Lunéville. Sans finir ses études de droit, il s'installe à Paris en 1953 et commence à parcourir les rues de Paris à pied, à vélo, train ou en moto (Solex). Grand chroniqueur de jazz, il collabore également à *Jazz Magazine* à partir de 1963. De 1987 à 1995, il est directeur de *La Nouvelle Revue Française*. Avec plus de cinquante ouvrages consacrés à ses deux passions, le jazz et la ville de Paris, Jacques Réda est aujourd'hui l'un des grands poètes reconnus dans le monde littéraire. Il a reçu le Grand Prix de Poésie de l'Académie française en 1997 et plusieurs grands prix de poésie tout au long de sa vie. De nombreuses œuvres de l'écrivain font directement ou indirectement référence à la ville de Paris.

Claude Eveno (1945-2022) est né à Pantin, en région parisienne. Urbaniste, écrivain et cinéaste, il a d'abord travaillé comme cinéaste-documentariste de 1971 à 1983. Puis, il a enseigné au département d'urbanisme de l'université de Paris VIII Vincennes et, dans les années 2000, à l'École nationale supérieure de la nature et du paysage. Éditeur du Centre de Création Industrielle au Centre Georges Pompidou, il a été aussi conseiller pour la programmation à France Culture de 1991 à 1999. En 2017 et 2018, il a également présidé la Maison des écrivains. En tant qu'écrivain, il a reçu le Prix de l'Académie française en 2016 pour son ouvrage *L'Humeur Paysagère*.

Ses travaux dans les domaines de l'urbanisme lui ont permis d'aborder la ville et le paysage sous plusieurs angles, comme en témoignent ses œuvres littéraires telles que *L'Humeur paysagère* (2015) et *Revoir Paris* (2017)¹.

Ces brèves présentations des écrivains permettent d'observer deux figures littéraires importantes, enrichies par de multiples disciplines artistiques que l'on retrouve dans les œuvres étudiées.

Les deux auteurs tentent de réinventer le terme de flânerie qui, dans leurs parcours évolue dès les souvenirs d'enfance à la nostalgie des lieux inexistants de la ville et de ses environs. Cet espace est donc rattaché à la mémoire personnelle des auteurs, mais aussi à cette mémoire collective liée à l'Histoire et qui implique une perception en constante évolution à travers les paysages qui se confrontent à la nature perdue ou changeante de la ville.

Pour l'analyse des textes de ces deux écrivains, on va s'appuyer sur certains concepts de l'écopoétique et de la géopoétique. Le corpus retenu permettra d'approcher la pensée de ces deux auteurs concernant la nature et les transformations paysagères au sein de la ville de Paris. L'objectif premier est d'analyser les traces des transformations – effectives ou absentes – qu'ont connues Paris et sa banlieue dans leurs écrits, ainsi que la manière dont ces auteurs rendent compte de ces évolutions du paysage urbain et de la perte progressive des dimensions sensorielles de la nature en milieu citadin. Leur approche de la ville trouve un terrain d'entente dans la *topoïétique* (Joqueviel-Bourjea : 2015), dans la recherche de la nature dans la ville du point de vue d'un urbaniste et d'un poète, les deux promeneurs de la ville de Paris.

Dans presque toute l'œuvre de Jacque Réda, il existe des références à la ville parisienne d'un point de vue ou d'un autre. Le choix se portera sur l'analyse des *Ruines de Paris* (1977), en prose, et *Hors les murs* (1982), en vers, récits dont l'intérêt principal est de décrire minutieusement son environnement immédiat représenté par la ville de Paris et sa banlieue².

Les Ruines de Paris est son premier récit en prose qui « [...] se présente comme une série de dérives ou d'aperçus psycho-géographiques 'furtifs' sans ordre apparent [...] » (Marot, 2022 : 114). Il se compose de deux grands chapitres (I et II). Il s'agit de textes poétiques en prose dans lesquels cinq poèmes sont intercalés. Le premier groupe s'ouvre en hiver, sur la place de la Concorde, et se termine à Pantin. Dans la deuxième

¹ Pour cet article, nous utiliserons les abréviations suivantes pour désigner les récits des auteurs. *Les ruines de Paris* (Ruines), pour *Hors les murs*, (HM) de Réda ; et, *Revoir Paris* (RP) et pour *L'humeur paysagère* (HP).

² Toute l'œuvre de Jacques Réda est une alternance de prose et de vers, dans ce qu'Elizabeth Cardonne-Arlyak appelle l'intermittence : « L'intermittence entre vers et prose, l'usage alternatif de ces deux possibilités de la langue, se présente donc dans la production globale de Réda à ce jour comme une trajectoire zigzagante, chaque mode prédominant tour à tour sans que l'autre soit pourtant abandonné » (1993 : 39). Ce principe est celui qui apparaît dans *Hors les murs*.

partie, l'écrivain voyage, le plus souvent en train, à travers les gares, en passant par Montmartre et la Butte-aux-Cailles et vers l'extérieur, par exemple d'Anthony à Saint-Ouen. Selon Marot : « Les ruines de la ville, ce sont donc ces quartiers un peu flottants et mal regardés [...] mais ce sont aussi les vestiges d'anciens tracés colonisés par l'herbe folle (Petite Ceinture), les jardins et jachères où la ville entre encore en conversation avec le ciel et le climat [...] ». (Marot, 1996 : 117).

Hors les murs se présente divisé en quatre grands chapitres : *Le parallèle de Vaugirard*, *L'année à la périphérie*, *Ligne 323* et *Eaux et forêts*. Le titre lui-même du recueil nous invite à nous promener en dehors de la ville. Réda décrit minutieusement les paysages de la périphérie, en soulignant leurs caractéristiques spécifiques et l'atmosphère particulière qui émane de ces espaces souvent méconnus. Le premier chapitre, *Le parallèle de Vaugirard* reprend la structure des vues sur différents quartiers avec des approches différentes : Javel, Bercy, La Poterne, Plaisance, Buttes-aux-Cailles et Montparnasse. Dans *L'année à la périphérie*, les promenades se déroulent de juillet à juin de l'année suivante. Chaque mois est consacré à un quartier différent : Juillet, Bercy ; août, Malakoff ; septembre, Bagneux ; octobre, Asnières ; novembre, Pantin ; décembre, Créteil ; janvier, Montreuil ; février à Issy ; mars à Meudon ; pâques, Vélizy ; avril à Charenton ; mai à Boulogne et juin à Fontenay-aux-Roses.

Le troisième chapitre, *Ligne 323*, introduit un changement dans la perspective de l'observateur, Réda abandonnant la flânerie à pied pour adopter celle du passager d'un bus allant d'Ivry à Vanves, dans le sud de Paris. Dans *Eaux et forêts*, dernière partie du recueil, l'on trouve un contraste marqué avec la description de la ville animée, puisque Réda s'intéresse aux paysages naturels plus calmes des environs de Paris³. Dans ces textes, le poète trouve un havre de paix dans les bois et les parcs : Sceaux, Versailles, Bièvres, les noms des rivières et des prairies apparaissent dans ces poèmes.

Pour Claude Eveno, le choix dans son œuvre est : *L'humeur paysagère* (2015) et *Revoir Paris* (2017), deux des textes les plus littéraires de l'auteur. Le livre *L'humeur paysagère* se compose de trois chapitres. Bien que la plupart des épisodes se concentrent sur Paris et ses environs, ils font également référence à d'autres pays tels que le Japon, l'Himalaya et l'Italie. À la fin de l'ouvrage se trouve un index de tous les squares et jardins visités par l'auteur. Il y a également des références temporelles, de l'été au printemps suivant. Eveno mélange les jardins et leurs époques, surprenant le lecteur par la juxtaposition du traditionnel et du présent, au gré des rénovations successives, offrant l'opportunité de réfléchir sur le temps présent à travers ce qui est observé.

Dans *Revoir Paris*, quinze voyages à travers la ville sont décrits dans les moindres détails, rue par rue, moment par moment. À la fin de l'ouvrage, on trouve, à nouveau, un index de tous les lieux et rues visités au cours de chacune de ces promenades. À l'exception de quelques courtes excursions dans d'autres villes des environs

³ Selon Philippe Archambault il s'agit d'un 'univers champêtre' : « là où la nature sans être intacte donne à voir un visage moins dévasté que celui de la banlieue » (2004 : 74).

(Levallois-Perret, Asnières, Vanves, etc.), le livre se concentre sur la découverte de la ville comme s'il s'agissait d'un guide de voyage. La différence est qu'il propose une analyse critique de l'environnement dans laquelle il intègre son expérience d'urbaniste par rapport aux paysages naturels ou urbains. Dans la présentation de son ouvrage chez la librairie Mollat, en vidéo, il sollicite « l'empathie du lecteur » et il reconnaît : « Je ne suis pas capable de vivre ailleurs même si je critique ». (Eveno, 2017, en ligne).

2. Écopoétique et géopoétique de la ville

Depuis le milieu du XXe siècle, la prise de conscience mondiale des enjeux environnementaux — qu'il s'agisse des crises écologiques, de la pollution ou de la disparition d'éléments naturels essentiels (tels que l'extinction d'espèces animales et végétales, la fonte des glaces arctiques, ou encore l'usage d'armes chimiques) — s'est intensifiée. Ces problèmes ont naturellement trouvé un écho dans le domaine littéraire : un nombre croissant d'écrivains en sont conscients, tandis que de plus en plus de lecteurs manifestent un intérêt marqué pour des œuvres abordant ces problématiques. Pour Schoentjes (2016 : 83), pourtant, l'optique a chanté : « Notons immédiatement qu'il convient de se défaire de l'idée selon laquelle les écrivains qui se tournent vers la campagne le font sur le mode de la célébration. Bien au contraire l'époque du lyrisme, de l'idéalisation d'une vie au contact d'une nature rédemptrice est depuis longtemps révolue ».

D'un point de vue théorique, de nouveaux courants tentent de répondre à ces changements à l'intérieur et à l'extérieur de la littérature. L'*écocriticism* dans le domaine américain et l'écopoétique dans le monde francophone seront les disciplines qui interviendront dans ce sens. Parmi les théoriciens de cette dernière discipline, Pierre Schoentjes y Sara Buckens offrent des premières approches. Pierre Schoentjes (2015, 2016, 2020) définit l'écopoétique comme l'étude des rapports entre la littérature et l'environnement naturel, proposant la première synthèse française et européenne sur le sujet⁴. Cette approche s'intéresse à une littérature de nature plus cosmopolite, moins explicitement engagée et plus orientée vers le monde concret, centrée sur l'idée de l'espace dans le contexte européen par opposition à l'accent mis par les Américains sur la nature sauvage. Sara Buekens (2019, 2020), quant à elle, met en avant l'écopoétique comme analyse formelle de la littérature environnementale française, en examinant les formes poétiques à travers lesquelles les auteurs donnent voix à l'environnement (espaces naturels et espèces animales et végétales), en mettant l'accent sur les critères

⁴ Comme le souligne Schoentjes (2016 : 86), la critique écopoétique s'appuie sur des analyses littéraires antérieures : « Le mot partage en outre une racine avec *écologie*, construit sur le terme *oikos* qui désignait une maisonnée englobant tant la demeure et ses terres que les membres de la famille. Il réfère aujourd'hui à une pensée qui prend en considération l'interconnexion de tous les êtres vivants et se montre soucieuse de l'écosystème. Les interactions jouent un rôle essentiel dans l'environnement naturel et leur rôle n'est pas moindre dans les études littéraires. L'écopoétique n'est donc pas une approche monolithique ; elle dispose aujourd'hui de méthodes propres et a su adapter à son usage les outils traditionnels de la critique : de la stylistique à l'analyse du discours, en passant par l'histoire littéraire ».

stylistiques valorisés dans le monde académique et critique français. L'écopoétique française est considérée comme un développement relativement récent qui s'est consolidé au XXI^e siècle. On cite encore, Schoentjes (2016 : 87) : « L'écopoétique fait le choix de s'inscrire dans une perspective cosmopolite. En ce début de XXI^e siècle, aucun lecteur ne se cantonne plus à un espace national unique, pas plus qu'il ne réside toujours au même endroit : la mobilité – physique et intellectuelle – est devenue une des caractéristiques premières de nos sociétés ». Si l'on évoque ce que l'on peut considérer comme les antécédents littéraires de ce courant, on peut citer Julien Gracq et Claude Simon, auteurs dans lesquels la nature occupe une place prépondérante. Cependant, cette nouvelle sensibilité écologique se manifestera chez des écrivains tels que Pierre Gascar et Romain Gary. (Schoentjes, 2015 : 63)⁵. Par ailleurs, l'écopoétique a relégué la poésie au second plan (Jean-Claude Pinson, 2020), même si, depuis quelques années, certaines maisons d'édition comme Wildproject ou Cambourakis se sont emparées de ce type d'ouvrages, principalement axés sur le monde rural⁶. En ce sens, cette contribution peut être inédite dans la mesure où elle analyse une partie de l'œuvre poétique de Réda d'un point de vue écopoétique et dans le contexte de la ville.

La notion de géopoétique vient compléter les présupposés de l'écopoétique par rapport à l'importance de l'espace géographique. La géopoétique a été inventée par le poète et penseur franco-écossais Kenneth White à la fin des années 1970. L'objectif fondamental de la géopoétique est d'élaborer une nouvelle base pour rétablir la relation essentielle entre l'être humain et la Terre. Il s'agit de l'appréhension géopoétique de l'espace à travers les trajectoires erratiques de l'humanité. C'est aussi à lui que l'on doit la création de l'*Institut international de géopoétique* en 1989 et ensuite l'apparition de la revue *Les Cahiers de géopoétique*. Dans son ouvrage *L'esprit nomade* (1987), cet intellectuel conçoit le terme de *nomadisme intellectuel* et avec lui une nouvelle forme de voyage qui serait liée au concept de géopoétique, sur lequel il revient dans son livre *Le plateau de l'albatros : introduction à la géopoétique* (1994), en le définissant comme : Il s'agit d'un mouvement qui concerne la manière même dont l'homme fonde son existence sur la terre. « La géopoétique n'est pas une idéologie de plus, elle se caractérise plutôt

⁵ Dans son article de 2016, Schoentjes tente de créer un corpus de comptes récits sur l'écocritique en signalant quelques auteurs importants dans des domaines très différents : Marie-Hélène Laffont, Jean-Loup Trassard, Sylvain Tesson, André Bucher, etc. Par ailleurs, depuis 2018, la France dispose d'un *Prix du roman de l'écologie* qui récompense un roman dont le contenu principal est l'écologie, quel que soit le point de vue. Dans le jury, il y a l'association du prix mais aussi l'*École Nationale du paysage*, l'*École nationale supérieure d'art* de Cergy, la revue *Esprit* et beaucoup de partenaires dont la BNF, ce qui indique l'importance du prix.

⁶ Voir l'article de Gaspard Allens (2024), « Écologie : le grand retour de la poésie » URL : <https://reporter-terre.net/Ecologie-le-grand-retour-de-la-poesie>.

par sa démarche syncrétique, ouverte qu'elle est à d'autres cultures, à d'autres savoirs, à d'autres champs d'expérience » (Margatin, 2006 : 12)⁷.

Dans le domaine français, aussi, Michel Collot a également apporté d'importantes contributions à l'étude de la géopoétique. Son ouvrage *Pour une géographie littéraire* (2014) explore les relations entre la littérature et l'espace. Son concept de *pensée-paysage* souligne l'interconnexion entre la philosophie, les arts et la littérature en relation avec le paysage, en mettant l'accent sur les dimensions cognitives et imaginatives de l'engagement géopoétique avec l'espace.

L'écopoétique et la géopoétique peuvent toutes deux favoriser l'engagement militant et promouvoir de nouveaux modes de relation avec le monde. Ainsi, le lieu devient le point central de l'analyse, tant sur le plan formel qu'en termes de lien entre l'humain et le terrestre. La transposition de ces concepts à l'échelle urbaine permet de saisir l'évolution des perceptions de l'urbain et du naturel. À cette dualité s'ajoute désormais une notion intermédiaire : celle de paysage. Pour Collot (2011 : 11) : « Le paysage apparaît ainsi comme une manifestation exemplaire de la multidimensionnalité des phénomènes humains et sociaux, de l'interdépendance du temps et de l'espace, et de l'interaction de la nature et de la culture, de l'économique et du symbolique, de l'individu et de la société ».

Le concept de *Jardin planétaire* est également important dans cette analyse. Créé par Gilles Clément en 1992, il désigne l'utilisation de la terre comme un jardin à entretenir par l'homme. Claude Eveno a participé avec ce paysagiste à l'élaboration du livre du même titre *Jardin planétaire* publié en 1997. Pour eux, l'important est de savoir gérer la sauvagerie avec l'excès de jardins et, dans notre contexte, au sein de la ville. Pour Julien Delord : « Dire que le monde est, de fait, devenu un 'jardin planétaire' – un lieu entièrement domestiqué, cartographié, balisé, surveillé, protégé, recensé, exploré – voilà qui serait justement accrédi-ter le pouvoir magique de la main humaine de 'dénaturer la nature' (2016 : 47)

On s'intéresse, donc, pour l'analyse de ces ouvrages, aux aspects de ces disciplines où le milieu naturel et l'espace géographique se rejoignent dans une nouvelle vision du voyage de Jacques Réda et Claude Eveno à travers la ville de Paris. Plusieurs concepts-clés sont pertinents pour cette analyse. Il s'agira notamment de la représentation du monde non humain, de l'interaction entre la ville, la culture et la nature et dans cette conscience écologique, le rôle de l'expérience sensorielle dans la formation de leur

⁷ Tout au long de sa vie, White continuera à réfléchir au concept de géopoétique à partir de différentes disciplines : géographie, histoire, philosophie, etc. Quelques mois avant sa mort, White publie un petit livre sur la géopoétique, *Le mouvement géopoétique*, dans lequel il la définit comme suit « La géopoétique est autre chose qu'une géographie poétique, ou une poésie vaguement géographique, comme le terme pourrait le laisser croire. Elle a un autre fondement et ouvre des perspectives inédites concernant les rapports entre [...]. Habiter poétiquement la terre », c'est en premier lieu sortir des habitudes (comportement et langage) trop humaines qui traînent encore partout » (White, 2023 : 13).

compréhension de l'environnement dans la ville⁸. Néanmoins, pour les deux il faudra aller ailleurs, dans la banlieue, et être conscient d'une vision beaucoup plus concrète de la notion de paysage, comme le souligne Collot :

Cette présence du paysage à l'intérieur de la ville ne doit pas se limiter aux équipements de loisirs : parcs, jardins, belvédères et promenades : elle doit être intégrée à l'activité économique elle-même, notamment par la place faite à l'agriculture urbaine, qui restaure une relation de proximité entre citadins et ruraux. D'une façon plus générale, le recours au paysage apparaît comme un moyen de renouer la communication, que la pratique du zonage avait distendue, entre les diverses activités humaines : l'habitat et le travail, l'industrie et l'agriculture, le commerce et la nature. Un des projets repose sur la création de 'paysages multifonctionnels' » (Collot, 2011 : 76)

3. Paris, ville et nature : nouvelles dimensions

La ville de Paris a été visitée par tous les arts au cours des siècles, la considérant comme la ville lumière, la ville des artistes et l'inspiratrice de grandes figures du monde des arts en général et de la littérature en particulier. Plus qu'un décor, la ville a été pour ces écrivains une entité vivante, presque un personnage en soi, qui dialogue avec eux, les inspire et les transforme. Au siècle des Lumières, la ville incarne pour Voltaire, Diderot et Rousseau l'idéal de la raison et du progrès. Au XIXe siècle, la ville de Paris s'est imposée comme la grande protagoniste de la littérature. De nombreuses pages de grands écrivains montrent un Paris en pleine évolution comme épicerie de la création artistique et des transformations sociales. Quelques écrivains renommés qui ont immortalisé cette ville sont : Victor Hugo avec *Notre-Dame de Paris* et *Les Misérables* le représentant comme un organisme vivant où se croisent la richesse et la misère. Balzac, dans *La Comédie Humaine*, reflète la société parisienne en constante évolution avec un regard sur les boulevards et les cafés de l'époque et Baudelaire, avec *Les Fleurs du Mal*, saisit l'esprit ambigu de la ville, oscillant entre beauté et corruption. La figure du flâneur, ce promeneur oisif (ou non) qui observe la vie urbaine, s'impose comme un archétype littéraire qui permet d'explorer la ville d'un point de vue subjectif et fragmenté.

Au XXe siècle, la ville a continué à se réinventer à travers le regard des écrivains qui y ont vécu. Pour les surréalistes, comme André Breton ou Louis Aragon, Paris est un territoire onirique, un espace où le réel et le fantastique se confondent au hasard des rencontres. En outre, après la Première Guerre mondiale, la ville a été le refuge de ce

⁸ Dans un travail précédent (Cantón Rodríguez, 2007) nous avons analysé deux autres œuvres de Réda (*Le citadin* et *La liberté de rues*) sous les hypothèses théoriques de Marc Augé dans son livre *L'impossible voyage* (1997). Pour Augé, la forme du roman change avec la forme de la ville. C'est cette ville-mémoire qui est reflétée dans l'Histoire de la ville, et c'est cela que nous pouvons transférer aux œuvres des deux auteurs en question.

que l'on a appelé la 'génération perdue'. Un écrivain comme Hemingway a trouvé refuge dans la ville et, dans son œuvre *Paris était une fête*, Hemingway dépeint un Paris bohème et effervescent. Après la Seconde Guerre mondiale, Paris est la ville de la pensée existentialiste, dont Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir sont les principaux représentants. Les cafés de Saint-Germain-des-Prés et de Montparnasse sont des lieux de rencontre pour des écrivains tels qu'Albert Camus, Boris Vian et Juliette Gréco.

Dans les années 1950 et 1960, le Nouveau Roman émerge, un mouvement littéraire expérimental mené, entre autres, par Alain Robbe-Grillet, Marguerite Duras et Nathalie Sarraute. Une fois de plus, la ville de Paris se reflète continuellement dans les œuvres de ces écrivains avec une vision différente et fragmentée de la réalité de la ville. Après ces années et jusqu'à la littérature actuelle, la vision de la ville se multiplie suivant les tendances littéraires du moment et surtout, celles des théoriciens de la littérature⁹.

Du point de vue urbanistique, les changements intervenus dans la ville au milieu du siècle ont contraint la population des couches sociales les plus vulnérables à migrer vers la périphérie de la ville. C'est Haussmann qui est à l'origine de ces changements à Paris : « La ciudad de París cambia con el barón Haussmann, quien redistribuye el centro de la ciudad, abre grandes bulevares, instala el alumbrado y el alcantari-lado. La reforma de la ciudad es entonces implacable y desplaza la población más pobre fuera del centro » (Leguen, 2010 : 559). Leguen déclare aussi citant à Roland Barthes que la ville n'a pas une lecture unique et n'est pas une réalité géographique objective et descriptive unique. La ville change en fonction de ceux qui la reconnaissent et la vivent. (Leguen, 2010 : 558)¹⁰.

Par ailleurs, les changements urbains et sociaux se traduisent par des conceptions différentes de l'espace, la nature est également déplacée et le concept de *paysage urbain* est créé, lié à un nouvel espace géographique dans lequel le centre et la périphérie trouvent de nouvelles significations. La ville n'arrête pas de s'agrandir¹¹. Réda déclare à propos de la ville : « Je n'arrive pas à 'embrasser' Paris » (Marot, 2024 : en ligne) et Eveno parle de la ville gigantesque à propos du grand Paris et sa banlieue (Eveno, 2015,

⁹ Au cours des dernières décennies, Paris est resté un décor récurrent dans la littérature. On pourrait citer les deux derniers lauréats du prix Nobel français : Patrick Modiano (en 2014) qui a consacré une grande partie de son œuvre à la reconstruction de la mémoire de la ville, en particulier du Paris occupé par les nazis, comme dans *Dora Bruder* (1997) et Annie Ernaux (en 2022) qui, dans des œuvres telles que *Les années* (2008) et *L'événement* (2000), reconstruit sa vie personnelle et la mémoire collective de la France avec une forte présence de Paris comme toile de fond de l'évolution sociale.

¹⁰ Et Leguen ajoute : « [...] El París de Balzac no es el de Zola, un lector de Walter Benjamin no pasará del mismo modo por los parajes de París como otro más ignorante e ingenuo » (2010, 558).

¹¹ Pascale Rougé parle de l'incommensurable de la ville : « De Zola à Fargue, on a parcouru mille fois ce Paris terrible qui, depuis le siècle dernier n'en finit pas de pousser dans tous les sens. Incommensurable, irréductible, illimitée, inachevée, incorrigible, inconséquente, indisciplinée, ingrate, inquiétante, telle est la ville » (Rougé, 2002 : 52).

en ligne). C'est dans ce contexte que ces promeneurs de Paris ont écrit leurs œuvres. Le concept de banlieue prend, alors, une importance particulière.

La banlieue incarne, particulièrement en France, ce qui *dérange* : elle est à la fois le lieu qui remet en cause l'ordre établi (et partant, qui incarne le chaos), mais encore le lieu depuis lequel on remet en cause l'ordre établi. De tous les points de vue, intellectuel, social, géographique, la banlieue est cet espace de l'urbanité moderne où l'on fait l'expérience de la marge, où les limites de la ville, dans tous les sens du terme, se font sentir. (Soula, 2017 : 140).

L'analyse de la banlieue chez les deux auteurs passe par la réflexion d'un espace d'entre-deux dans lequel ils recherchent l'identité individuelle et collective d'autres temps : espaces limites, marges, sonorités, temps de l'enfance ou espaces déjà vécus. La marge délimite mais aussi élargit la vision spatiale. Dans ces marges physiques et mentales, la promenade se développe à la recherche de la nature, et le nouveau concept de *rurbain* est créé :

[...] pour désigner l'espace périurbain essentiellement résidentiel qui combine les attraits de la campagne et les commodités de la ville. La rencontre avec la nature, le soupçon de sauvagerie que l'on rencontre dans cet espace environnant incarne alors idéalement cette expérience des marges que nous avons évoquée : la ville fait sentir ses limites, ouvre sur un 'ailleurs' disponible, sur un espace non-urbanisé. (Soula, 2017 : 141).

Pour Réda qui provient de la province, la banlieue, les lisières de villes deviennent ses espaces préférés : « L'on n'échappe à la tentation du centre, toujours dramatique, que par le choix de la périphérie. Au centre-ville introuvable, Réda préfère les alentours, dont il revient toujours. (Rougé, 2002 : 68). Eveno, lui-même parle de cette manière des frontières :

Explorer des limites, des frontières, éprouver quelques troubles à les traverser, glisser ou enfreindre, s'arrêter un moment avant de sauter le pas, franchir des barrières visibles ou invisibles, passer outre ou rester dans les confins ! Il y a toujours des confins dans Paris ou sur ses bords, qui restent des bords malgré les extensions successives. (Eveno, 2017 : 265).

Sur le plan social, la banlieue représente également un espace de plus grande convivialité que le centre de Paris. C'est ce que dit Réda : « Alors il est possible que la banlieue, avec son mélange, propose une espèce de moyenne, de côte mal taillée entre l'aspiration à la solitude extasiée et le besoin, voire le goût (car je suis un peu asocial mais assez sociable), de ce qu'on ne trouve que grâce à la vie en société » (Marot, 2024 : en ligne).

L'expansion continue de la ville vers sa périphérie engendre la disparition progressive des espaces naturels dits *sauvages*. C'est alors le paysage qui devient l'élément transformateur de ces espaces, renouvelés soit par la redécouverte de friches urbaines, à la manière de Réda, soit par des démarches de renaturation, notamment à travers les jardins, comme l'analyse Eveno. Selon Laurette Wittner et Daniel Welzer (1995 : 29), la ville devient une ville illimitée :

Inutile de chercher ses limites sur la carte. La ville se dépasse elle-même. Le rural est contaminé par l'urbain qui lui infuse ses références. L'espace n'existe plus au naturel, les campagnes sont le bruit du labeur agricole, l'inaccessible se fait paysage. Le seul espace sauvage, le seul refuge qui reste à la nature sont les friches de la ville. Dans les lieux abandonnés et laissés pour compte, dans les franges de l'urbain, dans ces espaces dévolus à personne et abandonnés au temps, la nature reprend ses droits et certaines espèces animales et végétales s'y trouvant à l'abri de l'homme, survivent à son insu. L'homme n'est absent de ce qu'il délaisse.

Dans cette optique, l'intérêt à analyser l'œuvre de Réda et d'Eveno est de se rapprocher de l'évolution du traitement de la ville parisienne dans laquelle de nouveaux flâneurs sont mis en place pour parler de la structure de la ville, de son évolution par rapport à un passé nostalgique et à un paysage naturel perdu ou repris sous différentes formes.

4. Analyse : espaces et sensations

Réda et Eveno se présentent comme les nouveaux flâneurs de la ville de Paris. Ils revendiquent une posture singulière d'exploration urbaine. Tous deux recourent à une méthode analogue : une déambulation sans objectif précis, le plus souvent à pied et en solitaire. Réda privilégie fréquemment les trajets en train ou en bus, tandis qu'Eveno, à l'occasion, se fait accompagner de sa fille lors de certaines explorations (par exemple à Fontainebleau). C'est ainsi que Réda décrit sa propre approche de la marche : « Assez souvent, ma 'technique' consiste à me rendre à n'importe quelle porte de Paris et à y monter dans le premier autobus qui se présente, sans me préoccuper de l'itinéraire ni de l'endroit où il me déposera à son terminus ». (Marot, 2024 : en ligne). La même idée pose Claude Eveno dans la présentation de son livre *Revoir Paris*, il se sent héritier « des arpenteurs de la ville à partir du XIII^e siècle » et il ajoute : « je me laissais embarquer ». (Eveno, 2017 : en ligne). Et cette technique est issue de la nostalgie des moments vécus de l'enfance à l'âge adulte : « Notre souvenir d'un lieu –celui où nous avons grandi– est inscrit dans le temps et affecte notre perception des autres lieux : simultanément, notre expérience d'un lieu nouveau sera conditionnée par notre vécu antérieur, sédentaire ou nomade, et il déterminera ce qui est considéré comme familier ou étrange [...]. (Schoentjes, 2015 : 182). Pour Eveno, ce sont des souvenirs des « promenades dominicales en famille autour de Paris : des bois, des forêts, des lacs et des rivières, des lieux

parfois très éloignés les uns des autres mais qui s'établissaient toujours, dans le monde intérieur de l'enfant [...] » (Eveno, 2015 : 11)¹². À partir ces souvenirs il va développer « une capacité à voir, à écouter les paysages » (2015 : 13) et cela va entraîner « l'expérience de l'entremêlement des espaces et des temps ». (2015 : 14).

À partir de ces souvenirs, l'espace parisien deviendra l'espace de l'écriture. Réda déclare : « Il faudrait d'ailleurs tenir compte de cet espace très singulier, qui n'est ni la ville ni la campagne ni la banlieue mais... la page, et qui est le véritable site où j'évolue sur ce véhicule de transport en commun qu'est le langage, en le bricolant et le détournant à des fins complexes et un peu énigmatiques ». (Marot, 2024 : en ligne). Il s'engage pour le langage dans la nature : « [...] où me voici entre l'ombre des mots et les jardins » (HM : 76)¹³. La même idée est chez Eveno : « La ville et le langage ne sont plus dissociables » (Eveno, 2017 : en ligne).

Pour l'analyse, nous nous attacherons à signaler à travers les œuvres de ces deux auteurs, la manière dont leurs déambulations urbaines peuvent être mises en perspective suivant des théories écopoétiques et géopoétiques, bien que ni Jacques Réda ni Claude Eveno n'y aient pris part de manière explicite. De cette manière, les quatre concepts élaborés par Lawrence Buell – tels que repris par Schoentjes – trouvent une résonance manifeste dans la représentation de la ville que proposent tant le poète que l'urbaniste :

1. L'environnement non humain est présent non seulement comme cadre mais comme présence qui suggère que l'histoire humaine fait partie intégrante de l'histoire naturelle ; 2. L'intérêt humain n'est pas considéré comme le seul intérêt légitime ; 3. La responsabilité de l'homme envers l'environnement fait partie de l'orientation éthique du texte ; 4. Une conception de l'environnement comme processus plutôt que comme constante est au moins implicitement présente dans le texte (Buell, 1995 : 7-8, *apud* Schoentjes, 2015 : 77).

Ces quatre catégories de l'homme et de son environnement se retrouvent dans le domaine littéraire, dans d'autre classement également décrit par Schoentjes¹⁴. Nous pouvons encadrer les œuvres de Réda et d'Eveno dans ce que l'on appelle *les promenades* et *les témoignages de solitude dans la nature*. Aucune d'entre elles, cependant, ne rend compte du comportement de ces promeneurs dans la solitude et dans l'espace de la ville. Il s'agit en fait « des récits, souvent brefs qui évoquent un pays (dans notre cas,

¹² Claude Eveno déclare que pour lui « pendant les années cinquante, le sentiment de la nature n'était peut-être jamais aussi fort qu'à l'arrêt au bord des routes, les jours de départ de vacances quand il fallait pique-niquer » (HP : 26).

¹³ Archambault (2004 : 78) parle d'une transmutation des signes, d'un passage d'un état (physique) à un autre (symbolique), d'un espace à un autre ».

¹⁴ Schoentjes (2015 : 83) parle de six catégories : les promenades, les fictions, les témoignages de solitude dans la nature, les voyages et l'aventure et les essais d'écrivains sur le rapport homme-nature.

une ville), à travers des courtes marches qui l'explorent. Ils sont habituellement écrits par des familiers des lieux qui parcourent la nature au fil des saisons, observent le paysage, le comportement de la faune et les changements qui s'opèrent dans le règne végétal » (Schoentjes, 2015 : 83).

Solitude du promeneur

Les références à ces promenades en 'solo' apparaissent surtout dans les œuvres de Jacques Réda, les poèmes de *Hors les Murs* attirent l'attention du lecteur dans ce sens : parfois cette solitude le conduit à la tristesse du monde : « Cependant cet homme n'est pas triste, il est foutu, c'est différent [...] Car la tristesse projette une ombre arbitraire sur le monde, tandis que l'état foutu perçoit impartialement, bien que sans grand profit, son ordre et ses couleurs » (HM : 9) ; parfois il parle avec son passé :

Car je ne vous crains pas, fantômes, au contraire.

À mesure les ans ne m'auront dédoublé

Que pour m'alléger davantage, me distraire

Du souci d'être l'un ou l'autre. Il m'a semblé

Vous surprendre au hasard de ce long soliloque

Où je m'entends parfois causer avec l'oubli,

[...] (HM :76)

Et il continue sa marche sans arrêt :

Le désespoir n'existe pas pour un homme qui marche, à condition vraiment qu'il marche, et ne se retourne pas sans arrêt pour discuter avec l'autre, s'apitoyer, se faire valoir. [...] C'est pourquoi je vais vite et droit devant moi vers la rase campagne à fourrés qui règne autour des Invalides. [...]

Est-ce que je suis gai ? Est-ce que je suis triste ? Est-ce que j'avance vers une énigme, une signification ? Je ne cherche pas à trop comprendre. Je ne suis plus que la vibration de ces cordes fondamentales tendues comme l'espérance, pleines comme l'amour (Ruines : 14).

Réda signale sa marche avec des verbes de mouvement continus et significatifs : « je reviens, j'entreprends la descente » (HM : 98) ou « Il y a le moment où j'arrive, celui où je repars ». (Ruines : 169).

Chez Eveno, le titre de son ouvrage *L'humeur paysagère* reflète déjà les états d'âme de l'auteur lors de ses promenades dans la ville. Tantôt ironique, tantôt nostalgique, ce flâneur préfère, comme Réda, la solitude des parcs et des lieux qu'il visite (On le voit dans ce récit quand il visite l'Île verte (HP : 103).

Revisiter la nature

Chez ces auteurs, la nature présente au centre-ville parisien ou en périphérie n'est jamais décrite de manière directe. Elle se manifeste plutôt de manière indirecte, à

travers des signes discrets selon l'expérience sensible du promeneur. Notre analyse se concentrera dès lors sur sa composante sociale, envisagée comme le produit des métamorphoses induites par l'action humaine dans l'espace-temps (transformations urbaines, altérations des usages, ou effacement progressif de certains repères symboliques). Dans ce cas et selon Schoentjes (2015 : 30)¹⁵, on pourrait parler de 'nature spectaculaire', celle pleine de curiosités géographiques et tel est le cas pour la France et dans ce cas pour Paris et sa périphérie. Les textes font référence, en détail, des fleuves, des canaux, des montagnes, et des jardins renommés aux alentours des Paris avec leurs châteaux. De temps en temps, la visite de la nature se fait à travers l'écriture des saisons¹⁶. Les textes suivent parfois les mois ou les saisons de l'année juste pour approcher l'espace au promeneur : « De gare en gare un jour d'automne doux et coi/Sous un ciel croulant d'or et d'orageuses grappes » (HM : 94) ou, « Mais toujours te guidera partout l'espoir crépusculaire/qui glisse vert en hiver avec le grand serpent, [...] » (HM : 16).

La nature y est aussi convoquée sous une forme nostalgique, écho d'un passé idéalisé, ou bien traduite par des impressions sonores du ciel ou du soleil qui accompagnent le regard du promeneur et confèrent à l'espace urbain, parfois, une tonalité poétique singulière. Dans les deux cas, les connaissances étendues des auteurs liées à d'autres arts comme la peinture, la sculpture et la littérature impliquent que la nature évolue dans un espace-temps historique qui se déplace de l'individuel au collectif¹⁷. Parfois, le poète crie contre l'urbanisation de l'espace et l'hypocrisie de certains endroits :

Verrières-le-Buisson

L'épouvante de cette plaine effilochée
En tapis de savane et verts salons moussus
Où luisent doucement les ampoules des poires.
[...]
Aguichant l'amateur d'espace massacré :

¹⁵ Dans ce même classement, Schoentjes (2015 : 31-32) parle aussi de nature campagnarde et nature citadine. Il s'agit des concepts aussi valables pour cette étude même si ces mêmes concepts ont beaucoup évolué.

¹⁶ Pour Schoentjes (2015 : 132-133) : « Printemps, été, automne, hiver, printemps...ce n'est pas seulement l'image de la vie qui s'écoule pour renaître, c'est aussi un principe d'agencement qui permet de suggérer un lien nécessaire entre écriture et expérience de la nature ». Il ajoute que c'est aussi une manière d'approcher le 'je' au lecteur car le récit se situe dans un temps et dans un espace déterminé et lui provoque des sensations.

¹⁷ On cite dans ce sens Schoentjes : « Il n'est possible d'écrire la nature qu'à condition de compléter l'observation attentive de l'environnement par des connaissances qui la mettent en perspective. C'est ce qui explique pourquoi l'écriture de la nature n'est jamais essentiellement descriptive et certainement jamais 'objective', mais qu'elle évoque si volontiers l'histoire du pays, les coutumes des habitants, l'étymologie des lieux-dits, la littérature, les données des sciences naturelles, les mythes et les histoires populaires. Tout cet héritage culturel situe l'expérience de la nature dans le temps et donne une profondeur au regard » (2015 : 206-207).

VIVEZ ICI DANS UN VILLAGE VÉRITABLE.

[...] J'aime ce bois au sort amer :

[...]

Mais la divinité qui l'habite me hait,

Comme elle hait tous les mortels qu'on motorise. (HM : 85)

Vers le Nord

[...]

Ah ce n'était pas ça vraiment, ce n'était pas

Ça : Ni Saint-Leu, village hypocrite où mes pas

Profanent un par un la paix des domiciles

Établie entre les miroirs du comblanchien

Funéraire et l'email dont la figure CHIEN

MÉCHANT me semble un euphémisme [...] (HM : 94-95)

Réda utilise aussi les métaphores avec des éléments de la nature pour attirer l'attention du lecteur sur l'importance des changements du soleil, du ciel, du vent qui accompagnent ses promenades. Nous citerons, comme exemple, celles par rapport au soleil : Le soleil apparaît comme une pomme d'arrosoir en cuivre... (HM : 11) ; [...] le soleil descend comme unes émeraude/nette et polyédrique. (HM : 16) ; [...]. Le soleil lui-même s'est figé/Comme un pieu dans le vide éblouissant du site (HM : 47). Dans *Les ruines de Paris* : « Le soleil remue dans les feuilles, faiblement, comme une main coupée de son corps qui fait exploser le ciel » (Ruines : 28).

Dégrader la nature

Ce sont les actions de l'homme sur la nature qui la dégradent le plus. Cet espace social en mutation du fait des modes, du changement de la ville et de la population génère des dégâts le plus souvent irréversibles. C'est ce que Schoentjes (2015 : 116) appelle 'les lieux pollués' Les auteurs se plaignent fortement dans ces écrits et appellent surtout à un retour aux espaces antérieurs ou, du moins, à un meilleur traitement du paysage urbain. Le ciment et le béton apparaissent dans ce paysage : « Quelle espérance contre les soirs où plus rien ne résiste [...] se confondre avec l'air mortel tout ce béton d'indifférence (Ruines : 76). Dans l'exemple suivant, Réda se plaint de la manière dont on transforme la pierre ancienne : « Partout des magasins et des cafés-tabac transparents montrent la pierre du dix-septième siècle remise à neuf ... » (Ruines : 17). Eveno parle de cette manière à propos du cours de Vincennes : « [...] le cours est bordé d'un mélange de maisons et d'immeubles de tailles et d'époques diverses, d'apparence le plus souvent très ordinaire, du plâtre souvent, de la brique appareillée ou de la pierre de taille plus rarement, du béton, maintenant [...] (RP : 128-129)

Eveno utilise des adjectifs péjoratifs dans son exposition de la dégradation des lieux : « Le passage Verdeau débouche sur la rue Faubourg-Montmartre [...] Aujourd'hui le faubourg est sale et moche » (RP : 21). Même idée à l'impasse Saint Sébastien : « [...] une façade d'immeuble dans la rue Alphonse-Baudin, entièrement

recouverte d'un carrelage marronnasse, une couleur tellement laide qu'on ne comprend pas ce qui a pu pousser la fabrique ni surtout à l'adopter [...] » (RP : 111). Et sur la Porte d'Italie : « Triste porte d'Italie ! [...] on tombe sur deux jardins minuscules à l'abandon » (HP : 74). Il continue à propos de la même porte : « [...] la connotation des pots est très entaché de la politique des 'espaces verts' des années soixante-dix qui distribuait du béton et géraniums au long des rues piétonnes pour réaliser des ambiances répétitives et lamentables » (HP : 76). Le même endroit est aussi critiqué dans *Revoir Paris* : « En faisant le tour de la place d'Italie, n'importe qui a la certitude d'être là devant l'échec. L'opération Italie 13, pourtant inachevée, a détruit presque tout [...] » (RP : 153).

Parfois l'écrivain s'exprime d'une manière ironique. Eveno parle ainsi d'une zone de Gentilly : « Une coulée de graminées sur un gazon anglais comme un coulis de framboise sur une faisselle lyonnaise ! (HP : 71). Il joue aussi avec les mots : « Qu'est-ce qu'un jardin désuet ? Existe-t-il des arbres, des végétaux désuets ? Les usagers satisfaits d'un parc désuet, sont-ils désuets eux aussi » (HP : 79).

La saleté inonde les fleuves, les canaux, les jardins. Le regard des écrivains est nostalgique. Signalons quelques exemples. Pour Réda, le canal de l'Ourcq est détruit par l'abandon et la saleté : « Des saletés flottent dans le canal au-dessus du pont mobile, avec ses engrenages empâtés de graisse qui n'ont presque plus de dents » (Ruines : 34). Même idée pour les espaces de chemins de fer : « Vraiment ce tranché autrefois était beaucoup plus propre. [...] Sans doute aussi les Chemins de Fer dont elle doit dépendre encore [...] ont laissé l'épine envahir et proliférer les ordures » (Ruines : 108).

Le monde sauvage.

On observe également, dans les textes de certains auteurs, une volonté de se réapproprier cette nature 'sauvage' évoquée par la critique américaine, mais moins présente dans l'écopoétique française. Jacques Réda la désigne par les termes de 'terrains vagues' ou d'«herbe folle», et en appelle, à travers une société fictive, à la restauration de ces espaces marginaux disparus sous l'effet de l'expansion urbaine de Paris vers sa périphérie :

Appuyé dans cette attitude pensive à mon guidon, je me propose de créer l'Union pour la Préservation des Terrains Vagues. [...] Qu'elle demeure donc une sorte de confrérie elle-même assez vague, sans statuts, sans cotisations, afin que ni les journaux, ni les politiciens ne la dévoient, en dépit de leur utilité pour refréner les promoteurs. [...] Je n'exigerais pas qu'on préserve tous les terrains vagues[...] mais je constate que dans certains cas on y aménage des succédanés de squares ou de jardins. (Ruines : 45-46).

Je prononce ce discours à mi-voix devant la place Falguière, dont on ne subsiste à peu près plus rien. De part et d'autre de la rue

d'Alleray s'enfoncent des terrains vagues, mais c'est ma rumination, non l'espace, qui provoque l'intérêt soupçonneux des passants. (Ruines : 47)

Ces terrains vagues constituent « constituant –selon Jean Pierrot (1994 : 36) – des sortes d'enclaves d'immobilité ou d'éternité au sein du mouvement universel et de l'érosion du temps » ou bien des tiers-paysages : « [...] espaces délaissés par l'activité humaine où la biodiversité se révèle souvent la plus grande [...] » (Delord, 2016 : 45). Le pouvoir de ces terrains est grand. Dans le poème suivant, on l'observe :

Dehors les couleurs innocentes s'éprouvent et se concentrent,
on sent quelle attention à soi vient combler le vert et le bleu,
surtout le vert de la mauvaise herbe, heureuse, exubérante,
sachant que ne rien ne pourra jamais rien contre elle qui vaincra
tout. (HM :19-20)

Février à Issy

[...]

Et l'oiseau brille aussi doucement qu'une perle
Dans l'herbe folle où nous leurrent comme jadis
Des reflets d'espoir si légers que l'on en perd
Le souffle jusqu'au fond des jardins interdits (HM : 44)

Parfois l'herbe devient une « verdure à la fois exubérante et fade » (HM : 36) et le bruit de la nature peut aussi s'amplifier : « Ouvrant un éventail de nefs, les peupliers/Écoutent les chuchotements de la rivière » (HM : 98).

Chez Eveno, le terme employé est celui de 'sauvagerie' : « En sortant du bois, la prairie se dévoilait de manière soudaine et dans toute son ampleur : un immense boulingrin qui commence à s'ensauvager [...] » (HP : 131). Il parle aussi de « liberté végétale » : « les fougères qui semblent se pousser les unes les autres et l'érable dont les troncs paraissent s'emmêler dans une lutte avec un tronc de rhododendron qui a poussé avec eux en frère parasite –un aperçu minimaliste de la nature comme jungle » (HP : 144). Parfois, cette herbe disparaît totalement ou on ne la retrouve que dans les cimetières. Eveno écrit à propos du cimetière de Montrouge : « En plein milieu, les pieds dans l'herbe et les pâquerettes qui poussent maintenant entre les tombes pour réaliser du mortuaire écologique et faciliter peut-être le recyclage des cadavres au profit de la biodiversité [...] » (RP : 278). Dans *Revoir Paris* il trouve encore de la « masse végétale qui persistait malgré tout » (RP : 139).

La nature et les trains

L'importance accordée aux voyages en train chez Réda¹⁸, ainsi qu'aux déambulations le long des voies ferrées chez Réda et Eveno, témoigne d'un désir de parcours pédestre sur ces anciennes lignes, qu'elles soient restaurées ou non. Ces espaces, où le

¹⁸ J'aime les rails, la ferraille, la rouille quand, par-dessus, l'espace inaltérable saute et s'accroît. (Ruines : 50)

temps semble s'arrêter, préservent en partie une forme de nature et conservent, dans certains cas, une mémoire intacte. À travers les voies ferrées, les protagonistes parcourent la banlieue, les quartiers les plus périphériques de la ville, où ils tentent de retrouver les traces d'espaces qui n'ont pas encore été effacés par la main de l'homme. Dans ce poème de Réda existe un appel à l'Histoire passée :

Vue de Montparnasse
 Sur le pont de Martyrs qu'un long soleil traverse
 Je me laisse engourdir par le rythme des trains
 [...]
 Et le ciel envahi de vagues territoires
 Où transhument sans fin des troupeaux, des tribus
 Passe avec la solennité des préhistoires
 Sur les bâtiments qui n'en sont qu'à leurs débuts,
 Changeant déjà l'espace en zone extra-terrestre [...] (HM : 29).

La même idée de rupture de la mémoire apparaît dans cet autre poème :

Juillet au quai de la gare
 [...]
 Les rails qui filent sans bouger à travers la mémoire
 N'y jettent plus que des lueurs hostiles de copeaux
 Rabotés par le vent qui sait le fin mot de l'histoire (HM : 33)

Parfois le mouvement du train se transforme en musique qui accompagne le promeneur : « En métal et en bois, parmi des monceaux de charbon et de ballots de paperasses, d'obscurs résidus ferroviaires y jonchent la suie entre les rails, mais beaucoup de bidons jaunes bleus, verts s'entassent polyphoniques » (Ruines : 15). Eveno, lui aussi, veut se promener dans les voies pour aller vers la périphérie : « Je voulais m'approcher des voies de chemin de fer pour les suivre jusqu'à la limite de la capitale, l'esprit emporté ailleurs à la vue des rails et le corps promené à l'écart de la ville avant même de m'en écarter, dans ce que j'espérais être une frange oubliée, un point aveugle sur le plan de Paris des urbanistes ». (RP : 245)

Une attention particulière sera portée aux textes faisant référence à la 'Petite Ceinture'¹⁹. Les deux auteurs y découvrent, dans cet espace ferroviaire désaffecté, une forme d'errance solitaire, à la recherche d'une nature à la fois sauvage et, parfois, presque figée. Réda la décrit surtout dans *Les Ruines de Paris*. Voici quelques exemples :

Sur le retour j'imagine le choc que j'aurais d'habitude, sous le
 chemin de fer de la Petite-Ceinture qui passe rue de Vaugirard
 (Ruines : 40)

¹⁹ La Petite Ceinture est une ligne ferroviaire de 32 km qui entourait Paris à l'intérieur des boulevards de Marechaux. Elle n'est pas utilisée actuellement et la plus grande partie du réseau est fermée, bien que des sections aient été réhabilitées. La ville de Paris parle de « La Petite Ceinture et ses promenades écologiques » (URL : <https://www.paris.fr/pages/la-petite-ceinture-et-ses-promenades-ecologiques-7855>).

Je n'ai que deux minutes pour atteindre la gare qui commande le croisement des lignes de Montparnasse et de la Petite-Ceinture dans son fossé : d'où, sous cette station campagnarde, tout un labyrinthe à niveaux de souterrains sombres comme dans un fort. (Ruines : 47).

Dans ce dernier texte, il y aussi la nostalgie des meilleurs temps :

Je suis venu par une succession d'obscures coulisses, depuis le parc Montsouris jusqu'au pont de la Poterne de Peupliers, [...] pour revoir l'ancienne gare de la Petite-Ceinture, et plus loin la passerelle de fer, toutes les deux maintenant démolies, ce qui malgré des reliquats d'une activité ferroviaire [...] à la fois me désole et me relance vers l'inattendu. (Ruines : 61-62)

Eveno qui va longer aussi les voies du chemin de fer, concentre aussi son regard sur la Petite Ceinture : « L'immeuble malgré sa situation en retrait du boulevard, possédait de longs balcons d'où je pouvais voir les rails de la Petite Ceinture » (RP : 134). Parfois, on la situe sans la nommer directement : « [...] aménagé comme dans un espace résiduel, comme il en existe entre les boulevards de Maréchaux et le périphérique dans cet immense ruban autour de la ville, occupé peu à peu depuis la démolition des fortifications de Paris » (HP : 71-72).

Vestiges et nostalgie des temps passés

Après les promenades des auteurs, pleines de notes méticuleuses sur les jardins, les montagnes, les paysages urbains, etc., il reste la nostalgie des espaces et des temps vécus. La ville va trop vite pour pouvoir les retenir, et il ne reste que la mémoire individuelle qui appelle le collectif. C'est ce que dit Max Alhau (1994 : 45) : « Pourtant dans une ville mouvante et tournée vers l'avenir, la menace est toujours pressante et ces signes d'une autre époque vacillent. Il faut faire appel à un type de civilisation différent pour que le passé demeure ».

Le poète ressent parfois le besoin de s'accrocher au passé et de conserver des choses dont il devra se défaire par la suite : « Avançant comme deux glaneurs dans ces ruines aplaties de la rue de Belleville, nous ne cherchons rien, puis nous ramassons n'importe quoi, enfin des châssis de fenêtre... On voudrait tout sauver, mais ce ne serait que provisoire au fond de nos caves, et encore plus navrant » (Ruines : 18-19). D'autres fois, on interpelle la mémoire comme dans le poème dans les Buttes-aux-Cailles :

Depuis longtemps l'enduit des murs a bu les lettres noires
mais on déchiffre encore HOTEL RESTAURANT DU BON
COIN.

Autour un peu d'herbe alchimique se débande, ô mémoire,
souviens-toi des étés. (La rue de l'Espérance n'est pas loin).
(HM : 25)

Réda sent le besoin de la contemplation pour que le temps dévore le présent et l'on reprenne le passé. Il écrit à propos du Canal de Saint-Denis :

D'un moment à l'autre je m'attends à ce qu'ils s'évanouissent, et avec eux les bâtiments de vieille catastrophe industrielle aux toits furieux, les tours de craie, les passerelles, les péniches en l'air comme des chevaux morts qui n'arrêtent pas de gonfler. Tout serait d'un seul coup englouti dans la dévoration calme de ce bout du monde, et plus jamais j'aurais besoin de partir (Ruines : 28).

Parfois, le flâneur est très déçu par des espaces méconnaissables, où tout disparaît et semble être un autre monde. Cette idée apparaît surtout dans les ouvrages de Claude Eveno. Dans *Revoir Paris*, à propos de la Porte de Saint-Denis, il exclame : « Mais aujourd'hui je ne reconnais presque plus rien. Ni les murs, ni les gens ! » (RP : 25). La même idée apparaît pour le nord de Vincennes :

Le nord de Vincennes [...] était un autre monde qui se mélangeait aux terres inconnues [...] sans autre réalité qu'une suite des noms, un ailleurs qui n'était pas non plus une banlieue, car la banlieue n'existait à mes yeux que de l'autre côté de la ville, à Bois-Colombes, Asnières, Houilles et Bezons, seuls territoires de la dispersion familiale (RP : 137).

Pour la rue Mouffetard, il a la même sensation : « [...] je n'ai pas reculé devant l'ascension de la rue Mouffetard, avec un peu d'espoir d'y ressentir une vague réminiscence des joies vécues là [...] Avec les années, je me suis aperçu que je n'avais été qu'un *voyeur* de la vie locale [...] » (RP : 183-184). Dans ses promenades vers la périphérie, il éprouve les mêmes sentiments : « Alors j'ai marché de chaque côté du périphérique, pendant des heures, cherchant naïvement à la surface de la ville le monde qui m'avait séduit d'en bas ou d'en haut, et finalement ne le trouvant jamais » (RP : 267).

Il arrive à définir un espace, une rue, avec un autre nom selon les sensations produites :

Après son croisement avec la rue de Vouillé, la rue Castagnary méritait d'être rebaptisée rue de la Mélancolie, tout est là pour le regret, celui des gens disparus et des choses qui ne cessent de disparaître depuis leur départ au profit d'autres gens et d'autres choses, des constructions qui se collent aux restes pour faire une addition de plus en plus étrangère à son origine très lointaine [...] (RP : 247).

Réda conclut sa vision nostalgique avec les derniers chapitres de *Hors les Murs*. Chaque partie du livre contient un aspect nostalgique d'un espace-temps qui ne reviendra jamais. On lit dans le dernier poème de *l'Année à la périphérie* : « [...] et je sens ce monde en métamorphose qui m'avale » (HM : 52) et il continue : « J'en couronne l'année à la périphérie, / Douze mois qui sur l'axe immuable du temps » (HM : 53).

Dans le dernier poème du chapitre *Ligne 323*, le poète symbolise la fin des promenades avec la fin de la lumière qui s'éteint. Le nom du poème indique aussi la fin, Terminus (HM : 78-79) :

[...]

Elle (la lumière) n'ose pas, comme le vent, heurter aux portes

Ni s'ouvrir de force au passage par les jardins

Et l'obscurité bientôt l'aura prise. Le vent

Commence à flairer sa joue et son cou. La lumière

En tremble et voudrait s'évader, mais ne le peut pas,

Des cercles ardents qu'autour d'elle ferment les roses

[...]

N'abandonnez pas le passant au dédale, roses

D'octobre, au vent noir qui vous foule devant les portes

Et dans les jardins répand vos graines de lumière.

L'appel de la nature résonne dans *Eaux et forêts*, où rivières et arbres foisonnent sous le regard nostalgique du flâneur. L'ouvrage s'achève sur un poème intitulé « Exode », évoquant Itteville et Palaiseau, qui vient fermer un périple à travers l'espace et le temps, tout en interrogeant la présence — ou l'absence — d'une habitation humaine dans ces lieux :

Itteville

La maison du garde-barrière est à vendre. Un chemin

Noir et tordu s'enfonce entre la voie et des bâtisses

À l'abandon, masquant les caravanes subreptices

Qui guettent le passage improbable d'un être humain.

[...]

Et comme il déambule encore au bout des marécages

Et des forêts, on ne sait pas si l'espace a compris

Que l'on a mis en vente à son tour à n'importe quel prix,

Contre quelques échantillons préservés dans des cages

Où l'on exhibera ses dépouilles de souverain

[...] (HM : 106)

Palaiseau

Non l'espace n'arrive pas à comprendre pourquoi de toutes parts

on s'acharne, c'est le mot, à le traquer et parquer en entrepôts

d'où par éléments saccadés grimpent ces échelles, ces rayon-

nages, de pile de ciel en boîte et des sacs de nuages bien rangés

dessus. [...] L'espace comprend bien que l'on étrangle et qu'il

doit s'en aller tout de suite [...] (HM : 107-108)

Dans *Les Ruines de Paris*, Réda donne la voix à un livreur qui est la conscience du temps : « Car finalement nous ne sommes, me confie ce livreur, que de passage et pour très peu de temps sur terre, mais trop de gens ont tendance à l'oublier » (Ruines : 59).

Claude Eveno exprime également le sentiment que l'espace-temps passé ne peut être retrouvé, qu'il s'efface irrémédiablement dans le flux du présent, laissant derrière lui une empreinte qui disparaît :

Car si ce n'est le monde en devenir, qui, lui, file vers l'inconnu, un certain monde disparaît continûment, le monde qui fut si longtemps un présent porteur d'avenir et qui n'est plus aujourd'hui qu'un porteur épuisé du passé. Voir ce qui avait déjà disparu avant lui devient une expérience désespérante, pleine de l'amertume de ne rien pouvoir faire pour retenir ce qu'on sait maintenant avoir été le temps d'une joie innocente et gratuite, les promenades innombrables dans les parcs et les jardins, les champs et les forêts, sans le moindre appareillage touristique et marchand. (HP : 177).

5. Conclusion

À travers leurs œuvres respectives, Jacques Réda et Claude Eveno offrent une vision renouvelée de la ville de Paris, où l'exploration urbaine devient le lieu d'une réflexion sur la nature et sa disparition progressive. Bien que ni l'un ni l'autre ne s'inscrive explicitement dans une démarche écopoétique, leurs écritures permettent de mettre en lumière les enjeux majeurs de cette approche critique, notamment à travers l'attention portée aux paysages résiduels, aux espaces marginaux et à l'expérience sensorielle de la ville. Et l'une des conclusions reprend des mots de Schoentjes car, selon l'analyse réalisée : « La célébration de la nature passe souvent avant la dénonciation des méfaits provoqués par l'homme » (Schoentjes, 2015 : 124).

L'objectif d'une lecture écopoétique consistait à interroger la manière dont les textes rendent compte de la présence ou de l'absence de la nature dans un contexte urbain en perpétuelle mutation. Ce but est aussi atteint à travers plusieurs axes : la mise en scène de l'environnement non humain comme acteur du récit ; la prise de conscience de la fragilité des écosystèmes urbains ; et enfin, la représentation du paysage comme un processus dynamique, marqué par les interactions entre mémoire, histoire et territoire. Dans la grande ville parisienne on ne comprend pas les espaces individuels sans leurs réalisations dans les espaces collectifs.

Chez Réda, cette vision se traduit par une errance poétique à travers des lieux délaissés — terrains vagues, voies ferrées désaffectées, périphéries — où la nature persiste, souvent sous forme d'herbe 'folle' ou de friches urbaines. La dimension mélancolique de ces textes souligne la perte d'un monde sensible, tout en appelant à une forme de reconquête symbolique des espaces oubliés.

Eveno, quant à lui, privilégie une approche plus analytique, nourrie de sa formation d'urbaniste. Il construit une géographie intime de la ville, dans laquelle les parcs, les jardins et les fragments de nature dialoguent avec l'histoire urbaine et ses contradictions. Sa vision du *Jardin planétaire* appelle à une gestion consciente et critique de l'espace

urbain, à la croisée des disciplines car : « Là et ailleurs, on assiste aujourd'hui à une confusion de genres associée à une confusion des métiers, entre designers et paysagistes, une confusion qui n'enrichit pas un art mais augmente l'encombrement généralisé des lieux et des territoires par des objets sans raison ni intérêt autre que marchand —on pourrait parler d'une 'extension du domaine de l'inerte'» (HP : 63-64).

Nous avons également noté l'engagement géopoétique des deux auteurs. De leur point de vue de passants, ils symbolisent l'union souhaitée de l'espace urbain avec son environnement. Leurs vastes connaissances artistiques développent dans le texte une conscience de l'engagement collectif et, bien que leurs messages soient en grande partie nostalgiques, nous avons également observé un mouvement en faveur d'une revendication des espaces verts de la ville et de la périphérie et du désir d'une vie meilleure en commun. À travers leurs textes, une renaturalisation de l'espace est possible.

En 2008, Eveno déclarera : « [...] l'idéologie verte qui nous fait courir vers l'illusion d'une architecture verte, soi-disant capable de sauver la planète et qui ne sert en fait qu'à déculpabiliser à moindre fait, avec le risque pris d'une fin de l'urbanité en dispersant la ville dans la verdure, en diluant la forme d'une ville dans l'informe ».

En somme, les promenades de Réda et d'Eveno incarnent une éco-poétique urbaine implicite, où la ville devient un terrain d'expérimentation poétique, politique et sensorielle. Ces visions, parfois ironiques et très critiques, ouvrent la voie à une nouvelle manière d'habiter la ville et le désir de ne pas perdre l'habitat naturel.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALHAU, Max (1994) : « Le regard du promeneur de Paris », in Hervé Micolet (éd.) *Lire Réda*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 43-52.
- ARCHAMBAULT, Philippe (2004) : « Un parcours. Une lecture de *Hors les murs* de Jacques Réda », in André Carpentier et Alexis l'Allier (éd.) *Les écrivains déambulateurs de l'espace urbain*. Montréal, Université de Québec (« Figura », 10), 71-83.
- CANTÓN RODRÍGUEZ, María Loreto (2007) : « Recorrer París: La visión de Jacques Réda en *Le Citadin* y *La liberté des Rues* », in María Teresa Ramos Gómez y Cathérine Desprès Caubrière (éds.) *Percepción y Realidad*. Estudios Francófonos. Valladolid, Universidad de Valladolid, 475-480.
- CARDONNE-ARLYCK, Elisabeth (1993) : « Économie de l'intermittence : vers et prose chez Jacques Réda », *Littérature*, 91, 38-51.
- CLÉMENT, Gilles et Caude EVENO (1998) : *Le jardin planétaire*. Paris, Éditions de l'Aube.
- COLLOT, Michel (2011) : *La Pensée-paysage*. Actes Sud/ENSP.
- COLLOT, Michel (2014) : *Pour une géographie littéraire*. Paris. Corti.
- DELORD, Julien (2016) : « Pour une esthétique écologique du paysage », *Nouvelle revue d'esthétique*, 17 : 1, 43-60.

- DUCHET, Claude (1994) : « La ville-siècle ». *Romantisme*, 83, 1-4.
- EVENO, Claude (2008) : « Vers paradis de l'architecture », in Dominique Hervier (éd.), *Revue 303. Végétal*, 103, hors-série, 158-163.
- EVENO, Claude (2015) : *L'humeur paysagère*. Paris, Christian Bourgeois éditeur.
- EVENO, Claude (2017) : *Revoir Paris*. Paris, Christian Bourgeois éditeur.
- EVENO, Claude (2017) : *Revoir Paris*. Présentation à la librairie Mollat. URL : https://www.youtube.com/watch?v=-Gr_ZhG3dMc
- JOQUEVIEL-BOURJEA, Marie (2015) : *Jacques Réda. À pied d'œuvre*. Paris, Honoré Champion.
- LEGUEN, Brigitte (2010) : « El paisaje en la literatura francesa a partir del S. XIX y sus relaciones con la pintura ». *Estudios geográficos*, LXXI (269), 545-573. DOI : <https://doi.org/10.3989/estgeogr.201018>
- MARGATIN, Laurent [dir.] (2006) : *Kenneth White et la géopoétique*. Paris, L'Harmattan.
- MAROT, Sébastien (1996) : « Paris d'après Réda », in B. Fortier (éd.), *Métamorphoses parisiennes*. Paris, Pavillon de l'Arsenal, 113-133.
- MAROT, Sébastien (2024) : « Le poète de Paris : Jacques Réda (1929-2024). In Mémoriam ». *Le Grand Continent*. URL : <https://legrandcontinent.eu/fr/2024/09/30/enveloppement-et-lapparition-une-conversation-avec-jacques-reda>
- PIERROT, Jean (1994) : « Problématique de l'espace dans *Les ruines de Paris* », in Hervé Micolet (éd.) *Lire Réda*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon. 31-41.
- PINSON, Jean-Claude (2020) : *Pastoral. De la poésie comme écologie*. Ceyzérieu, Éditions Champ Vallon.
- RÉDA, Jacques (1977) : *Les ruines de Paris*. Paris, Gallimard.
- RÉDA, Jacques (1982) : *Hors les murs*. Paris, Gallimard.
- ROUGÉ, Pascale (2002) : *Aux frontières. Sur Jacques Réda*. Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.
- SCHOENTJES, Pierre (2015) : *Ce qui a lieu : Essai d'écopoétique*. Marseille, Wildproject Editions.
- SCHOENTJES, Pierre (2016) : « L'écopoétique : quand terre resonance dans littérature ». *L'analisi linguistica et letteraria*, 24, 81-88.
- SOULA, Théo (2017) : « La ville sans fin : enjeux d'une conquête suburbaine de la banlieue chez Jacques Réda ». *Littératures*, 76, 139-159.
- WHITE, Kenneth (1987) : *L'esprit nomade*. Paris, Grasset.
- WHITE, Kenneth (1994) : *Le plateau de l'albatros : introduction à la géopoétique*. Paris, Grasset.
- WHITE, Kenneth (2023) : *Le mouvement géopoétique*. Paris, Poésies éditions.
- WITTNER, Laurette & Daniel WETZER (1995) : « Poétique et imaginaire de la ville contemporaine ». *Théologiques*, 3, 27-41.

Nature, ville et composition poétique chez Jacques Réda

Pedro BAÑOS GALLEGO

Universidad de Murcia

pedro.banos@um.es

<https://orcid.org/0000-0002-1793-8287>

Resumen

La eco-poética pretende analizar el vínculo entre la producción literaria y la ecología. A través de estrategias estilísticas como la metáfora, la métrica o la ruptura de cánones occidentales, la literatura puede dar cabida al debate ecológico. Siendo la eco-poética un área de investigación novedosa, consideramos la revisión de las obras literarias de expresión francesa desde esta perspectiva. En nuestra contribución releeremos *L'herbe des talus*, de Jacques Réda (1984), intentando encontrar un vínculo entre las elecciones temáticas y formales del autor y las ilustraciones del entorno natural.

Palabras clave: ecocrítica, eco-poética, análisis temático, poesía contemporánea, estética urbana.

Résumé

L'écopoétique vise à analyser le lien entre production littéraire et écologie. À travers diverses stratégies stylistiques telles que la métaphore, la métrique ou la rupture des canons occidentaux, la littérature peut laisser place au débat écologique. L'écopoétique étant un domaine de recherche novateur, nous envisageons la revue des œuvres littéraires d'expression française dans cette perspective. Dans notre contribution nous relisons *L'herbe des talus*, de Jacques Réda (1984), en essayant de trouver un lien entre les choix thématiques et formels de l'auteur et les illustrations du milieu naturel.

Mots clé : écocritique, écopoétique, analyse thématique, poésie contemporaine, esthétique urbaine.

Abstract

Ecopoetics aims to analyse the link between literary production and ecology. Through stylistic strategies such as metaphor, metrics or the breaking of Western canons, literature can accommodate the ecological debate. Ecopoetics being an innovative area of research, we consider the review of literary works of French expression from this perspective. In our

* Artículo recibido el 5/05/2025, aceptado el 21/10/2025.

contribution we will reread *L'herbe des talus*, by Jacques Réda (1984), trying to find a link between the author's thematic and formal choices and the illustrations of the natural environment.

Keywords: ecocriticism, ecopoetics, thematic analysis, contemporary poetry, urban aesthetics.

1. Introduction

Les conséquences des actions de l'homme sur l'environnement sont en train de transformer notre monde. Dans ce sens, la relation de l'être humain avec la nature peut et doit être repensée, de manière à établir de nouveaux rapports entre les êtres qui cohabitent la planète. Des enjeux tels que le changement climatique ou la perte de biodiversité rendent impossible, à notre avis, d'ignorer le débat écologique.

Au sein des études littéraires intéressées par l'environnement, naît l'écocritique, qui cherche à examiner le rôle joué par l'art et la littérature dans le développement et/ou la diffusion de la pensée écologique. Plus précisément pour l'analyse littéraire, l'écocritique évolue vers l'écopoétique, visant à étudier le lien entre production littéraire et écologie. À travers des stratégies stylistiques telles que la métaphore, le mètre ou la rupture des canons occidentaux, les analyses écopoétiques proposent que la littérature soit capable d'accueillir le débat écologique. À l'inverse, et en tant que conséquence de cela, l'écopoétique prône que le débat écologique peut contribuer à façonner tant le contenu que la forme de l'œuvre littéraire.

L'écopoétique étant un domaine de recherche novateur en France, nous considérons que la révision d'œuvres littéraires d'expression française sous cette optique reste un travail à faire. Dans notre article, nous relirons *L'herbe des talus*, de Jacques Réda (1984) pour explorer les liens entre les choix thématiques et formels de l'auteur et les illustrations du milieu naturel et urbain.

2. Écopoétique : la préoccupation environnementale entre dans la critique littéraire

La littérature, domaine de réflexion artistique où l'auteur formalise un discours de second niveau, constitue le lieu idéal pour donner corps tant aux désirs qu'aux préoccupations humaines. D'un point de vue husserlien, la littérature offre la possibilité de découvrir et de transmettre la relation phénoménologique entre l'auteur et le monde qui l'entoure. L'écrivain étant sensibilisé à ce sujet, il est raisonnable de penser que ses perceptions subjectives quant à l'espace naturel où il s'inscrit vont imprégner son œuvre littéraire. Dans ce sens, il nous semble pertinent de considérer que la dégradation des espaces naturels et l'avènement de la ville industrielle doivent faire pleinement partie de la littérature. Ainsi, la pensée écologique peut trouver dans l'espace de réflexion littéraire un terrain fertile où naître et fleurir à côté des différents courants esthétiques.

Comme le dit Pierre Schoentjes (2015 : 14), on peut constater une « place toujours grandissante [des] problématiques liées à la nature et à sa préservation [...] dans

la littérature des dernières années ». L'auteur est capable non seulement d'élargir notre perception quant aux espaces naturels, mais aussi de mettre en exergue l'intrication des relations entre l'humain et l'autre, réel ou fictif, animal, végétal ou minéral. Donner forme à ces préoccupations est une manière de les confronter, de les traiter et même, selon les cas, de tenter d'en trouver des solutions. Nous pouvons récupérer le témoignage d'Anne Simon, qui porte sur la littérature se penchant sur les questions animalistes. Simon suggère que le fait de prendre une position autre que celle de l'être humain donne aux auteurs la possibilité de réfléchir aux relations qu'ils établissent avec les présences non-humaines (Taïbi, 2015 : 122) :

Les écrivains nous aident avec la langue à habiter le monde. Et leur manière de rendre compte du côté terrifiant de ce que l'on est en train de faire aujourd'hui à la planète, ainsi qu'à ces vivants de toutes sortes que sont les humains, les animaux et les plantes, c'est de se mettre dans la peau des premiers, et de renouer avec les éléments.

La critique littéraire se vouant à examiner les processus par lesquels les auteurs établissent des relations avec leur environnement, ainsi que ces relations elles-mêmes, est formalisée pour la première fois aux États-Unis dans les années 1990. Pourtant, nous pouvons constater un intérêt croissant dans le phénomène de ce que l'on appelle « écocritique » dès les années 1970. Par exemple, Joseph Meeker (1974 : 8) disait déjà en 1974 que « la culture humaine et la crise environnementale sont intimement et causalement reliées »¹. Dans son étude, il affirme qu'il cherchait à « identifier certains de ces modèles de l'art et de la pensée humaine qui sont les plus prometteurs pour une vie culturelle et artistique humaine pleinement développée et cohérente avec une écologie naturelle diversifiée et stable » (Meeker, 1974 : 8-9). Nous voyons dans cet exemple que le lien entre une société écologiquement sensibilisée et le fait d'en trouver des traces dans la production artistique était pour Meeker indiscutable. En 1978, William Rueckert (1978 : 73) tente d'appliquer des notions qui proviennent de l'écologie à des études de littérature, « car l'écologie (en tant que science, discipline et base pour la vision humaine) a une pertinence plus grande quant au présent et au futur du monde où nous vivons que n'importe quel sujet que j'aie étudié récemment ». Un peu plus tard, nous trouverons la première définition du mot « écocritique », fournie par Cheryll Glotfelty. Après avoir fait un bref rappel historique reliant littérature et écologie des années 1980 aux États-Unis, dont quelques conférences et séminaires, Glotfelty suggère le nouveau mot afin de mieux matérialiser l'objet de sa recherche (Glotfelty et Fromm, 1996 : 18) :

L'écocritique est l'étude de la relation entre la littérature et l'environnement physique. Tout comme la critique féministe examine le langage et la littérature du point de vue du genre, et la

¹ C'est nous qui traduisons. Nous allons traduire aussi les textes en anglais de Rueckert (1978) et de Glotfelty (1996).

critique marxiste se préoccupe des moyens de production et de la classe ouvrière dans ses textes, l'écocritique rejoint des études littéraires en adoptant une perspective centrée sur la Terre.

La mention par Glotfelty des études féministes et marxistes montre que l'écocritique américaine adopte, dès ses origines, une attitude militante envers les enjeux qu'elle aborde. Même si cela ne peut être nié en aucun cas, car « l'ambition écocritique est de montrer que la littérature est capable de tenir un discours sur le monde contemporain » (Jeannerod, Schoentjes et Sécardin, 2022 : 4), l'écocritique en France s'est montrée bien plus intéressée par le débat sur les formes que sur les actions politiques. Pour les études écocritiques françaises, il ne s'agit pas d'ignorer la nécessité de l'engagement individuel et collectif concernant les causes écologistes, sinon de rappeler que les textes étudiés sont, en effet, des œuvres d'art méritant une analyse non seulement du contenu mais aussi de la forme. C'est ainsi que nous assistons à la naissance du terme « écopoétique » : « Les écocritiques littéraires francophones font ressortir les stratégies narratives et les structures poétiques [...] dans une démarche qui leur est vite considérée comme spécifique. L'écocritique francophone est alors conçue comme dotée d'un attachement et d'une particularité poétiques » (Blanc, Breteau et Guest, 2017 : 124).

L'écopoétique s'interroge donc sur le contenu des textes où la pensée écologique trouve sa place. Pourtant, elle se demande aussi si la forme du discours répond à des structures influencées par cette pensée, ce qui la différencie pour toujours des courants d'analyse venant des États-Unis. De cette manière, nous pouvons remarquer que les analyses écopoétiques reprochent à l'écocritique américaine son intérêt strictement politique. L'écopoétique vise non seulement à faire une analyse thématique de l'ouvrage, mais aussi une analyse générique et esthétique (Blanc, Chartier et Pughe, 2008 : 23) : « La valeur écologique d'un texte littéraire ne serait donc pas uniquement une question thématique ou une question de choix générique, mais avant tout une question d'écriture, c'est-à-dire d'esthétique et d'imagination, qui sont les critères propres à l'activité artistique ». Pour l'écopoétique française, il s'agit d'essayer de donner une image complète des fondements du texte. Cela constitue, à notre avis, le constat du penchant plutôt formel que politique de l'écopoétique française.

L'idée que la forme du discours peut et doit subir les influences de son contexte sociohistorique n'est pas nouvelle. Bakhtine (1978 : 100) prônait déjà un dialogisme actif entre le discours et son environnement :

[La prose est] un énoncé vivant, significativement surgi à un moment historique et dans un milieu social déterminés, [qui] ne peut manquer de toucher à des milliers de fils dialogiques vivants, tissés par la conscience socio-idéologique autour de l'objet du tel énoncé et de participer activement au dialogue social.

C'est cette idée qui est reprise par l'écopoétique française lorsque l'on assure que « l'écriture et la forme même des textes [constituent] une incitation à faire évoluer

la pensée écologique, voire comme une expression de cette pensée » (Blanc, Chartier et Pughe, 2008 : 17). Il s'agit alors d'essayer de trouver l'univers naturel dans l'univers du discours. Comme le disent Blanc, Chartier et Pughe (2008 : 22), « la littérature serait ainsi capable de donner une idée de la complexité de la nature grâce à la complexité de ses structures linguistiques, comme s'il existait une sorte d'adéquation entre l'écriture littéraire et la nature ».

Le corpus d'œuvres pouvant être analysées sous cette optique est très varié. Plusieurs critiques se sont intéressés à la littérature romantique, où l'on a cru voir le germe de la pensée écologique. Il n'est pas par ailleurs anodin si c'est précisément ce courant littéraire ou ce moment historique qui ait été jusqu'à présent le protagoniste d'une bonne partie des études écopoétiques n'est pas une question anodine. Il s'agit du moment où les villes commencent à subir les conséquences de la Révolution industrielle. La pollution, la saleté et la dégradation des espaces naturels découlant nécessairement de la multiplication des industries s'approprient l'expérience humaine dans les villes. Les images dickensiennes se propagent partout en Europe (François, 2020 : 34-35) :

Le XIX^e siècle vit apparaître des discours, tant politiques que religieux ou culturels, nettement « urbanophobes », et assez réactionnaires, dans lesquels la ville devint le lieu de tous les vices et de tous les périls, voire la manifestation, la concrétisation de l'agression mortelle contre l'homme et la nature.

Bourg (Chartier, 2018) signale aussi que « l'écologie naît en réaction à un contexte nouveau, celui d'une destruction accélérée des milieux. En Europe, le facteur déclenchant est l'essor de l'industrie ». Un peu plus tard, encore au XIX^e siècle, nous trouverons le référent baudelairien des *Petits poèmes en prose*. Ici, l'auteur se présente comme promeneur montrant la ville telle qu'il la perçoit. Pour la plupart, les images de celle-ci ont encore une nuance très péjorative, voire répugnante dans certains cas. Nous nous souvenons, par exemple, du mauvais vitrier « dont le cri perçant, discordant, monta jusqu'à moi à travers la lourde et sale atmosphère parisienne » (Baudelaire, 1869 : 23).

Toutefois, la relation entre l'humain et la ville évolue tout au long du XX^e siècle. Les guerres mondiales et l'avènement des sociétés post-industrielles à partir des années 1950 laissent des traces pouvant être repérées dans la production littéraire. L'auteur ici objet d'étude est l'un des héritiers de cette tradition de flânerie baudelairienne que nous venons de mentionner. Jacques Réda, comme nous allons le voir, présente une typologie de ville assez différente de celle du XIX^e siècle. À travers une analyse écopoétique de *L'herbe des talus*, nous tenterons d'y trouver des liens entre la configuration de la ville de cet auteur, ses rapports avec la nature et leurs conséquences au niveau des choix génériques ainsi que lyriques.

3. Jacques Réda et *L'herbe des talus*

Jacques Réda, poète, essayiste et critique de jazz publie en 1984 le recueil de récits autobiographiques *L'herbe des talus*. Il s'agit d'une collection de proses où le récit court, le vers classique et le poème en prose s'entremêlent pour révéler le passé de l'auteur. L'espace physique joue dans ce recueil un rôle fondamental, étant donné que Réda va toujours placer les sensations que celui-ci lui évoque au centre de sa production littéraire.

En général, l'œuvre de Réda est caractérisée par une utilisation de la prose très libre quant à la forme. Néanmoins, elle reste fortement déterminée par l'expérience de la ville. La découverte à vélo ou à pied, la lenteur et la réflexion sur l'espace urbain deviennent chez Réda les piliers de son lyrisme. Le lecteur n'y trouvera pas les grands événements marquants de sa vie : nous y lirons plutôt une ode à la vie quotidienne. Cette homogénéité dans le contenu pénètre dans la forme des textes. La plupart du recueil se compose de récits courts en prose n'ayant pas de structure particulière, et qui se développent sur une longueur variable de 4 et 10 pages sauf quelques exceptions. Nous allons nous demander si le choix générique de certains textes, ainsi que la conception du lyrisme de l'auteur, sont influencés par son expérience vitale de la ville.

3.1. La structure générique

En ce qui concerne la structure du recueil, *L'herbe des talus* reste, en général, un livre autobiographique. Réda évoque certaines villes de son passé, que ce soit Londres, Vienne, Rome, Prague ou Athènes. Dans ces textes, l'auteur nous fait part de ses souvenirs, contextualisés par ailleurs dans ses promenades à pied ou à vélo.

Malgré cette uniformité dans le fond de l'œuvre, nous pouvons constater dans *L'herbe des talus* une certaine dissonance en ce qui concerne les formes. Parmi l'ensemble de récits autobiographiques en prose, le lecteur se trouve face à d'autres typologies textuelles qui illustrent un contraste visuel et narratif. Le rythme de la prose se voit ralenti par l'usage de formes plus condensées. Autrement dit, nous constatons la présence de poèmes en prose ainsi que de vers classiques au sein d'un recueil plutôt homogène de récits courts. À nos yeux, cet usage répond à la volonté de l'auteur de faire découvrir les images statiques d'un monde absolument dynamique comme celui de nos jours. De même, l'auteur se sert de ces typologies textuelles pour mettre en avant les éléments naturels des espaces qui articulent ses souvenirs, ce qui implique une pause dans la lecture et invite le lecteur à se laisser porter par une contemplation méditative.

Pour le cas des poèmes en prose, nous y trouvons les textes « Épisode » (Réda, 1984 : 149-151) et « P.L.M. » (Réda, 1984 : 152-154). Leur brièveté, de moins de trois pages, s'oppose diamétralement à la longueur des autres textes du recueil. Toutefois, ce qui les place dans une position définitivement singulière au sein de *L'herbe des talus* est, d'après nous, l'intentionnalité de l'auteur d'y réduire la vitesse de la narration. Dans les deux textes les mentions d'un arrêt sont explicites. Pour « Épisode » c'est le train qui suspend son mouvement : « Il arrive que le train s'arrête en pleine campagne, vers midi,

sur la voie encombrée par un grand bloc de lumière blanche [...]. On pourrait croire qu'on ne bougera plus » (Réda, 1984 : 149). Ce moment de pause donne lieu au souvenir et à la description des alentours. Néanmoins, il n'est pas question d'une campagne bucolique. La ville y fait irruption à travers les usines, les maisons et l'asphalte qui coexistent avec les cultures et les arbres (Réda, 1984 : 149-150) :

Mais il est vrai que l'endroit n'invite guère à la promenade.
Quelques bâtiments plats – entrepôts ou bureaux d'usine –, une
rangée de peupliers, deux ou trois champs de maïs poussiéreux
se trouvent jetés là sur l'ébauche d'un quadrillage d'asphalte,
bordé de maisons en construction au milieu de jardins gris.

Dans « P.L.M. » l'auteur raconte que « souvent, pourtant, on voudrait s'arrêter » (Réda, 1984 : 153). Le voyage en train, apprécié ouvertement par Réda, ne lui offre cependant pas la possibilité de se reposer et d'admirer les environs. Ces alentours, comme dans « Épisode », font preuve d'un mélange inévitable entre nature et ville. Pourtant, la configuration des éléments naturels nous semble spécialement révélatrice. Même si ceux-ci semblent reprendre leur place dans l'espace qu'ils occupaient avant, ils évoquent des formes faisant penser à des constructions humaines (Réda, 1984 : 153) :

Dans le flux phénoménal, des îlots de résistance captivent, tel ce
bassin, ou une ancienne usine en brique à demi ruinée, cernée et
envahie de sureaux et d'acacias, mais de configuration trapue un
peu cabalistique, comme une citadelle franque du Levant.

La narrativité caractéristique des autres textes laisse sa place dans « Épisode » et « P.L.M. » à une description presque photographique, une ressource technique qui a été bien repérée lors de la critique du poème en prose. Comme le dit Nathalie Vincent-Munnia (1996 : 196), la description joue un rôle essentiel dans la genèse du poème en prose, car elle y apporte « une poésie qui peut prendre pour objet le spectacle le plus quotidien ou l'objet le plus insignifiant ». De même, nous considérons que le choix générique est volontaire. L'auteur décide de s'exprimer à travers le poème en prose lorsqu'il vise à décrire le paysage qui l'entoure. Le rythme de la flânerie ou du voyage en train devient ainsi ralenti, ce qui permet au lecteur de mieux appréhender la fusion entre la nature et les éléments urbains que propose Réda.

Quant aux poèmes en vers, Réda mélange dans *L'herbe des talus* une belle quantité de vers classiques. Nous y trouverons des poèmes en vers, comme les textes « Tombeau de mon père », « Le chant d'amour », « Dialogue de la petite gare » et « Tombeau de mon livre ». Tout comme pour les poèmes en prose, l'auteur propose dans ces vers des moments de contemplation où la nature et les éléments urbains se donnent la main. L'observation du ciel nuageux, par exemple, est vite rapprochée de la locomotion : « Le ciel va, le ciel plein de nuages motocyclistes » (Réda, 1984 : 11). Le vers est aussi utilisé pour Réda lorsqu'il est question de raconter une divagation où l'humain, bien que faisant partie des éléments urbains, attendrait « comme un nuage » (Réda, 1984 : 122-123) :

On n'attendrait pas vraiment le train qui pourrait ne jamais venir peut-être,
 ni rien qui pût surgir des coulisses de l'inattendu
 dans ce théâtre alentour réglé par des plates-bandes, des maisonnettes, [...]
 on se tiendrait dans l'attente exactement comme un nuage
 dans un nuage, avec les voix en coton, les voix lentes de l'autre
 côté des guichets [...]

Toutefois, nous considérons que les récits en prose où Réda mêle des vers mesurés sont revêtus d'un intérêt particulier. Il s'agit parfois d'une partie d'un souvenir liée à des vers appris par cœur. Nous avons une illustration de ceci dans le texte « Jeanne de Luxembourg » et la reprise des vers de Fernando Pessoa « *Falhei em tudo. / Como não fiz propósito nenhum, talvez tudo fosse nada*² » (1984 : 69). Pour ces vers, comme pour le reste des vers classiques introduits au cœur d'un récit en prose, l'irruption du lyrisme est doublée par l'utilisation de l'italique. Cette modification graphique sert, d'après nous, à mettre encore plus en exergue l'importance de ces fragments.

Il s'agit d'un ensemble poétique où le mètre classique marque une rupture rythmique. C'est en effet grâce à ce procédé poétique que le rythme s'accélère. À titre d'exemple, rappelons le récit « Une enfance illustrée » (Réda, 1984 : 15-21) où nous lisons jusqu'à quatre sections en vers. Dans la première, « Car en juin le tilleul embau-mait la cour du boucher³ » (Réda, 1984 : 17), l'auteur vise à arrêter le lecteur pour que l'on fasse attention à l'arbre, les gens qui y grimpent et l'ambiance générale de la scène : « Et tandis que les jeunes gens grimpaient en haut de l'arbre, / On déplaçait des draps ou des nappes sur le pavé / Pour recueillir les fleurs qui semblaient tomber des étoiles ». La description quasi photographique de ces vers contraste par ailleurs avec l'ensemble de la narration en prose.

L'exemple le plus remarquable à nos yeux se traduit dans « Un séjour dans l'éternité » (Réda, 1984 : 29-41). À la fin du récit en prose, il y a une section en vers nettement séparée du reste du récit, fonctionnant comme épilogue : « Le doux éclatement des bogues dans l'allée » (Réda, 1984 : 40-41). Nous pouvons y trouver des points communs avec la dernière partie du récit en prose, comme les odeurs des feuilles mortes et des pommes pourries : « et l'odeur exhalée / Par les monceaux de feuilles mortes et le tas / De pommes pourrissant derrière la chapelle » (Réda, 1984 : 40). Pourtant, le contenu de ces vers n'est pas un prolongement, voire une continuation de l'histoire du récit. Nous considérons que Réda réélabore son matériau prosaïque, cette fois en vers. Les histoires humaines cessent d'être le centre d'attention lorsque l'auteur se détourne vers les bogues, les monceaux de feuilles mortes ou le parfum de l'herbe. À notre avis,

² « J'ai tout raté. Comme j'étais sans ambition, peut-être ce tout n'était-il rien ». C'est nous qui traduisons.

³ Ici, comme pour les cas suivants, l'italique est un choix de l'auteur.

c'est précisément l'absence humaine qui permet à l'auteur de retrouver les odeurs et les images de son enfance (Réda, 1984 : 41) :

Mais
 Plus personne à présent, plus un son. Des sommets
 Cachés par l'épaisseur intacte des platanes,
 Juste le froissement d'une feuille glissant
 De feuille en feuille ainsi qu'un souvenir : les Pères
 Se sont évanouis sans laisser des repères
 Sur le chemin qu'ils indiquaient d'un doigt puissant

De notre point de vue, la raison pour laquelle cette reprise du contenu est nécessaire reste la volonté de l'auteur de donner encore plus d'importance aux éléments naturels qui y apparaissent. Ces images naturelles évoquant l'enfance de Réda sont aussi puissantes que l'auteur décide d'arrêter l'histoire en prose pour se focaliser sur ces éléments. La suppression de la narration est couronnée par l'utilisation du vers, dans un contraste très clair avec le reste du récit.

S'il est vrai que le fait de mélanger des vers et des sections en prose n'est en aucun cas une création artistique de cet auteur, l'utilisation qu'il en fait nous semble très appropriée. Dans *L'herbe des talus*, les formes se plient aux besoins de la narration. Récit autobiographique, fragment, poème en prose, vers libre : l'auteur change la forme suivant strictement sa volonté artistique. La voix de Réda se fait entendre à travers de nombreuses formes, afin de provoquer un effet concret sur le lecteur. Lorsque le rythme de la narration peut être plus agile, Réda choisit le récit autobiographique où la prose, même si elle est plus ou moins lyrique, permet au lecteur de maintenir une certaine vitesse dans la lecture. Pourtant, lorsqu'il faut s'arrêter et fixer les yeux sur une image concrète, Réda se libère des contraintes des étiquettes génériques et choisit le poème en prose ou le vers classique. Il s'agit, à notre avis, d'une manière de mettre en valeur l'expérience sensorielle de l'auteur par rapport aux éléments naturels. Ces éléments transpercent les souvenirs de Réda en créant un contraste par rapport aux composants de la ville tels que les chemins de fer, les rues ou les bâtiments. Depuis le prisme de l'écopoétique, il nous semble évident que « l'exploration de l'espace urbain [...] est donc le présupposé de l'activité littéraire » (Castigliano, 2010 : 463), de sorte que c'est cette exploration qui façonne la présentation formelle des textes.

3.2. Les images de la nature et de la ville : un nouveau lyrisme

Les relations entre la manière de présenter la ville depuis le XIX^e siècle et la transformation de celle-ci dans l'œuvre de Jacques Réda peuvent mériter aussi un commentaire. Nous nous interrogerons ici sur le choix des images urbaines et, en conséquence, du lyrisme découlant des textes de *L'herbe des talus* puisqu'ils se trouvent assez éloignés de la tradition des flâneurs.

L'acteur principal des textes de Réda – que ce soit dans *L'herbe des talus* ou dans d'autres recueils comme *Les ruines de Paris* (1977) – est sans doute la ville. Elle se place

en tant que véritable protagoniste des histoires. La ville est chez Réda source d'action ainsi que de réflexion. Dans ce sens, Réda peut être lié au courant de l'écriture de la flânerie, qui commence au XIX^e siècle et dont l'un des représentants les plus significatifs est Baudelaire avec ses *Petits poèmes en prose*. Les auteurs qui s'inscrivent dans cette lignée vont, pour la plupart, rendre compte des aspects les plus sordides de l'expérience vitale offerte par la ville, comme cela est décrit par Walter Benjamin dans *Das Passagen-Werk* (1983). Suite aux études de Nesci (2007 : 53) sur le mouvement des flâneuses au XIX^e siècle, nous pouvons affirmer que la flânerie se présente pour les auteurs, à l'époque de sa naissance, comme « le nouveau mode de perception adaptée au phénomène de la très grande ville et à la mosaïque des signes, rebuts et traces disséminés dans l'espace urbain ». Ainsi, la laideur, la saleté et l'indécence se donnent la main grâce à l'écrivain-promeneur pour décrire les villes de la Révolution industrielle : « Le flâneur reste le symbole d'une attitude critique et contemplative face à la réalité urbaine » (Castigliano, 2010 : 463). Nous pouvons illustrer ce courant avec le poème « Le joujou du pauvre » des *Petits poèmes en prose*. Dans ce texte, Baudelaire (1869 : 54) nous livre la description d'un enfant dont les conditions ne sauraient être plus attristantes :

Un autre enfant, sale, chétif, fuligineux, un de ces marmots-parias
dont un œil impartial découvrirait la beauté si, comme l'œil du
connaisseur devine une peinture idéale sous un vernis de carrossier,
il le nettoyait de la répugnante patine de la misère.

Huysmans, à travers *Des Esseintes*, nous fournit un autre exemple de cette perception absolument négative des conditions de vie dans la ville du XIX^e siècle. Les mauvaises odeurs, les fumées et l'aspect noirâtre en général des rues dépeignent une image affreuse (Huysmans, 1922 : 157-158) :

Oui, le temps des grandes pluies est venu ; voilà que les gargouilles dégobillent, en chantant sous les trottoirs, et que les fumiers marinent dans des flaques qui emplissent de leur café au lait les bols creusés dans le macadam ; partout, pour l'humble passant, les rince-pieds fonctionnent.
Sous le ciel bas, dans l'air mou, les murs des maisons ont des sueurs noires et leurs soupiraux fétident ; la dégoûtation de l'existence s'accroît et le spleen écrase ; les semelles d'ordures que chacun a dans l'âme éclosent ; des besoins de sales ribotes agitent les gens austères et, dans le cerveau des gens considérés, des désirs de forçats vont naître.

Néanmoins, la configuration de la ville et des éléments urbains présentée par Réda est assez différente. Les scènes choisies par l'auteur restent plus associées à la vie quotidienne qu'aux dégâts de l'industrialisation et de la massification de la ville. L'accent n'est plus mis sur les fumées, sur les eaux sales ou sur la pauvreté. Au contraire, Réda est émerveillé par les éventualités les plus habituelles, voire banales, que la ville puisse lui offrir : « Et plus d'une fois je m'arrête, plus d'une fois j'aperçois la petite

maison basse, ou le talus, ou le chemin, ou l'affiche du cirque mal collée sur la porte du hangar, ou deux ou trois de ces éléments ensemble » (Réda : 1984 : 232). À Londres, il raconte un dimanche à Hampstead « parmi des milliers d'autres flâneurs, et je m'étais finalement assis sur l'herbe au bord de cette colline, domaine des amateurs et virtuoses du cerf-volant » (Réda, 1984 : 75). Au centre de Vienne, il est attiré « sans cesse devant la même boutique, exorbité de nouveau par des régiments de soldats de plomb » (Réda, 1984 : 77), tandis qu'à Budapest c'est le jardin zoologique et son chat sauvage qui méritent l'attention de l'écrivain (Réda, 1984 : 108-109).

Chemins, trottoirs, boutiques, bâtiments ou gares : tous les composants urbains à priori ordinaires, habituellement dévoués de toute attention, se donnent la main pour constituer la source du lyrisme de Réda. La découverte des éléments de la ville, des rues et des banlieues industrielles devient chez Réda presque « un rituel à accomplir en solitaire, chargé d'une forte valeur symbolique » (Castigliano, 2010 : 465). Voici une autre illustration de la fascination exercée sur l'auteur par les chemins de fer, thème assez récurrent tout au long du recueil (Réda : 1984 : 154) :

D'une étape à Laroche après un pèlerinage de ce genre, j'ai gardé le souvenir d'une bourgade pleine d'étrangeté. Peut-être à cause de ce chemin de fer qui, passant au loin [...], lui donne avec la gare un deuxième centre qui la déséquilibre, et aussi de ce bassin breton.

Nous pouvons observer que l'aversion, voire la répulsion que les développements de la ville provoquent chez les auteurs du XIX^e siècle n'ont pas de place chez Réda. La dichotomie nature-ville qui apparaît incessamment depuis la Révolution industrielle perd dans l'œuvre de Réda sa force : la dystopie devient adaptation. Les éléments de la ville semblent insérés dans le milieu naturel sans pour autant l'annuler. Dans *L'herbe des talus* nous ne trouverons pas de confrontation entre ces deux acteurs, jusqu'à présent opposés et dont la survie de l'un dépendait de l'absence de l'autre. Au contraire, l'urbanisme devient, d'une certaine manière, complété par la présence d'un ou plusieurs acteurs relevant de la sphère de la nature. En Grèce, par exemple, Réda (1984 : 162) est ébahi devant la vue formée par la côte et le paysage industriel, majoritairement abandonné :

[Un avion d'entraînement] monte vers la fumée du ciel et rejoint peu après la côte qu'on a longtemps suivie, désastre de vieux faubourgs qui ne veulent jamais finir dans une campagne incapable de commencer, de se déprendre du même rêve obsessionnel de coques à l'échouage, d'entrepôts et d'usines sans destination évidente, sans activité apparente, sauf l'énorme, là-bas, dont les cheminées poussent mollement leur vase de safran à travers le jour de poussière soulevée et qui ne retombera plus.

Il nous semble que les éléments naturels servent, d'autre part, à adoucir l'image du béton et du ciment, du train et de l'usine. Dans l'extrait suivant, la froideur de la gare, dont l'absence totale d'humanité est représentée par la poussière qui inonde les fenêtres, semble apaisée par la lumière du coup de foudre. Le bruit de la pluie, rythmique, minimaliste et presque berceur, y fait son entrée en rappelant l'image d'un train qui part (Réda, 1984 : 127) :

Alors un long rayon d'orage a traversé la place,
est entré dans la gare en biais par les carreaux poussiéreux
puis dans le ciel de l'affiche qui a semblé le boire avant de
s'éteindre,
tandis qu'au-dehors s'ébranlait le lent convoi de la pluie.

Nous lisons, tout au long de l'œuvre, un véritable chant aux détails subtils qui ne sont repérés que par l'œil du poète. C'est dans ceux-ci que nous verrons apparaître la nature à côté des images de la vie quotidienne, non dans une relation de subordination mais en tant qu'égale des éléments de création humaine : « Un autre fil, lumineux, se tend au plafond de la chambre et, à travers les premiers bruits du jour qui semblent tous encore chaussés de pantoufles, j'entends s'ébrouer sous la rosée l'herbe des talus » (Réda, 1984 : 221). Nous voyons qu'ici la nature n'est ni le reflet de l'état de l'âme comme chez les romantiques, ni l'entité avec laquelle l'âme dialogue à travers les correspondances baudelairiennes. Les éléments naturels coexistent avec l'expérience vitale humaine, ce qui met au même niveau les deux plans. Il semble qu'il y a, chez Réda, une volonté de collaboration entre nature et être humain, comme le disent Blanc, Charrier et Pughe (2008 : 25) :

Cette esthétique concerne donc la pratique politique au sens où elle met en exercice non plus simplement l'idée d'un vivre ensemble, mais d'un faire ensemble, ou d'un faire par le vivre ; une esthétique pragmatique, en ce qu'elle s'initie dans et par le travail, dans l'acte de ramener des matériaux, de les faire agir, de les faire prendre sens et corps dans un contexte donné.

Si nous nous tenons aux descriptions urbaines du XIX^e siècle et même de celles du début du XX^e, il nous semble que la manière dont Réda saisit la ville constitue un certain éloignement par rapport à cette tradition. Le flâneur baudelairien, même s'il maintient sa condition d'explorateur de la ville, se focalise sur des éléments tout autres que ceux de Réda. Dans *L'herbe des talus*, la saleté de la ville laisse sa place aux chemins de fer, aux rues et à une nature qui cohabite avec les éléments urbains. Cette symbiose devient la source du lyrisme de l'auteur qui, bien que fasciné par la structure de la ville, rend compte de l'importance des éléments naturels dans son expérience (Réda, 1984 : 193) :

Je tâtonne parmi l'espace vrai vers la future
Ardeur d'être, pour me donner une autre sépulture.
Jusqu'à ce qu'enfin, mon dernier fantôme enseveli
Sous sa dernière page à la fois navrante et superbe,

Il ne reste rien dans l'allée où j'ai passé que l'herbe
Et sa phrase ininterrompue au vent qui la relit.

4. Conclusion

Dans *L'herbe des talus*, la nature n'est plus un décor bucolique et idéal où les inquiétudes de la modernité disparaissent. Elle s'est intégrée à la vie urbaine pour fournir un contraste, pour rappeler à l'humain que le progrès ne peut pas la déplacer. Même dans une ville occidentale où le développement technologique et industriel est évident, la nature a une place fondamentale. La manière dont elle accompagne l'être humain dans ce recueil nous semble mise en valeur. L'expérience humaine de la vie dans la ville ne peut être séparée, chez Réda, des éléments naturels qui s'y entremêlent nécessairement.

Nous croyons voir un vestige de cela tant dans la structure générique du recueil que dans le développement du lyrisme et des images urbaines. D'un côté, l'auteur utilise des formes plus condensées comme le poème en prose et le vers classique pour ralentir le rythme de la lecture. Cette ressource est utilisée, comme nous l'avons vu, pour fixer l'attention sur certaines images, dont la plupart évoquent l'union entre nature et espace urbain. D'autre part, Réda se sépare du courant associé aux flâneurs des villes industrielles, où l'accent était mis sur la détérioration généralisée provoquée par les usines et le mode de vie moderne. L'auteur est plus intéressé par ces endroits où la ville et le monde naturel semblent se donner la main. Nous trouvons dans *L'herbe des talus* une coexistence de deux mondes apparemment oxymoriques. Ceci peut constituer, à notre avis, une illustration de l'espoir de l'auteur face au développement industriel de la société : on peut encore être émerveillé par une nature qui, loin de disparaître, a appris à s'adapter et à cohabiter avec l'être humain.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BAKHTINE, Mikhail (1978) : *Esthétique et théorie du roman*. Édition traduite par Daria Olivier. Paris, Gallimard.
- BAUDELAIRE, Charles (1869) : *Petits poèmes en prose*. Paris, Michel Lévy frères.
- BLANC, Nathalie ; Clara BRETEAU & Bertrand GUEST (2017) : « Pas de côté dans l'écocritique francophone ». *L'Esprit Créateur*, 57 : 1, 123-138.
- BLANC, Nathalie ; Denis CHARTIER & Thomas PUGHE (2008) : « Littérature et écologie : vers une écopoétique ». *Écologie et politique*, 2 : 36, 15-28.
- CASTIGLIANO, Federico (2010) : « Le divertissement du texte. Écriture et flânerie chez Jacques Réda ». *Poétique*, 164, 461-476.
- CHARTIER, Claire (2018) : « L'écologie est-elle forcément antimoderne ? ». Entretien avec Dominique Bourg. *L'Express*. URL : https://www.lexpress.fr/culture/livre/l-ecologie-est-elle-forcement-antimoderne_2040293.html

- FRANÇOIS, Stéphane (2020) : « Du romantisme écologique ». *Humanisme*, 327, 33-36.
- GLOTFELTY, Cheryll & Harold FROMM (1996) : *The Ecocriticism Reader*. Athens, The University of Georgia Press.
- HUYSMANS, Joris-Karl (1922) : *À rebours*. Édition préfacée par l'auteur. Paris, G. Crès et C^{ie}.
- JEANNEROD, Aude ; Pierre SCHOENTJES & Olivier SÉCARDIN (2022) : « L'homme qui lit (à Nara, les cerfs sont rois) ». *Relief—revue électronique de littérature française*, 16 : 1, 1-8.
- MEEKER, Joseph (1974) : *The comedy of survival*. Los Angeles, International College Guild of Tutors Press.
- NESCI, Catherine (2007) : *Le Flâneur et les flâneuses : les femmes et la ville à l'époque romantique*. Grenoble, UGA Éditions.
- RÉDA, Jacques (1984) : *L'herbe des talus*. Paris, Gallimard.
- RUECKERT, William (1978) : « Literature and Ecology : An Experiment in Ecocriticism ». *The Iowa Review*, 9 : 1, 36-49.
- SCHOENTJES, Pierre (2015) : *Ce qui a lieu*. Marseille, Éditions Wildproject.
- TAÏBI, Nadia (2015) : « Qu'est-ce que la zoopoétique? ». Entretien avec Anne Simon. *Sens-Dessous*, 16, 115-124.
- VINCENT-MUNNIA, Nathalie (1996) : *Les premiers poèmes en prose : généalogie d'un genre*. Paris, Honoré Champion.

Quand le mythe façonne le paysage urbain : configuration d'un métarécit environnemental chez Chantal Chawaf

María FLORES-FERNÁNDEZ

Universidad de Granada

mflores@ugr.es

<https://orcid.org/0000-0003-0100-8146>

Resumen

Numerosas figuras mitológicas se sitúan en la intersección entre la geografía y la literatura, dando forma y nombre a espacios, paisajes y territorios. Partiendo de la premisa de que nuestra relación actual con el medio refleja un profundo malestar ante el cual la sociedad busca respuestas, esta investigación explora la contribución específica del mito medieval a la literatura contemporánea desde una perspectiva geopoética. En particular, la novela *Mélusine des détrit* (2002) de Chantal Chawaf ilustra la compleja relación entre el paisaje urbano y los seres humanos en un escenario distópico, donde la naturaleza lucha por prevalecer frente a fenómenos como la contaminación y la metropolización. Sobre la base de este corpus de análisis, el presente estudio propone conceptualizar el mito de Melusina como un metarrelato y vincular sus reescrituras a los imaginarios medioambientales en un contexto histórico y social de amenaza ecológica.

Palabras clave: literatura francesa, Melusina, mitocrítica, humanidades ambientales, geopoética

Résumé

De nombreuses figures mythologiques se situent à l'intersection de la géographie et de la littérature, façonnant et nommant des espaces, des paysages et des territoires. Partant du principe que notre rapport actuel à l'environnement reflète un malaise profond auquel la société cherche des réponses, cette étude explore l'apport spécifique du mythe médiéval à la littérature contemporaine dans une perspective géopoétique. En particulier, le roman *Mélusine des détrit* (2002) de Chantal Chawaf met en lumière les relations complexes entre le paysage urbain et l'être humain dans un cadre dystopique, où la nature lutte pour s'imposer face à des phénomènes tels que la pollution et la métropolisation. Sur la base de ce corpus d'analyse, la

* Artículo recibido el 10/05/2025, aceptado el 22/10/2025.

présente étude propose de conceptualiser le mythe de Mélusine comme un métarécit et de relier ses réécritures aux imaginaires environnementaux dans un contexte historique et social de menace écologique.

Mots clé : littérature française, Mélusine, mythocritique, humanités environnementales, géopoétique

Abstract

A considerable number of mythological figures are situated at the intersection of geography and literature, thereby bestowing names and forms upon spaces, landscapes and territories. Starting from the premise that our current relationship with environment reflects a deep-seated malaise for which society seeks answers, this research explores the specific contribution of medieval myth to contemporary literature from a geopoetic perspective. Chantal Chawaf's novel *Mélusine des détrit* (2002) highlights the intricate relationship between the urban landscape and humans in dystopian surroundings, where nature struggles to prevail in the face of phenomena such as contamination and metropolisation. Drawing upon this body of analysis, this study aims to conceptualise the Melusina myth as a meta-narrative and to link its rewritings to environmental imaginaries in a historical and social context of ecological threat.

Keywords: French literature, Melusine, myth-criticism, environmental humanities, geopoetics

*Au parapet jauni la pâle Mélusine s'accoude
et l'avenir est son souci poignant.
Jean Lorrain, La forêt bleue (1882).*

1. Introduction

Même si la narration du paysage et la poésie du lieu caractérisent largement la production littéraire du XX^e siècle, le croisement des savoirs géographiques et littéraires n'est pas récent. Cette convergence remonte au moins au Moyen-Âge et révèle l'origine des divinités personnifiant les peuples et les lieux, ainsi que le grand nombre de mythes liés à la fondation des villes. Depuis que Jean d'Arras conçoit vers 1393 le roman en prose *Mélusine ou la Noble Histoire de Lusignan*, cette créature féminine a été l'objet de plusieurs réécritures (Morris & Vincensini, 2012). De la fée médiévale en vers de Cou-drette à la Mélusine post-industrielle de Chantal Chawaf – parmi d'autres versions contemporaines –, le folklore mélusinien est persistant et comporte une grande prégnance culturelle et symbolique.

Mélusine est symboliquement représentée dans une enluminure du mois de mars du manuscrit *Les Très Riches Heures* (1485). Sous la forme d'un dragon ailé, elle survole le château de Lusignan, dans le Poitou, l'une des résidences du duc de Berry. Si cette représentation iconographique du printemps renvoie à une Mélusine liée à

l'agriculture, à la fertilité et à la prospérité, d'autres réécritures postérieures insistent sur le caractère polysémique de la fée. Nous pouvons ainsi évoquer la version allemande de Thüring von Ringoltingen de 1456, qui a donné naissance aux contes populaires connexes faisant entrer Mélusine de manière décisive dans l'imaginaire médiéval européen. Nous pouvons également la retrouver chez Paracelse qui écrit que Mélusine représente tous ces esprits aquatiques à la recherche d'une âme par le biais d'un mariage avec un être humain, ainsi que dans *Arcane 17* d'André Breton (1944), *El unicornio* de Manuel Mujica Lainez (1965), *El mismo mar de todos los veranos* d'Esther Tusquets (1978) et le roman *Mélusine des détritrus* de Chantal Chawaf (2002), paru sous le pseudonyme de Marie de la Montluel.

Depuis bien avant la révolution industrielle en France, Mélusine conserve son statut de fée fondatrice et bâtisseuse, notamment dans *Nana* de Zola (1970 [1881] : 382), sous la forme de « fée puissante et muette ». Cette fée – mère, bâtisseuse, fondatrice de lignées et génitrice – s'inscrit également dans l'image archétypale de la Grande Mère (Neumann, 2015), aussi dévorante que généreuse, génie des eaux et des forêts, ainsi que dispensatrice de biens terrestres.

L'image romantique et féminine de ce mythe littéraire, restée dans l'ombre pendant des décennies, revient au premier plan des imaginaires socio-culturels et trouve un écho dans les attitudes équivoques des êtres humains envers l'environnement. Ces expressions signalent une ambivalence entre l'idylle pour la nature, la peur de ses périls et la destruction et la domination de celle-ci. À cet égard, les études menées par Arlette Bouloumié (2001), Metka Zupančič (2007), Jan Shaw (2016), Alain Montandon (2018) et Jonathan F. Krell (2020) démontrent que la plupart des réécritures qui lui ont été consacrées témoignent l'image archétypale, aussi perverse que merveilleuse, que l'organisation patriarcale confère à la fois aux femmes et à la nature¹ (D'Eaubonne, 1974 ; Griffin, 2016), tout en la remettant en cause. Si Mélusine est évoquée sous la plume de Nerval ou Chateaubriand comme une créature de la perte qui, sur la lyre d'Orphée², ou bien parmi les ruines du château de Lusignan³, pousse ses cris, elle incarne la figure stéréotypée et séduisante de la muse chez Musset, Balzac et Barbey d'Aurevilly. Soucieuse de l'avenir dans l'imaginaire décadent chez Lorrain et Moreau, elle représente également chez Breton la mère primordiale, puissante et dévorante, la nature instinctive et fatale que l'homme craint. La transcendance liée à Mélusine est

¹ Voir Françoise d'Eaubonne, *Le Féminisme ou la mort*. Paris, Pierre Horay, 1974; Carolyn Merchant, *The Death of Nature. Women, Ecology and the Scientific Revolution*. San Francisco, Harper & Row, 1980 ; Vandana Shiva et Staying Alive, *Women, Ecology and Development*. London, Zed Books, 1988 ; Karen J. Warren, *Ecofeminist Philosophy : A Western Perspective on What It Is and Why It Matters*. New York, Rowman & Littlefield, 2000.

² Voir Gérard de Nerval, « El Desdichado », dans *Œuvres complètes*, T. XI, *Les Filles du Feu*, Jean-Nicolas Illouz (éd.), Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 351.

³ Voir Chateaubriand, René, *Vie de Rancé*, éd. Henri Guillemin, Milieu du monde, 1844, p. 146.

due à la structure même du mythe, ainsi qu'à la diversité de ses représentations continentales et insulaires au fil du temps (Boivin & MacCana, 1999), tant sur le plan iconographique que littéraire. En effet, Mélusine est une figure positive, associée aux eaux et aux forêts, à la construction de châteaux et d'églises, à la fertilité et à la maternité. Dans les lignes qui suivent, nous explorerons la manière dont son caractère hybride nous conduit vers la configuration d'un paysage incarné. Tout comme les accidents du relief relèvent souvent des cosmogonies – montagnes, collines⁴, grottes⁵, bois, marais, lagunes⁶, rivières, cours d'eau –, notre analyse se concentrera sur Mélusine en tant que mythe matriciel qui façonne et défie le paysage naturel et urbain (Chenet-Faugeras, 1994).

Cette hypothèse obéit à la notion de « mythologie du paysage », concept introduit par le géographe et archéologue anglais Michael Dames (2004) et l'ethnologue, linguiste et historien suisse Kurt Derungs (2010). À l'instar de ces auteurs, la notion de « mythscape » chez Judith Ryan (1989) et de « paysage de mythes »⁷ chez Richard Buxton (2004 ; 2017) contribue à comprendre le rôle de nombreuses figures mythologiques qui se situent à l'intersection de la géographie et de la littérature, façonnant et nommant des espaces, des paysages et des territoires. C'est ainsi que Jean-Pierre Giraud (2005 : 364) l'exprime en termes de typologie des mythes de création façonneurs de paysages :

Les roches, les montagnes, les volcans, les lacs, les arbres, les temples y trouvent leur origine. En créant un espace ontogénique, nécessaire aux dieux puis aux hommes, ces mythes sont pour

⁴ Citons la colline de Sibury Hill, qui a été associée à une « déesse du paysage » qui façonne la surface de cet espace, sensible aux changements de saison (Göttner-Abendroth, 2020). De même, dans le domaine alchimique, Fulcanelli (1965 : 68) évoque dans *Le Mystère des Cathédrales* comment deux fontaines « sortaient d'une grosse roche dont la figure imitait le sein d'une femme ».

⁵ Au-delà de la naissance de Zeus dans une grotte, cet endroit a été un lieu de refuge féminin pour de nombreuses divinités, comme Déméter, et des nymphes (Faure, 1963 : 197).

⁶ Jean-Pierre Vernant (1985 : 17) reprend la symbolique mythologique du paysage et le lien des bois, des montagnes, des marais et des lagunes avec la déesse Artémis : « Elle hante aussi tous les autres lieux que les Grecs nomment agros, les terres non-cultivées, qui, au-delà des champs, marquent les confins du territoire, les *eschatai*. Agreste (*agrotérà*), elle est également Limnâti : celle des marais, des lagunes... Elle a sa place en bordure de mer, dans les zones côtières où entre terre et eau les limites sont indécises ; elle siège encore dans les régions de l'intérieur quand le débordement d'un fleuve, la stagnation des eaux créent un espace qui n'est pas pleinement asséché sans être tout à fait aqueux et où toute culture se révèle précaire et périlleuse ».

⁷ Ces deux notions renvoient à un décor merveilleux, caractérisé par une imagerie et un objectif rhétorique spécifique. Ces espaces mentaux font partie de l'héritage culturel imaginaire du folklore et de la religion, des contes de fées aux allégories, des descriptions de l'au-delà aux prophéties de la fin du monde. Dans la littérature contemporaine, les paysages mythiques se retrouvent souvent dans la fiction spéculative, un domaine littéraire qui comprend la science-fiction, le fantastique et, dans une certaine mesure, le surréalisme, l'horreur et le réalisme magique.

ainsi dire un complément infracosmique aux cosmogonies ou théogoniques qui les précèdent.

Comme ces divinités, par sa double symbolique humaine et animale – amphibie et poisson –, Mélusine est liée à la lune et au soleil, à la mer ainsi qu'à la terre. Elle façonne le paysage, non seulement naturel et rural, mais aussi urbain. Chargée de construire des bâtiments et de donner naissance à dix enfants, cette fée représente une écologie profonde, et donne lieu à un sillage d'images universelles et redondantes, matricielles et telluriques. Figure maternelle archétypale, symbole aquatique et terrien à la fois, union des contraires, Mélusine – dont l'étymologie renvoie à sa nature mélodieuse, prodigieuse ou lumineuse – est présente dans les nouveaux discours qui abordent l'intersection entre nature, mythe et littérature. Ses représentations se propagent à travers les sculptures ornant les portails romans des églises, les châteaux et les édifices publics à travers l'Europe. En outre, ses cris prophétiques, qui incarnent un mythème et présagent les changements de fortune, sont entrés dans la langue comme une expression courante⁸.

En particulier, le roman de Chantal Chawaf, *Mélusine des détrit* (2002), témoigne de la contribution de ce mythe médiéval à la littérature contemporaine. Cette œuvre qui devient, selon nos hypothèses, un métarécit environnemental, incarne à la fois la dénonciation du Capitalocène (Moore, 2016). Suivant les différentes perspectives et confluences des humanités environnementales instaurées au sein de la critique littéraire au cours des dernières années, notre démarche méthodologique souhaite s'emparer du paysage naturel et urbain en tant qu'outil herméneutique. Si l'écopoétique (Suberchicot, 2012) ou la « géographie littéraire » (Collot, 2014) se penchent sur les représentations d'espaces réels ainsi que sur les interactions entre l'être humain et la nature dans le cadre de la pluralité des « lieux dits naturels » (Schoentjes, 2015), l'écocritique anglo-saxonne (Glottfelty & Fromm, 1996 ; Buell, 1995) ou française (Posthumus, 2017) est clairement imprégnée d'un engagement et d'une revendication centrés sur les atteintes à l'environnement. Même si ces approches éco-centrées partagent le besoin de recentrer nos préoccupations sur le lien entre l'être humain et la Terre tout en accordant une place centrale à la littérature, leur développement a été pour l'instant indépendant.

Tout en nous proposant de faire dialoguer les deux courants, la présente étude interroge, par le biais de la géopoétique conçue par Michel Deguy (1969) et Kenneth White (2018), la transformation du paysage et de l'environnement dans un roman qui met au cœur de la diégèse « les cris de la terre déforestée, enfumée, asséchée, contaminée, irradiée » (De la Montluel, 2002 : 193). En ce sens, la géopoétique nous permettra d'étudier la dimension géographique et écologique de ce texte littéraire. Cette théorie-

⁸ Nous pouvons retrouver l'expression datée depuis 1808 « faire » ou « pousser des cris de merlusine » dans le *Dictionnaire du bas-langage, ou des manières de parler usitées parmi le peuple*, pour désigner « des cris perçans ; et par extension, des beuglemens, des hurlemens affreux » (D'Hautel, 1808 : 131).

pratique transdisciplinaire interroge les lieux à partir de ses représentations culturelles. Par le biais de cette méthode interprétative de type qualitatif, notre étude tient à repérer, sous la plume de Chantal Chawaf, une attention particulière portée sur les espaces naturels et métropolisés. Se situant sur le plan de l'imaginaire environnemental, son roman mélusinien illustre un rapport sensoriel, voire « géo-affectif » au lieu et au paysage du centre et du sud de la France qui « révèle autant qu'il recouvre » (Rolston, 2015 : 287).

Si pour Timothy Morton (2010 : 14), l'imaginaire écologique est un « virus qui contamine tous les autres domaines de la pensée », Chantal Chawaf en a été victime. Son écriture s'encadre dans une démarche géopoétique tout en se tournant vers la refondation d'un lieu supposé corrompu et perdu entre l'humain et le monde qu'il habite. C'est ainsi que la présente étude instaure quatre principes géopoétiques (Bouvet, 2006 ; 2015) qui résonnent *à priori* à la lecture de ce roman et que nous allons énoncer par la suite. Ce texte narre la rencontre entre Mélusine, une jeune asthmatique qui souffre dans un monde pollué, plein de bruits et de toxiques, et Jean, un homme simple travaillant dans une entreprise de grande distribution qui, fasciné par cette femme, essaiera de l'aider. Au carrefour d'une convergence entre « la réalité historique et la fantaisie romanesque », entre « le paysage et les plis de l'imagination » (Bouloumié, 2001 : 340), nous proposons d'élucider une nouvelle lecture d'un « monstre féminin » (Le Juez & Zupančič, 2021) qui nous a légué le Moyen-Âge en le situant dans un contexte actuel de menace écologique.

2. Du mythe littéraire au texte géopoétique

Suivant l'anthropologie de l'imaginaire, Mélusine est devenue la femme-serpent occidentale dont les ailes sont une forme de compensation positive et diurne. Figure chrétienne assimilée au mal, à l'univers sexuel et à la monstruosité – à l'instar du serpent mentionné dans la Genèse ou de celui représenté dans l'Apocalypse –, cette créature totalisatrice « annexera toujours au passage le symbolisme lunaire » (Durand, 2016 : 357) et par conséquent matricielle. Aux dires d'Emmanuel Le Roy Ladurie et Jacques Le Goff (1971 : 604), elle a été considérée « l'avatar médiéval d'une déesse mère, comme une fée de la fécondité ». Cette figure matricielle rejoint en effet les symboles « nyctomorphes » des ténèbres, de la femme fatale, de la lune noire, de la mort liée au féminin et à l'animal, « l'eau hostile, le dragon, les larmes, les chevelures, la féminité, la lune, la mère terrible, la pieuvre, les menstrues et la souillure » (Durand, 2016 : 206).

Cependant, il convient de souligner que, au-delà de sa dimension purement symbolique, la fée Mélusine revêt un caractère mythologique important. Aux dires de José Manuel Losada (2022 : 193), le mythe est « un récit fonctionnel, symbolique et thématique d'événements extraordinaires ayant un référent transcendant surnaturel sacré, dépourvu, en principe, de témoignage historique, et se référant à une cosmogonie

ou à une eschatologie individuelle ou collective, mais toujours absolue ». D'après ce critère, José Manuel Losada affirme que le mythe naît lorsque deux mondes, à savoir l'immanence et la transcendance, l'humain et le surnaturel, ont un impact en raison de l'interaction de leurs personnages respectifs. En accord avec ces paramètres, il convient également d'ajouter que, de cette figure antithétique et synchrétique, nous pouvons en extraire quelques éléments narratifs comme *C. 31. Tabou : offenser l'épouse surnaturelle*, *C. 300. Tabou du regard* ou *T. 111. Mariage d'un mortel et d'un être surnaturel*, selon le *Motif-Index* de Stith Thompson (1966). Ces structures symboliques que le « schéma mélusinien » (Harf-Lancner, 1984 : 9) réunit nous permettent d'envisager un métarécit qui se répète dans d'autres récits et plusieurs cultures⁹. En vertu de sa dimension historique et de son schéma narratif, ainsi que de son immanence et de sa transcendance, nous pouvons en effet considérer Mélusine comme une héroïne mythique.

Ce schéma, que nous proposons d'identifier dans le roman de Chantal Chawaf, peut être transposé aux imaginaires environnementaux : un être surnaturel offre son amour et une série de faveurs et de bienfaits à un humain à condition qu'il ne transgresse pas un interdit ou un pacte, tout en lui procurant une descendance, voire un territoire qui se présente à l'humain dans une relation *à priori* équilibrée et écologique. Or, l'humain manque à sa promesse et découvre la condition surnaturelle de sa bien-aimée, ce qui se traduit par une violation de l'équilibre préétabli. Cette violation se manifeste à travers toute forme d'oppression et de colonisation. En conséquence, elle disparaît, puis revient, soit pour exprimer ses lamentations par des cris – ou des crises climatiques –, soit pour annoncer la mort d'un de ses descendants – sous la forme de catastrophes.

En épousant un humain, cette fée prodigieuse et merveilleuse a quitté la nature pour apporter à cette région couverte de forêts des bénéfices culturels, architecturaux, démographiques et économiques. En tant que *genius loci*, Mélusine est également à l'origine de la création d'autres villes et forteresses disséminées dans le Poitou. Elle façonne le paysage et les enclaves géographiques qui s'étendent de Tiffauges à Pons, de La Rochelle à Poitiers. Mélusine se fraie un chemin dans la nature sauvage et accidentée, développe des bâtiments, des jardins et une activité agricole importante. De plus, la fée n'est pas seulement liée à la terre, mais aussi aux eaux. Au XVII^e siècle, sa présence est datée d'une source dans les grottes de Sassenage, où la fée se serait réfugiée et serait responsable de l'abondance des pluies. Cependant, il convient de noter que l'aspect constructeur de la fée connaîtra par la suite une évolution vers une posture contestataire à l'égard des actions anthropiques sur la nature. Cette contestation peut être observée non seulement dans la littérature contemporaine, mais également dans les arts visuels. C'est ainsi que l'artiste Dorothea Seror se sert de plastiques et d'autres déchets trouvés dans la forêt pour concevoir son installation *Melusine* (2012), située dans le

⁹ Parmi d'autres exemples, citons les *Lais féériques des XII^e et XIII^e siècles*, ou bien la princesse Toyotama, figure du folklore austronésien, dans le conte *Le pêcheur et la tortue*.

Goetheteich, un étang artificiel à Darmstadt¹⁰, et dénoncer la destruction de l'environnement.

Selon le mythe littéraire du Moyen-Âge, Mélusine joue un rôle déterminant dans l'expansion des territoires des classes nobles. Elle est responsable de l'acquisition de terres, de la construction de châteaux et des villes, ce qui témoigne de son influence dans la consolidation du pouvoir et d'une profonde influence. Or, dès que les humains la trahissent, elle s'enfuit, provoquant une rupture de l'équilibre du royaume et entraînant la transformation de Poitou en une terre stérile. Nous observons aujourd'hui que la redondance synchronique à plusieurs époques du mythe mélusinien se manifeste essentiellement par des cris mythémiques qui prennent de nouveaux accents liés à notre contexte social, culturel et politique et qui, à l'intérieur du roman de Chantal Chawaf, s'opposent à la volonté de l'homme de subjuguer la nature. Selon des études récentes, « le merveilleux est un autre moyen pour Chawaf de récupérer comme une bonne mère ce qui a été abandonné ou perdu et d'évoquer une France rurale enchantée » (Saigal, 2000 : 81).

Dans ce roman, nous pouvons en outre définir l'expérience « affective » (Besse, 2000 : 74) d'un territoire et d'un paysage comme un nouveau concept qui englobe diverses formes créatives d'interaction humaine avec l'espace géographique, telles que les formes littéraires. Complémentaire aux réalités environnementales dans la littéraires francophone (Blanc *et al.*, 2008) ainsi qu'aux revendications que nous retrouvons au sein de l'écocritique, la géopoétique représente une voie de recherche transdisciplinaire. Il nous semble tout d'abord essentiel de clarifier que loin d'être strictement liée au genre poétique et aux règles d'écriture et de composition¹¹, la géopoétique emprunte à l'écopoétique son but de « prêter particulièrement attention aux constructions discursives, énonciatives et narratives des questions environnementales en contexte littéraire » (Defraeye & Lepage, 2019), ou suivant Pierre Schoentjes (2016 : 87), de « façonner un nouveau rapport à la nature et à l'environnement, dans un monde où la prise de cons-

¹⁰ Voir à ce sujet Dorothea Seror, *Melusine*, installation, 2012 (<http://dorotheaseror.de/installations/melusine>).

¹¹ Tel que Michel Collot l'exprime à propos de l'œuvre de Michel Deguy (1969 : 99), « il n'est donc pas possible de dissocier 'ce dont le poème est l'expérience (le poétique)' et 'le langage de cette expérience (la poétique) », car « la *poiesis* est envisagée plutôt comme une expérience que comme un art du langage » (Collot, 2014 : 116-117). La géopoétique présente, en effet, un double mouvement d'une expérience de la Terre (le poétique) et d'une conversion de cette expérience en art (la poétique). À ce propos, Rachel Bouvet (2013 : 5) revendique le besoin de dissocier la géopoétique de la poésie en tant que telle, « même si cette dernière occupe une place privilégiée dans ce champ, pas plus qu'à une démarche d'écriture spécifique, propre à Kenneth White, que d'autres s'efforceraient de suivre ». L'adjectif « poétique » sous-entend le terme « *tekhnê* », employé par Aristote et ouvre le champ vers les expériences de vie, les mouvements nomades ou même la peinture géopoétique, sans exclure donc l'art au sens restreint des règles d'écriture et de composition.

science écologique est devenue centrale ». Plus particulièrement, la géopoétique instaure, tel que nous le verrons plus loin, « une conception de la vie dégagée enfin des idéologies, des mythes et des religions », à savoir « un langage capable d'exprimer une autre manière d'être au monde » (White, 2018 : 9). Dès les premières lignes du *Plateau de l'Albatros*, Kenneth White précise d'emblée « qu'il est question ici d'un rapport », et selon nous, plus large, « à la terre (énergies, rythmes, formes), non pas d'un assujettissement à la Nature » (2018 : 9).

Nous devons aussi ajouter que ce mouvement emprunte à l'« écosophie » (Næss, 2017) des années 60 l'idée d'une pensée géographique et une « écologie profonde » qui inspirera plus tard d'autres tendances conceptuelles comme la « géophilosophie » (Deleuze & Guattari, 1991), « la géographie de la littérature » (Moretti, 2000), ainsi que la démarche « egogéographique » (Lévy, 1995) et géocritique (Westphal, 2007). Tout en étant la géopoétique et le paysage des catégories esthétiques, toutes deux s'avèrent actives et applicables non seulement dans les textes littéraires, mais aussi dans toute représentation culturelle. Toutes ces tendances convergent vers ce que Jean-Marc Besse exprime à propos de la relation entre paysage et littérature, qui n'est autre que l'existence d'une « conscience géographique ». Celle-ci renvoie à une « géographie, un autre savoir de la Terre, plus intime peut-être, qui traduit une intelligence quotidienne du monde, de ses aspérités et de ses grandeurs, une géographie vécue autant que pensée » (Besse, 2003 : 7-8). C'est précisément cette conscience intime et subjective, cette connaissance du territoire, cette intelligence ou sagesse quotidienne du monde, qui donne son vrai sens au préfixe « géo- » dans le lexème géopoétique. Ce champ des études littéraires se tourne vers la capacité poétique et imaginative à produire et à construire autrement le monde. La relation entre l'humain et la Terre embrasse une « imagination géopoïétique » (Wunenburger, 2016). Ce rapport *poiétique* au monde se manifeste par le biais d'« images médiales » ou « souffleurs » tels que « des répertoires de gestes, des attitudes et des techniques spatiales ; une manière de regarder un paysage » (Matthey, 2008 : 403).

C'est ainsi que dans un monde marqué par la dévastation et les activités anthropiques, la Mélusine de Chantal Chawaf semble être, d'après les mots de Cheryll Glotfelty (1996 : 19) et selon nos hypothèses, cohérente avec une « sagesse écologique », ainsi qu'avec une « conscience géographique » (Besse, 2003 : 7). Elle souffre à Mulac, un village fictif¹² situé dans une France dévastée par la transformation de l'environnement sous l'influence du progrès technique. Ce village inspiré de Montmorillon se trouve à l'ombre d'une installation nucléaire et doit faire face aux effets de la pollution. Mélusine y est une adolescente asthmatique et dépressive dont les poumons sont empoisonnés par le gazole des camions qui roulent près de la maison dans laquelle elle

¹² Bien que ce village soit fictif, l'auteur semble avoir emprunté le nom d'une des gares d'Angoulême, Mulac, située à une centaine de kilomètres de Poitiers, ville de Mélusine et lieu de fondation de ce mythe littéraire.

habite avec sa tante. Ses difficultés respiratoires et son angoisse sont exacerbées par les activités de la centrale nucléaire qui envahissent le village et menacent d'anéantir la population ainsi que la nature. Elle finit par fuir cette « ville grise » (De la Montluel, 2002 : 12) avec Jean, un chevalier errant moderne, amoureux des autoroutes, qui conduit une vieille voiture. Comme Raymondin, il échoue dans la tâche impossible de rendre heureuse – ou humaine – une fée déplacée, dont le cri de douleur traverse tout le roman.

Dans ce roman des détritiques que nous pouvons qualifier de « littérature marron » (Schoentjes, 2020 : 19)¹³, le débat sur le paysage naturel et urbain est également pertinent. Selon Michel Collot (2024 : 38), « une des forces de la notion de paysage, c'est qu'elle associe étroitement la nature et la culture ». À cet égard, la Mélusine contemporaine dédaigne la destruction du patrimoine pour construire des HLM, des autoroutes ou des surfaces destinées à la production d'énergie nucléaire. Nous pouvons y repérer un environnement délétère qui menace constamment cette symbiose. Nous comprenons ici que l'argument de Collot (2024 : 38) devient encore plus solide, car en effet, « tout paysage est, dans des proportions variables, un mixte de nature et de culture » et que « de même qu'à la campagne la nature est cultivée, la ville doit faire une place à la nature pour devenir paysage ».

Suivant des études récentes (Flores-Fernández & Armand, 2024) qui appliquent les quatre critères de l'écopoétique¹⁴ (Buell, 1995) au folklore et à la mythologie alpins, pour l'analyse du roman de Chawaf, nous transposerons les quatre principes de base de la géopoétique : le dehors, le mouvement, le dépouillement, la marge (Bouvet 2006 ; 2015). Dans cette œuvre, nous pouvons lire comment les lieux pollués, attaqués et dégradés par les activités anthropiques mettent en danger la vie de l'homme, de l'animal et du végétal. Le roman *Mélusine des détritiques* devient en effet un plaidoyer écologique et un cri poétique de révolte. L'écrivaine nous guide à travers une terre dérégulée et incorpore une panoplie d'images visant l'éveil d'une « pensée écologique » qui « tend vers l'holisme » (Baird Callicot, 2010 : 73). Le cri de Mélusine renvoie à l'eschatologie et symbolise paradoxalement une prophétie ainsi que l'éveil d'une conscience qui transcende la mort symbolique de la nature qu'est l'envol. Sa voix est ce qu'il reste d'elle dans l'esprit de Jean après sa vie humaine. En tant que vecteur d'invention, de création

¹³ Pierre Schoentjes (2020 : 19) oppose, en effet, une « littérature marron », à savoir, un texte « qui fait voir les atteintes à l'environnement », et une « littérature verte », centrée sur « les beautés de la nature ».

¹⁴ Dans l'introduction de l'œuvre *The Environmental Imagination*, Lawrence Buell (1995 : 7-8) instaure quatre critères qui définissent le texte environnemental, et qui sont traduits et regroupés de manière succincte ci-après : « l'environnement non humain est présent non seulement comme cadre, mais comme une présence qui suggère que l'histoire humaine fait partie intégrante de l'histoire naturelle » ; « l'intérêt humain n'est pas considéré comme le seul intérêt légitime » ; « la responsabilité de l'homme envers l'environnement fait partie de l'orientation éthique du texte » ; « une conception de l'environnement comme processus plutôt que comme constante est au moins implicitement présente dans le texte ».

et de médiation, le cri mélusinien se trouve doté d'une dimension géopoétique et moralisatrice, comme nous le verrons ci-après.

2.1. Le dehors

Le premier principe de la géopoétique vise l'appel à la fuite. Au cœur du roman de Chantal Chawaf, celui-ci se traduit par un sentiment d'exil vers la nature que nous pouvons aussi repérer dans le roman médiéval. Bien que la fée ait en effet entretenu des liens étroits avec la nature et qu'elle ait fini par y retourner, elle s'en est éloignée lors de son mariage avec Raymondin « pour apporter la culture et l'architecture dans cette région couverte de forêts » (Krell, 2020 : 245). Alors qu'au Moyen-Âge les environnements sauvages comme les forêts étaient en général considérés comme des espaces hostiles (Lafon-Delaplace, 1986), à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, ces mêmes environnements sont plutôt perçus comme une sorte de refuge, un « antidote à la modernité industrielle » (Hiltner, 2015 : 15). La nouvelle approche de la nature sauvage comme lieu d'accueil au lieu d'un espace dangereux dans l'imaginaire médiéval renforce le caractère géopoétique de la Mélusine contemporaine. Aux bords de la rivière, elle jouit de moments d'apaisement et de bonheur loin de l'air suffocant qui accentue sa souffrance. L'eau devient son élément vital. Elle recherche sans cesse à être à proximité de sa rivière vivifiante : « elle nous a fait monter et descendre des tertres, des escarpements, passer par des étables et des granges, à la recherche de la proximité de l'eau » (De la Montluel, 2002 : 97). En outre, la symbolique de la rivière en tant que lieu de rencontre dans la littérature médiévale est transposée au roman contemporain. Lorsque Jean se rend au bord du ruisseau, il découvre Mélusine dans un état de frilosité extrême. Dans un geste empreint d'affection, l'homme l'enlace tendrement. Pour la première fois, elle avoue un sentiment étrange de confiance : « Je ne m'étais jamais autant sentie faire partie de la rivière que dans ces bras énergiques, virils, où je frissonne » (De la Montluel, 2002 : 19). Au-delà de cette sensation ambiguë qui manifeste l'apparente vulnérabilité de la nature entre les mains de l'homme, Mélusine ne trouve de réconfort que dans les recoins les plus profonds de la forêt :

Le lendemain, j'ai interrogé une goutte d'eau sur un brin d'herbe :

— Tu crois qu'il reviendra ? À Mulac, qui étaient mes amis ? Une libellule, une coccinelle et la palpitation d'une goutte brillante comme une perle, lumineuse comme une luciole. La goutte d'eau m'a répondu :

— Il reviendra (De la Montluel, 2002 : 19).

Mélusine parvient à nouer une profonde amitié avec Jean, le rapprochant de sa sensibilité pour la nature, et lui amenant de son jardin sauvage aux endroits les plus reculés de la ville. Or, les trajets qu'ils entreprennent ensemble ne feront que renforcer un immense sentiment de solitude, désarroi, frustration et déception face à la société. Le seul réconfort de cette jeune semble être le paysage, « là-haut, dans la rocaille balayée

par le vent incessant » où l'accueillerait « une fée désacralisée, vengeresse, aussi âgée que la terre, qui ne donnerait rien, ne [lui] libérerait pas, ne pardonnerait pas » (De la Montluel, 2002 : 216). Cette Mélusine contemporaine, « symbole de la France d'autrefois, de la vie humaine simple et pure » (Saigal, 2003 : 190), est malade et souffreteuse, asphyxiée par les bruits et les substances toxiques d'un environnement pollué. Jean, dépassé par la situation dans laquelle se trouve Mélusine, tente de l'aider à sortir de son désarroi. Ensemble, ils s'engagent sur le chemin, loin des autoroutes au sud de la France, à la recherche des lieux où ils développeront un double rapport intelligent et sensible à la Terre :

Au lavoir, j'oublie la Grande Rue, les pneus des quarante-tonnes, le grincement des freins, le crissement des essieux, je tête filialement les bulles de vase, les radiations bleues, les couches d'eau maternelle de la rivière, j'oublie mes rancœurs, mon mal de vivre, ma peur. Je retrouve des branchies, une nageoire, je retourne à ma phase aquatique, je ne suis plus déprimée, je me sens batracien, fée, têtard, salamandre, grenouille, je change de morphologie. J'oublie que je vis enclavée entre les autoroutes de Montpellier et de Toulouse (De la Montluel, 2002 : 17-18).

Notons que ce lien sensible avec la nature est présenté comme une force essentielle au cours de l'exploration physique des lieux. L'interaction avec l'environnement dépend ainsi d'une perception intime du paysage. Aux dires de Bouvet (2006 : 15), « entrer en contact avec le dehors implique d'adopter une démarche particulière », débarrassée de toute forme de soumission et conformisme. En effet, le roman de Chawaf met en lumière, d'un côté, les descriptions de la nature – écosystème, biodiversité, flore et faune – en tant que reflet des émotions ressenties par Mélusine ; de l'autre côté, l'écrivaine essaye de revendiquer un point d'ancrage au paysage naturel, ce qui pousse la fée à s'éloigner de l'urbain, des systèmes de pensée dominants.

2.2. Le mouvement

Le deuxième principe géopoétique concerne mouvement du corps et de l'esprit. Ce thème est consolidé à travers les explorations routières de Jean qui, tout comme son homologue médiéval Raymondin, rencontre Mélusine pour la première fois à un moment de crise personnelle, après un incident. La narratrice situe l'action au moment où il conduisait sous la pluie « à l'aveuglette », « contre le ciel, contre la grêle, contre le vent » (De la Montluel, 2002 : 31). Aveuglé par la pluie, il fait la connaissance de Mélusine qui paraît être étouffée par le soleil. Nous trouvons ici des contraires qui ont besoin l'un de l'autre pour surmonter un déséquilibre qui émule celui des êtres humains et la planète. L'aveuglement initial de Jean et son opposition à la nature reflètent clairement l'attitude prédominante de la société moderne. En ce sens, le mythe mélusinien répond à l'un des critères qui définissent le mythe et le vinculent au merveilleux. Nous

y repérons sa « vocation communicante », sa « capacité à servir de médiation entre contradictions » (Vincensini, 2005 : 244), à savoir entre deux mondes.

À cet égard, il convient de noter que le rapport de Mélusine à l'espace géographique est très différent de celui de Raymondin et de Jean. En effet, il est noté que « ses mouvements dans l'espace doivent être déduits de preuves physiques » (Shaw, 2016 : 112). Néanmoins, Mélusine construit une série de châteaux et de villes qui restent, avec elle, immobiles dans le paysage. Nous remarquons, par exemple, que dans le roman contemporain, Mélusine n'invite que Jean à entrer dans son jardin, un espace qui a l'apparence d'une « forêt vierge » (De la Montluel, 2002 : 13). L'analyse de l'espace révèle un jardin négligé, voire non anthropisé, où Jean n'est pas « habitué » (De la Montluel, 2002 : 14) à la nature indisciplinée qui l'entoure. En effet, contrairement à lui, Mélusine n'apprécie guère l'errance urbaine et l'idée de parcourir les autoroutes qui conduisent vers d'autres villes et des lieux inconnus. Nous devons souligner que dans le roman de Jean d'Arras, Mélusine ne s'éloigne ni de ses châteaux ni de ses villes. Elle ne traverse le paysage qu'au moment de l'envol. Chantal Chawaf détourne le roman médiéval pour en faire un récit de voyage, lorsque Jean amène Mélusine tout au long d'un parcours en voiture afin de l'éloigner de Mulac. C'est à ce stade que Mélusine devient à ses yeux un « être de l'autre monde, représentant des humains » (Vincensini, 2005 : 245) et une figure médiatrice. La jeune parle néanmoins de son corps comme s'il était « une chambre de résonance » qui « renvoie le grondement de l'Arnon » – rivière que « ni le faisceau des réflecteurs ni les appels de phares ne violent » (De la Montluel, 2002 : 14) –, comme si son corps était « le fond d'une grotte où [les] flots de tristesse allaient se fracasser » (De la Montluel, 2002 : 16).

Dans le cadre de leurs pérégrinations routières, les personnages contribuent au déploiement de la pensée et à une dialectique des contraires qui évoque la relation tortueuse entre l'individu contemporain et la nature. En ce sens, les descriptions liées au mouvement se voient interrompues lorsque pendant l'un des trajets en voiture, Mélusine refuse de continuer. Il est intéressant de noter que Jean éprouve de l'angoisse et admet que ses pleurs lui « portaient sur les nerfs » (De la Montluel, 2002 : 48). Ainsi, la narratrice illustre la dynamique de domination dans laquelle le personnage principal se trouve impliqué, allant jusqu'à exercer une contrainte sur la femme, qui se voit forcée de monter dans la voiture, malgré son refus initial. Seulement loin de la civilisation, il encourage Mélusine à crier, à évacuer son angoisse : « Crie, Mélusine ! Crie à perdre haleine ! » (De la Montluel, 2002 : 48).

Dans un ultime effort, Jean planifie un voyage de deux semaines hors de la France, à la recherche d'un endroit « à l'air pur, aux terres vides, à la mer » (De la Montluel, 2002 : 62). Toutefois, leur parcours nomade « ne rime à rien qu'à attiser l'insatisfaction d'une fée implacable envers une civilisation sordide », que Mélusine « évalue avec intransigeance » et « rejette en bloc » (De la Montluel, 2002 : 79). Elle se plaint d'être fatiguée par les longs trajets et souffre d'être enfermée dans la voiture :

« J'en ai assez de rouler, j'ai des fourmis dans les jambes à force d'être mal assise dans cette voiture trop petite » (De la Montluel, 2002 : 82). À l'intérieur d'une « voiture sans climatisation » (De la Montluel, 2002 : 74), elle est, après tout, confrontée à la même chaleur étouffante que celle qu'elle subit à Mulac.

2.3. Le dépouillement

Le troisième principe, en lien avec les critères précédents, atteint la critique radicale et la remise en question. La Mélusine de cette ère post-industrielle reste un être marginalisé à l'instar d'une société qui ignore une situation inextricable. Les détritiques font appel à une régression dystopique plutôt qu'à un signe de progrès. Dans le village de Mulac, « au lieu de respirer, on larmoie, on absorbe la suie, on a la gorge enfumée » et chaque matin, « quand le soleil se lève, c'est dans une odeur d'ammoniacale. On n'a aucune prise sur cette chimie » (De la Montluel, 2002 : 11). Le paysage est ainsi encharné, de sorte que Mélusine subit directement les conditions de son existence qui lui sont imposées par la pollution atmosphérique et les températures élevées. Cette analogie illustre comment son corps subit les effets de l'augmentation des gaz à effet de serre en même temps que la planète. Mélusine fait ainsi référence au soleil insupportable qui « [la] mord, claque contre [elle], [la] pousse, irritant d'effluves d'herbes brûlées et de fumées de cheminées » (De la Montluel, 2002 : 15). Le paysage fragile et stérile résiste à peine « sous ces nuées de sécheresses » où « le sol, les meules fument, surchauffées, électriques ». Ces traits dystopiques sont accompagnés de la dénonciation d'« incendies spontanés » qui « éclatent dans les champs », accompagnés d'« un vent est plus chaud que des flammes » (De la Montluel, 2002 : 16).

La personnification du milieu environnant s'appuie sur le corps souffrant, à l'instar de l'environnement naturel, des actions anthropiques. Mélusine tente désespérément de rappeler Mulac à la vie, et elle le fait avec bien plus que des cris gutturaux. Les mots qu'elle émet accusent et condamnent fortement l'indifférence qui l'entoure : « Ce n'est plus de l'air que tu respirez, c'est du dioxyde d'azote, du dioxyde de soufre ! Vous n'avez plus de bronches, vous ne sentez plus rien ! » (De la Montluel, 2002 : 45). Par ses crises de toux, Mélusine communique la souffrance de ses poumons, qui n'est autre que la souffrance de la Terre. Ce langage préverbal que Jean entend dans les cris douloureux de la jeune fille, sous la forme de « émissions rauques de la gorge », annoncerait sa mort et avec elle, la fin de l'humanité.

D'un point de vue holistique, Chawaf montre comment la nature et les êtres humains ne font qu'un et souffrent de la même manière de la crise écologique qui sert de toile de fond au roman. Comme le montre le passage suivant, typique du lyrisme engagé de l'écrivaine, Jean est stupéfait par le cri de Mélusine. Lorsqu'il voit la fée pour la première fois, elle fait une crise d'asthme. Elle crie par la fenêtre, un geste qui est bien plus qu'une toux asthmatique. La narratrice, à travers les yeux de Jean, décrit la crise respiratoire à la fois comme une dénonciation des métaux lourds qui polluent l'air entrant dans la maison de la jeune femme et comme un appel à l'aide :

Elle crie dans les arbres, elle supplie les nids de l'abriter, de la protéger des camions, elle lance sa plainte au vent, elle crie, par la fenêtre, contre la terre en perdition, [...] on dirait les cris d'une femme qu'on viole, qu'on torture à coups de couteau, les cris de sa jeunesse interdite, les cris de sa vie dont les pulsations déréglées, affolées, s'essoufflent dans l'indifférence d'une ville morte (De la Montluel, 2002 : 32).

Son cri devient ainsi « énonciatif » ou « prophétique » (Walter, 2012 : 230). Comme le souligne Philippe Walter, les fées sont associées à la parole, plus précisément à un certain exercice d'une parole efficace et magique » (2012 : 228). En vertu de cela, l'étymologie du terme « fée » – du latin, *fata, fatum* – trouve son origine dans le verbe *fari*, qui signifie 'parler', de sorte que « la fée est une divinité du Verbe » et que « pour une divinité, parler c'est agir » (Walter, 2012 : 228). Il n'est donc pas étonnant que les fées aient « inventé la fonction performative du langage plus d'un millénaire avant les linguistes » (Walter, 2012 : 227) et que Mélusine, dans ce roman contemporain, puisse transmettre un message éthique et conciliant, voire écologique. La narratrice exprime la conviction « d'être des humains finis, condamnés à être remplacés par une humanité améliorée » (De la Montluel, 2002 : 9). Mélusine se demande à plusieurs reprises « comment changer de poumons, se débarrasser des alvéoles qui absorbent la pollution » (De la Montluel, 2002 : 14) et déplore l'état actuel de notre civilisation :

C'est pas beau, l'humanité ! [...] c'est pas beau d'avoir envie de recracher tout ce que son corps contient d'organes tellement on est pollué, tellement on a d'allergies ! Pauvre tas de viscères ! le monde n'est pas à vous mais à l'argent ! [...] elle est foutue, l'humanité ! elle n'est plus aux terriens, la planète ! [...] on veut nous perfectionner, on veut des robots. Dehors la vie ! À la poubelle ! À bas le naturel ! Vive la fin du monde ! (De la Montluel, 2002 : 41-42).

Si, en principe, « rien ne s'interpose entre l'air irradié de braises et les tempêtes instantanées » (2002 : 16), la mort de Mélusine représente un avertissement. Jean reconnaît que sa disparition n'est que l'une des nombreuses autres à venir à mesure que la Terre blessée s'aggrave, car, comme elle, d'autres « espèces sauvages, les êtres naturels » sont condamnés à « disparaître » (De la Montluel, 2002 : 148).

2.4. La marge

Enfin, le quatrième principe repose sur la marge sous la forme de retrait et prise de distance. Ainsi, les espaces liminaux prennent de l'importance dans ce roman. Le chaos du paysage et l'absence de prospérité y sont repris. La nature, comme Mélusine, est présentée dans un état affaibli cohabitant avec un progrès sans éclat : « Pas une vache, pas un mouton, pas un chien sous ces nuages de sécheresse [...]. La terre et les meules fument, surchauffées et électriques. Des incendies spontanés se déclarent dans

les champs. Le vent est plus chaud que les flammes » (De la Montluel, 2002 : 16). Pour symboliser le passage d'un écosystème édénique, de l'équilibre entre la civilisation et l'environnement, à une vision dystopique de la nature, il faut noter que Chantal Chawaf s'oppose à « toute violence faite à la vie », ce qui inclut de nombreux développements technologiques ou scientifiques dangereux si communément accueillis au nom du progrès.

Pour insister sur cette prise de distance, l'écrivaine présente constamment les villes comme « des lieux étouffants, hostiles à la vie » (De la Montluel, 2002 : 18). En outre, dans l'espace urbain oppressant, la quête difficile de la connexion avec le corps et avec l'être archaïque et naturel qui est en soi devient une lutte encore plus importante. Mais les villes ne nuisent pas seulement à la psyché humaine, elles nuisent aussi à la Terre. Cette crise est non seulement climatique mais aussi d'ordre culturel et historique. Ainsi, la rupture avec le passé se manifeste par le biais de la destruction des monuments historiques et des ruines archéologiques de Mulac. Nous pouvons ainsi lire comment la « ville à moitié écroulée n'est pas plus vivante que les sarcophages mérovingiens dont les alignements encerclent l'école » (De la Montluel, 2002 : 9). Nous assistons à une manipulation de la nature et le patrimoine au profit d'une industrialisation démesurée qui nécessite des infrastructures de base pour maintenir l'essor industriel et l'expansion des autoroutes et des centrales nucléaires. La terre comme « corps unique » est meurtrie, et « la terre acide » perd « son oxygène » tandis que « les eaux boueuses » colmatent « les prés » (De la Montluel, 2002 : 93). En conséquence, « à Mulac, le corps n'a aucun débouché, le désir, aucune issue » (De la Montluel, 2002 : 18). Dans cet environnement asphyxiant où les substances toxiques se répandent et envahissent l'atmosphère, Mélusine est en proie à un stress permanent. Chaque coin du village souffre de l'accumulation des nuages de poussière et de particules chimiques qui envahissent l'atmosphère et perturbent la respiration. Ce cadre angoissant transparaît à travers une écriture qui dépeint des images métaphoriques de domination de la nature sous l'influence de la civilisation qui semble ignorer la fragilité du paysage, menacé par l'artificialisation des sols et l'étalement urbain. Les habitants « ont arasé la butte où était enterré le chef gaulois pour construire des maisons », et utilisent « les pierres du château féodal pour construire des garages ». Le « tumulus gaulois » a été transformé en parking, et « les sculptures des XI^e et XIII^e siècles ne seront plus un jour que poussière et sable » (De la Montluel, 2002 : 9).

3. Mélusine génitrice : configuration d'un métarécit environnemental

Par son dévouement à l'humain, ses prouesses constructives et génératives, Mélusine exprime *à priori* une vision optimiste de l'humanité. Elle symbolise « la succession ininterrompue des générations » qui devient en soi l'« antidote au dépérissement et à l'extinction » (Sorlin, 1991 : 59). Or, à la lecture du roman de Chantal Chawaf, nous pouvons attester que les huit siècles de civilisation occidentale qui se sont écoulés

depuis la fondation de la Maison de Lusignan marquent une régression dystopique plutôt qu'un progrès prometteur. Comme le montre notre analyse précédente, d'un point de vue géopoétique, la Mélusine du roman de Chawaf est une jeune femme « descendante des sources, des rivières, des fontaines » (De la Montluel, 2002 : 17) qui souffre cruellement du monde industriel dans lequel elle vit. Elle a développé un asthme sévère en étant exposée à l'air pollué pénétrant dans son espace de vie et qui « empeste le diesel » (De la Montluel, 2002 : 9). Dans le contexte de la centrale nucléaire située à proximité de la ville, cette figure féerique, humanisée, vit dans la crainte d'un événement qui détruirait les infrastructures urbaines et les sols naturels. Elle nourrit également une peur existentielle quant à l'avenir de l'humanité telle qu'elle est connue. Jean réalise non seulement la nécessité de sauver Mélusine, mais aussi le peu de temps qu'il lui reste pour l'aider. Il se précipite à son secours – « on me la tue ! » – et déplore la peur de la perte, de la destruction ultime – « si je n'arrive pas à temps, la violence aura raison d'elle » (De la Montluel, 2002 : 55). La narratrice souligne ainsi la dépendance de l'être humain envers les espaces naturels qui sont devenus instables, mais avec lesquels il continue d'interagir.

L'extension des territoires urbains, l'agriculture intensive, la pollution sous toutes ses formes, la surexploitation de la planète et la menace des écosystèmes incarnent par le biais d'une Mélusine allégorique le désenchantement du monde (Maffesoli, 2007). Le roman de Chantal Chawaf nous guide vers une « éco-mythocritique » (Valtierra Lacalle & Romero Mayorga, 2024) ou proto-écologie nous permettant d'interroger notre capacité actuelle à nous adapter à une crise environnementale. Dans ce roman qui captive par son imaginaire et assiège par ses images métaphoriques tantôt agressives et poétiques, l'écrivaine nous fait plonger dans deux mondes antithétiques qui se fusionnent dans un paysage « rurbain » (Pitte, 1984 : 316), dans un monde d'abandon, de souffrance et d'incompréhension. Cette œuvre atteste en effet que la crise environnementale est aussi une crise de l'individu qui, à son tour, révèle une crise des interactions sociales. L'évolution et expansion des villes tout au long du XX^e siècle a confronté leur croissance au paysage environnant dans un temps marqué par les « guerres, systèmes énergétiques et société de consommation » qui « remodelent les mondes pollués, comme leur gestion politique » (Jarrige & Le Roux, 2017 : 292). De plus, nous sommes à une époque où les alluvions de discours et littératures écologiques bouleversent les anciennes crises de lisibilité paysagère (Mondada *et al.*, 1992) ou la mort annoncée du paysage (Dagognet, 1982). Ces discours nous permettent d'envisager un métarécit mettant en lumière une interrelation rompue, nuisible à la ville-nature (Dubois-Taine & Chalas, 1997), et par conséquent, à l'humain. Cette perspective nous permet en outre d'identifier une Mélusine confrontée à des phénomènes tels que la métropolisation et la pollution des sols. Néanmoins, ces transformations ont donné lieu à une notion polysémique du paysage désignant une sensibilité spatiale qui s'étend non seulement aux zones périurbaines, mais aussi à la ville elle-même.

Avant d'exposer la configuration de Mélusine comme un métarécit que nous qualifions d'environnemental, il convient de préciser que nous empruntons le terme à Jean-François Lyotard (1979) pour désigner un procès constitué de différents éléments narratifs particuliers, articulés entre eux. Notons qu'« à la différence des mythes », les métarécits « ne trouvent pourtant pas cette légitimité dans des actes originels “fondateurs”, mais dans un futur à faire advenir, c'est-à-dire dans une Idée à réaliser ». Cette démarche universelle, voire collective, « donne à la modernité son mode caractéristique : le projet, c'est-à-dire la volonté orientée vers un but » (Lyotard, 1988 : 76). Le métarécit par conséquent incite à agir, à développer des pensées et des actions soulevées, dans ce cas, par une Mélusine contestataire et souffrante qui alerte de l'avenir. Lié aux préoccupations d'ordre écologique, ce discours se manifeste à l'intérieur d'un processus narratif par le biais d'éléments que nous proposons ici de rapprocher et de faire correspondre aux paramètres d'un métarécit. Nous pouvons ainsi attester des données qualitatives qui participent à la construction d'un nouveau rapport au monde, fondé sur l'interrelation entre société et nature. D'un point de vue holistique, ce métarécit environnemental intègre, d'une part, l'environnement dans sa dimensions physique, à savoir le développement durable, l'écologie, la biodiversité, les écosystèmes, les ressources naturelles ; d'autre part, nous y repérons sa dimension sociale, à savoir la métropole, le progrès, la pollution et l'anthropisation du milieu. Comme l'illustre la *Figure 1*, il est possible d'identifier des éléments sémantiques qui, sur la base des quatre principes de la géopoétique, s'articulent à la fois autour de deux axes principaux : le paysage naturel et urbain.

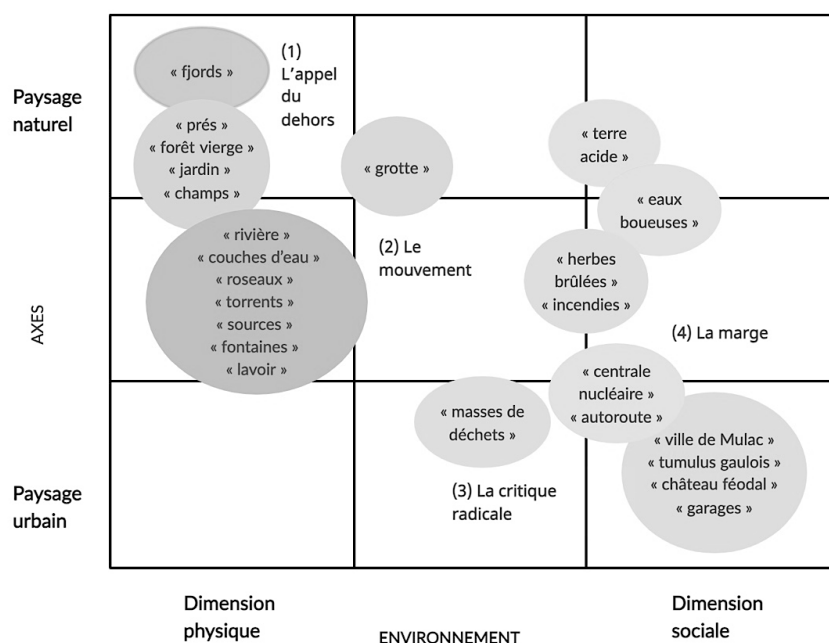


Figure 1. Mise en place des données qualitatives d'un métarécit environnemental sur la base des quatre principes de la géopoétique et des éléments sémantiques dans le roman *Mélusine des détrit*. Élaboration propre.

Dans le cadre de notre analyse, nous avons classé le lexique du roman en question en fonction de sa fréquence. Cette approche nous a permis d'établir deux variables distinctes : une variable dépendante, qui évalue le lexique associé aux paysages urbains et naturels, et une variable indépendante, qui organise le lexique en fonction des dimensions physiques et sociales de l'environnement. Nous avons ainsi regroupé des champs lexicaux perméables aux principes géopoétiques préalablement décrits. Le premier principe géopoétique – l'appel du dehors (1) – et le deuxième – le mouvement (2) – se situent au niveau du lexique propre du paysage naturel et la dimension physique de l'environnement. Ce premier niveau comprend des termes qu'amènent le lecteur de la forêt vierge, en passant par les torrents et les fontaines cités tout au long du roman, à la grotte. Le reste de principes, à savoir la critique radicale (3) et la marge (4) se situent au niveau du paysage urbain et la dimension sociale de l'environnement. Celui-ci permet de classer les lieux modifiés par les activités humaines qui ont donné lieu à l'abandon des structures archéologiques, la prolifération des infrastructures urbaines et des masses de déchets. Nous pouvons également mettre en exergue des éléments sémantiques qui apparaissent à l'intérieur du roman de Chawaf qui renvoient à des zones affectées par des incendies et participent à l'érosion de la biodiversité. L'agencement de ces éléments qui relèvent du narratif produisent des vecteurs de sens au sein d'une géopoétique des espaces urbains.

Avec cette configuration, notre étude a confronté le paysage urbain et le paysage naturel pour vérifier si et par quel moyen la littérature peut être un instrument de réparation écologique. Tout en mobilisant les notions de géographie au domaine de la littérature (Lévy, 2006), dans ce roman contemporain, la dimension surnaturelle déstabilise en effet les catégories par lesquelles nous appréhendons le monde pour saisir le caractère enchevêtré et parfois antagoniste des relations entre l'humain et l'espace. Par le biais d'une Mélusine contemporaine, Chantal Chawaf remplit les lieux de contestation et d'ahurissement jusqu'à consolider un rapport géo-affectif au cœur de son écriture. En ce sens, l'écrivaine s'aligne avec Dardel, en nous proposant comme cadre narratif « le lieu d'une lutte pour la vie » qui instaure une « tonalité affective » (1990 : 42), une nouvelle herméneutique ou rhétorique du paysage. En effet, l'approche phénoménologique vient toujours appuyer les propos de l'écrivaine qui, dans ce roman que nous pouvons qualifier d'écofiction (Chelebourg, 2012), cherche à éveiller nos consciences vis-à-vis la destruction des milieux à la fois naturels et urbains. Ainsi, Chantal Chawaf nous guide d'une Mélusine « ruralisée » (Le Roy & Le Goff, 1971 : 604) à une Mélusine urbaine tout en mettant en lumière une pratique narrative aux visées éthiques irréfutables pour la défense de la nature.

4. Conclusions

Dans le cadre de la présente étude, une approche environnementale de la narration mélusinienne a été mise en œuvre tout en mettant en lumière les relations complexes entre le paysage urbain et l'être humain. Dans le contexte de la littérature contemporaine, la figure de Mélusine a fait l'objet d'une relecture géopoétique qui s'inscrit dans un cadre dystopique, où la nature est en lutte constante contre la pollution et la métropolisation. À travers une Mélusine issue des détritiques, Chantal Chawaf se positionne en tant que porte-parole de la souffrance de la Terre, tout en exprimant une forme de résistance poétique à la dégradation de l'environnement. Elle recourt à l'expérience du lieu pour sensibiliser le lecteur à aux imaginaires environnementaux dans un contexte historique et social de menace écologique. En effet, l'analyse géopoétique nous a permis d'interroger les paysages liminaux d'un village fictif qui ne semble pas être éloigné de la réalité. Pour ce faire, notre étude a emprunté et appliqué quatre principes – l'appel du dehors, le mouvement, la critique radicale et la marge – au roman en question, à la croisée de la dimension physique et sociale de l'environnement, en extrayant des données quantitatives au niveau sémantique.

En transposant la définition de métarécit à ce roman environnemental, il a été possible de mettre en exergue la pertinence de l'approche géopoétique dans l'analyse littéraire. Cette approche a mis en lumière la complexité des écosystèmes textuels, tout en apportant un nouveau regard sur les expressions, pratiques et politiques qui concernent la gestion des paysages, qu'elles soient nationales ou locales, naturelles, urbaines ou périurbaines. Car finalement, ces écosystèmes textuels offrent une expérience unique qui enrichit notre compréhension de la relation entre l'écologie et la littérature. Si Mélusine subit et supporte mal les défauts des humains et la dégradation constante de l'écosystème terrestre, elle a été réinterprétée comme une figure médiatrice, capable de réconcilier deux univers opposés, car il n'y a qu'elle « qui puisse rédimmer cette époque sauvage », il n'y a que cette fée qui puisse nous procurer une « communication providentielle avec les forces élémentaires de la nature » (De la Montluel, 2002 : 69). Ce mythe d'origine nous présente la figure d'une femme-fée qui, sous l'influence d'une malédiction maternelle, émet des soupirs empreints de douleur et de *pathos*. Sans oublier cette fée médiévale, le roman contemporain dévoile un cri prophétique qui émerge et s'élève en tant que « force de la nature vaincue » luttant « pour ranimer son pays mort » (De la Montluel, 2002 : 50), à savoir notre planète¹⁵.

¹⁵ Cet article est issu des recherches menées dans le cadre du projet I+D ANDRÓMEDA *Mito y representación: actividades teórico-prácticas de innovación en mitocrítica cultural* (PHS-2024/PH-HUM-76), Universidad Complutense de Madrid.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BAIRD CALLICOT, John (2010) : *Éthique de la terre*. Marseille, Éditions Wildproject.
- BESSE, Jean-Marc (2000) : *Voir la Terre : six essais sur le paysage et la géographie*. Arles, Actes Sud, ENSP, Centre du Paysage.
- BESSE, Jean-Marc (2003) : *Face au monde. Atlas, jardins, géoramas*. Paris, Desclée de Brouwer.
- BLANC, Nathalie ; Thomas PUGHE & Denis CHARTIER (2008) : « Littérature & écologie : vers une écopoétique ». *Écologie & Politique*, 36: 2, 15-28.
- BOIVIN, Jeanne-Marie & Proisias MACCANA (1999) : *Mélusines continentales et insulaires. Actes du colloque international tenu les 27 et 28 mars 1997 à l'Université Paris XII et au Collège des Irlandais*. Paris, Honoré Champion.
- BOULOUMIÉ, Arlette & Henri BÉHAR (2001) : *Mélusine : moderne et contemporaine*. Angers, L'Âge d'homme.
- BOUVET, Rachel (2006) : *Pages de sable : essai sur l'imaginaire du désert*. Montréal, XYZ.
- BOUVET, Rachel (2013) : « Géopoétique, géocritique, écocritique : points communs et divergences ». Conférence à l'Université d'Angers, Angers, Maison des Sciences Humaines, Laboratoire Centre d'études et de recherche sur imaginaire, écriture et cultures (CE-RIEC).
- BOUVET, Rachel (2015) : *Vers une approche géopoétique : lectures de Kenneth White, Victor Segalen, J.-M. G. Le Clézio*. Québec, Presses de l'Université du Québec.
- BUELL, Lawrence (1995) : *The environmental imagination: Thoreau, nature writing, and the formation of American culture*. Harvard, Harvard University Press.
- BUXTON, Richard (2004) : *The complete world of Greek mythology*. Londres, Thames & Hudson.
- BUXTON, Richard (2017) : *Forms of astonishment. Greeks Myths of Metamorphosis*. Oxford, Oxford University Press.
- CHELEBOURG, Christian (2012) : *Les écofictions. Mythologies de la fin du monde*. Paris, Les Impressions Nouvelles.
- CHENET-FAUGERAS, Françoise (1994) : « L'invention du paysage urbain ». *Romantisme*, 83, 27-38. DOI : <https://doi.org/10.3406/roman.1994.5932>
- COLLOT, Michel (2014) : *Pour une géographie littéraire*. Paris, Corti.
- COLLOT, Michel (2024) : *La face sensible de la Terre*. Paris, Le Pommier.
- D'HAUTEL, Charles-Louis (1808) : *Dictionnaire du bas-langage, ou des manières de parler usitées parmi le peuple : ouvrage dans lequel on a réuni les expressions proverbiales, figurées et triviales ; les sobriquets, termes ironiques et facétieux*. Paris, L. Collin.
- DAGOGNET François (1982) : *Mort du paysage ? Philosophie et esthétique du paysage*. Seyssel, Champ Vallon.
- DAMES, Michel (2004) : *Merlin and Wales. A Magician's Landscape*. Londres, Thames & Hudson.
- DARDEL, Eric (1990) : *L'homme et la terre*. Paris, CTHS.
- DE LA MONTLUEL, Marie (2002) : *Mélusine des détritrus*. Monaco, Éditions du Rocher.

- DEFRAEYE, Julien & Élise LEPAGE (2019) : « Approches écopoétiques des littératures française et québécoise de l'extrême contemporain ». *Études littéraires*, 48: 3, 7-18.
- DEGUY, Michel (1969) : *Figurations : poèmes, propositions, études*. Paris, Gallimard.
- DELEUZE, Gilles & Félix GUATTARI (1991) : *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris, Éditions de Minuit.
- DERUNGS, Kurt (2010) : *Mitologische Landschaft Schweiz. Mythos und Kult im Alpenland*. Berne, Edition Amalia.
- DUBOIS-TAINE, Geneviève & Yves CHALAS (1997) : *La ville émergente*. La Tour d'Aiguës, Éditions de L'Aube.
- DURAND, Gilbert, (2016) : *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, Dunod.
- EAUBONNE, Françoise d' (1974) : *Le féminisme ou la mort*. Paris, Éditions Pierre Horay.
- FAURE, Paul (1963) : « La grotte de Léra (Kydonias) et la nymphe Akakallis ». *Études crétoises*, 15-16, 197-199.
- FLORES-FERNÁNDEZ, María & Fabio ARMAND (2024) : « Perspectives écopoétiques chez Charles Joisten : du conte fantastique au jardin urbain ». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 39: 1, 53-63. DOI : <https://doi.org/10.5209/thel.94516>
- FULCANELLI (1965) : *Les Demeures Philosophales et le symbolisme hermétique dans ses rapports avec l'art sacré et l'ésotérisme du Grand Œuvre*. Paris, Éditions Pauvert.
- GIRAUD, Jean-Pierre (2005) : « Typologie des mythes », in Danièle Chauvin et al. (éd.), *Questions de mythocritique. Dictionnaire*. Paris, Imago, 359-370.
- GLOTFELTY, Cheryll & Harold FROMM (1996) : *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Georgia, University of Georgia Press.
- GÖTTNER-ABENDROTH, Heide (2020) : *Les sociétés matriarcales : recherches sur les cultures autochtones à travers le monde*. Paris, Des Femmes.
- GRIFFIN, Susan (2016) : *Woman and nature: The roaring inside her*. New York, Catapult.
- HARF-LANCNER, Laurence (1984) : *Les fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine : la naissance des fées*. Paris, Honoré Champion.
- HILTNER, Ken (2015): *Ecocriticism: The Essential Reader*. Londres, Routledge.
- JARRIGE, François & Thomas LE ROUX (2017) : *La contamination du monde. Une histoire des pollutions à l'âge industriel*. Paris, Éditions du Seuil.
- KRELL, Jonathan F. (2020) : *Ecocritics and Ecoskeptics: A Humanist Reading of Recent French Ecofiction*. Liverpool, Liverpool University Press.
- LAFON-DEPLAÇE, Christine (1986) : « Paysage forestier et littérature hagiographique de l'antiquité tardive : mythes et réalités du paysage érémitique occidental ». *Hommes et Terres du Nord*, 2-3, 167-170.
- LE JUEZ, Brigitte & Metka ZUPANČIČ (2021) : *Le mythe au féminin et l'(in)visibilisation du corps*. Leiden, Brill.
- LE ROY LADURIE, Emmanuel & Jacques LE GOFF (1971) : « Mélusine maternelle et défricheuse ». *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 3-4, 587-622. DOI : <https://doi.org/10.3406/ahess.1971.422431>

- LÉVY, Bertrand (2006) : « Géographie et littérature : une synthèse historique ». *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, 146, 25-52. DOI : <https://doi.org/10.3406/globe.2006.1513>
- LÉVY, Jacques (1995) : *Egogéographie : matériaux pour une biographie cognitive*. Paris, L'Harmattan.
- LORRAIN, Jean (1882) : *La forêt bleue*. Paris, A. Lemerre.
- LOSADA, José Manuel (2022) : *Mitocrítica cultural: una definición del mito*. Madrid, Ediciones Akal.
- LYOTARD, Jean-François (1979) : *La Condition post-moderne*. Paris, Éditions de Minuit.
- LYOTARD, Jean-François (1988) : *Le Postmoderne expliqué aux enfants, Correspondance 1982-1985*. Paris, Galilée.
- MAFFESOLI, Michel (2007) : *Le réenchancement du monde. Une éthique pour notre temps*. Paris, Éditions de la Table ronde.
- MATTHEY, Laurent (2008) : « Quand la forme témoigne. Réflexion autour du statut du texte littéraire en géographie ». *Cahiers de géographie du Québec*, 52: 147, 401-417. DOI : <https://doi.org/10.7202/029868ar>
- MONDADA Lorenza, PANESE, Francesco & Ola SÖDERSTRÖM (1992) : *Paysage et crise de la lisibilité*. Lausanne, Institut de géographie de l'Université de Lausanne.
- MONTANDON, Alain (2018) : *Mélusine et Barbe-Bleue. Essai de sociopoétique*. Paris, Honoré Champion.
- MOORE, Jason W. (2016) : *Anthropocene or capitalocene?: Nature, history, and the crisis of capitalism*. New York, PM press.
- MORETTI, Franco (2000) : *Atlas du roman européen (1800-1900)*. Paris, Éditions du Seuil.
- MORRIS, Matthew & Jean-Jacques VINCENSINI (2012) : *Écriture et réécriture du merveilleux féerique. Autour de Mélusine*. Paris, Classiques Garnier.
- MORTON, Timothy (2010): *Ecological Thought*. Harvard, Harvard University Press.
- NÆSS, Arne (2017) : *Une écologie pour la vie*. Paris, Seuil.
- NEUMANN, Erich (2015) : *The Great Mother: an analysis of the archetype*. Princeton, Princeton University Press.
- PITTE, Jean-Robert (1984) : *Histoire du paysage français*. Paris, Éditions Tallandier.
- POSTHUMUS, Stéphanie (2017) : *French Ecocritique: Reading Contemporary French Theory and Fiction Ecologically*. Toronto, University of Toronto Press.
- ROLSTON, William (2015) : *Esthétique de l'environnement : Appréciation, connaissance et devoir*. Paris, J. Vrin.
- RYAN, Judith & Geoffrey BARDON (1989) : *Mythscape: Aboriginal Art of the Desert*. Melbourne, Victorian National Gallery.
- SAIGAL, Monique (2000) : *L'écriture: Lien de Mère À Fille Chez Jeanne Hyvrard, Chantal Chawaf et Annie Ernaux*. Leiden, Brill.
- SAIGAL, Monique (2003) : « Mélusine des détritiques ». *French Review*, 77: 1, 190-191.
- SCHOENTJES, Pierre (2015) : *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*. Marseille, Wildproject.

- SCHOENTJES, Pierre (2016) : « L'écopoétique : quand "Terre" résonne dans "littérature" ». *L'analisi linguistica e letteraria*, 2, 81-88.
- SCHOENTJES, Pierre (2020) : *Littérature et écologie: le mur des abeilles*. Paris, José Corti.
- SHAW, Jan (2016) : *Space, Gender, and Memory in Middle English Romance: Architectures of Wonder in Melusine*. Londres, Palgrave Macmillan.
- SORLIN, Evelynne (1991) : *Cris de vie, cris de mort. Les fées du destin dans les pays celtiques*. Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.
- SUBERCHICOT, Alain (2012) : *Littérature et environnement. Pour une écocritique comparée*. Paris, Honoré Champion.
- THOMPSON, Stith (1966) : *Motif-index of folk-literature: a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, medieval romances, exempla, fabliaux, jest-books, and local legends*. Bloomington, Indiana University Press.
- VALTIERRA LACALLE, Ana & Claudina ROMERO MAYORGA (2024) : *De rerum natura: Ecomitocrítica y protoecología a través de las artes y la literatura*. Madrid, Ediciones Complutense.
- VERNANT, Jean-Pierre (1985) : *La Mort dans les yeux : figures de l'autre en Grèce ancienne*. Paris, Hachette.
- VINCENSINI, Jean-Jacques (2005) : « Merveilleux et mythe », in Danièle Chauvin *et al.* (éd.), *Questions de mythocritique. Dictionnaire*. Paris, Imago, 237-247.
- WALTER, Philippe (2012) : « Une fée nommée Parole », in Anna Caiozzo & Nathalie Ernoult (éds.), *Femmes médiatrices et ambivalentes. Mythes et imaginaires*. Paris, Armand Colin, 227-236.
- WESTPHAL, Bertrand (2007) : *La Géocritique : réel, fiction, espace*. Paris, Éditions du Minuit.
- WHITE, Kenneth (2018) : *Le Plateau de l'Albatros, Introduction à la géopoétique*. Marseille, Le Mot et le Reste.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques (2016) : *L'imagination géopoétique : espaces, images, sens*. Milan, Mimésis.
- ZOLA, Émile (1970 [1881]) : *Nana*. Paris, Seuil.
- ZUPANČIČ, Metka (2007) : « Nouvelle écriture "engagée" de Chantai Chawaf : thérapie contre les guerres et les souffrances ? ». *Dalhousie French Studies*, 81, 51-58.

Le rythme comme écopoétique dans la ville dystopique d'Alain Damasio

Julien WEBER

Middlebury College

jweber@middlebury.edu

<https://orcid.org/0000-0001-9043-7430>

Resumen

En *Les Furtifs*, Alain Damasio imagina un futuro cercano donde las ciudades se reducen a espacios privatizados, hiperconectados y dominados por el sentido de la vista. Criaturas nacidas del sonido, que rondan los puntos ciegos de la visión humana, los furtivos ofrecen otra relación con los vivos. Abrazan los movimientos de los humanos, se comunican a través de sus palabras, los cargan de ambigüedades, como una potencia rítmica que actúa en el lenguaje. En este artículo mi objetivo es de discutir qué poética del ritmo está presente en Damasio y hasta qué punto esta poética puede ser pensada como una eco-poética, es decir, un arte de renovar nuestra manera de percibir la naturaleza no humana a través del trabajo sobre el lenguaje.

Palabras clave: ecocrítica, ciencia ficción, contemporáneo, biopunk, seres vivos.

Résumé

Dans *Les Furtifs*, Alain Damasio imagine un futur proche où les villes sont réduites à des espaces privatisés, hyperconnectés et dominés par le sens de la vue. Créatures nées du son, hantant les angles morts de la vision humaine, les furtifs proposent un autre rapport au vivant. Ils épousent les mouvements des humains, communiquent par leurs mots, les chargent d'équivoques, à la façon d'une puissance rythmique qui agit dans la langue. Dans cet article, je voudrais discuter quelle poétique du rythme est à l'œuvre chez Damasio et dans quelle mesure cette poétique peut être pensée comme une écopoétique, c'est à dire un art de renouveler notre manière de percevoir la nature non-humaine par un travail sur la langue.

Mots-clés: écopoétique, science-fiction, contemporain, biopunk, vivant.

Abstract

In *Les Furtifs*, Alain Damasio imagines a near future where cities are reduced to privatized, hyperconnected spaces dominated by the sense of sight. Creatures born of sound, haunting the blind spots of human vision, the furtifs offer a different relationship with the living. They embrace human movements, communicate through their words, and imbue them with ambiguity, like a

* Artículo recibido el 2/05/2025, aceptado el 2/10/2025.

rhythmic power that acts within language. In this article, I would like to discuss the poetics of rhythm at work in Damasio's novel and to what extent this poetics can be thought of as an eco-poetics, that is, an art of renewing our way of perceiving non human nature through work on language.

Keywords: ecocriticism, science fiction, contemporary, biopunk, living beings.

1. Introduction

Lorsqu'il expose sa démarche d'écrivain contemporain de science-fiction, Alain Damasio appelle très souvent de ses vœux l'avènement d'un courant de type « biopunk » ou « zoopunk » qu'il oppose au courant plus connu du « cyberpunk » où le couplage entre homme et machine est conçu comme horizon d'émancipation :

Je pense donc que va apparaître un courant « zoopunk » ou un « biopunk » au sens où l'enjeu sera la réarticulation au vivant, l'hybridation avec le vivant comme vecteur d'émancipation. Les furtifs, c'est ça : mes personnages se reconnectent au vivant à travers eux et retrouvent une vitalité qu'a perdue l'humain du XXI^e siècle. Métaphoriquement, écologiquement, c'est une façon de renouer avec des dimensions animales qui sont à la fois en nous et hors de nous, c'est renouer avec ce bloc qu'on appelle « la nature » et qui serait hors de nous. Mais non, on fait partie de ce monde du vivant ! (Guilmin, 2023)

Dans le roman d'anticipation auquel Damasio se réfère ici, *Les Furtifs* (2019), les villes françaises de 2040 sont devenues des espaces entièrement privatisés et hyperconnectés, où tout rapport au réel est médié par des interfaces numériques. La ville d'Orange, où débute l'intrigue du roman, appartient ainsi à l'entreprise de télécommunications du même nom, et l'accès à ses places et à ses rues, de même qu'à ses services, dépend du forfait que les citadins ont les moyens de s'offrir. Le caractère dystopique de l'espace urbain imaginé par Damasio ne se manifeste donc pas en premier lieu par la pollution ou les catastrophes écologiques subies par ses habitants, mais plutôt par l'éradication de tout espace public et par la réduction des villes à des centres de captation d'information destinés à contrôler le vivant. À mesure qu'il expose les diverses formes d'asservissement que cette société ultralibérale implique, Damasio évoque également la manière dont certains citadins cherchent progressivement à entrer en contact avec une espèce d'être vivants qui habitent les angles morts de la vision humaine et résistent ainsi au contrôle de la ville hyperconnectée. Il s'agit des furtifs. Les furtifs sont des animaux, des créatures de chair et d'os, qui se distinguent des autres vivants par leur forte capacité à métaboliser les éléments qui les entourent (signes, sons, bruits etc.) dans un mouvement de constante métamorphose.

Comme la citation précédente le suggère, la notion de vivant importe davantage pour Damasio que celle de nature pour imaginer les furtifs. En écho aux essais récents de

Baptiste Morizot dont il est un fervent lecteur (*Manières d'être vivant, Raviver les braises du vivant*), Damasio reproche au concept de nature de s'être développé en Occident à partir d'une opposition injustifiée entre les sociétés humaines et le reste des vivants: si la nature est conçue « hors de nous », si l'on s'en excepte, alors il devient difficile d'apprécier les différentes manières d'être ou les différentes puissances d'agir des êtres végétaux, animaux ou minéraux dont elle se compose, qui se trouvent d'emblée réduits à un rôle passif de décor ou de réserve symbolique. Le concept de « vivant » désigne par contre une qualité commune à tous les êtres et à toutes les forces qui résistent à la mort. Le vivant prend des formes diverses, se manifeste à des degrés variables d'intensité, « à la fois en nous et hors de nous » comme Damasio le précise. Dans sa postface à l'essai de Baptiste Morizot *Manières d'être vivant*, Damasio recourt d'ailleurs à la métaphore de l'eau pour évoquer ce qui relie les êtres dont nous faisons partie; il représente le vivant comme « une hydrodynamique dont nous sommes pompes et tuyaux, geyser et source, lac, pluie ou rivière, à l'image de la moindre cellule, de la plus sobre bactérie ou du plus majestueux des figuiers » (Morizot, 2020 : 309). La vertu des furtifs, progressivement reconnue par ses observateurs dans le roman, va précisément consister à faire émerger des dimensions de la vie ou de la vitalité qui ont été atrophiées chez les humains par la ville post-industrielle.

À cet égard, le rythme joue un rôle important. Essentiellement rétifs à la vision humaine qui les expose à la mort, les furtifs trouvent en effet dans le champ du sonore et dans le rythme un moyen plus fécond d'entrer en contact avec des êtres humains. Le rythme s'impose aussi comme un principe essentiel d'écriture pour Damasio : « Écrire, c'est la capacité à faire couler : comment tu fais couler, comment tu fais fluer » (Numerik Games Festival, 2021), affirme-t-il dans un entretien avec des étudiants lausannois, rapportant le concept de rythme à son étymologie grecque de *rhuthmos*, 'manière de fluer', 'forme en mouvement', plutôt que de le réduire à son acception métrique de cadence, ou de récurrence d'accents à intervalles réguliers. Dans un célèbre chapitre de *Problèmes de linguistique générale* consacré à la notion de « rythme », Benveniste nous rappelle, à cet égard, que par le terme de « rhuthmos », les Grecs avaient coutume de désigner une certaine conception de la forme distincte de la forme fixe (« skéma ») à savoir « la forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide, » (Benveniste, 1976 : 333), ce qui invite à associer le rythme comme principe de création à la métamorphose, à la production de différences plutôt qu'à la mesure et la répétition du même. Le rythme est à comprendre comme une manière particulière de fluer, l'arrangement ou la configuration distinctive de ce qui se meut, une forme qui peut se manifester dans l'espace, mais qui demeure toujours affectée d'une relation au flux, saisie dans le temps plutôt que forme fixe. De quelles différentes manières le rythme se manifeste-t-il donc comme moyen de se reconnecter au vivant dans *Les Furtifs*? Quelle poétique du rythme est à l'œuvre chez Damasio et dans quelle mesure cette poétique peut être pensée comme une écopoétique?

Dans *The Song of the Earth* (2000 : 77), Jonathan Bate caractérise l'éclairage particulier que l'écopoétique jette sur le texte littéraire de la façon suivante : « L'écopoétique

demande de quelles manières un poème pourrait être une production (en Grec une *poiesis*) du lieu d'habitation – le préfixe *eco-* est dérivé du Grec *oikos*, 'le lieu où on vit, ou le lieu d'habitation'¹ » (Bate, 2000 : 77). Pour Bate, c'est surtout la poésie en vers qui est le plus à même de produire l'*oikos* de par la densité et la complexité de sa langue. Œuvre de fiction plutôt que poème, *Les Furtifs* n'en demeure pas moins traversé par la préoccupation de rendre plus concrète la possibilité de renouveler notre manière de percevoir le lieu où on vit. Si celui-ci se manifeste initialement dans le roman comme un espace urbain entièrement privatisé et fragmenté, les protagonistes des *Furtifs* apprennent à dépasser ses limites, alors que la forme polyphonique et métamorphique du roman contribue à rendre perceptible aux lecteurs de nouvelles manières de vivre ensemble. Dans les pages qui suivent, je voudrais examiner la manière dont le rythme informe cette tentative de reconfigurer, par un travail sur la langue, notre rapport au vivant².

2. Rythmes de lecture

L'expérience du rythme comme *rhuthmos* – manière de fluer et forme en mouvement – intervient dès les premières pages de la lecture des *Furtifs*, dans la mesure où très vite on se rend compte qu'on a affaire à un récit sans narrateur omniscient, à narrateurs multiples, et que d'un « je » à l'autre, ce n'est pas seulement le point de vue qui change mais la longueur des phrases, la vitesse du débit, le registre de sonorité et de lexique, de même que la typographie du discours, puisque certains signes typographiques supplémentaires ornent le discours de chaque personnage. Damasio recourt à un mode de narration polyphonique qu'il nomme « polyphrénie » dans son recueil d'essais *Vallée du Silicium*:

Si je m'en tiens à la focalisation interne, si tous mes personnages disent « je » pour intensifier la plongée dans la mer intérieure, c'est la multiplicité de ces points focaux qui crée le tableau du roman et conjure le côté toujours un brin autoritaire et panoptique de la focalisation zéro qui ne livre au lecteur qu'un unique point de vue, à prendre ou à laisser, sur l'univers (Damasio, 2024 : 221).

Davantage que de multiplier les points focaux et de remettre en cause l'autorité de tout point de vue omniscient, ces variations dans la manière dont le langage flue d'un point de vue à l'autre informent aussi la représentation qu'on se fait des espaces urbains où se déroule l'intrigue : ceux-ci se transforment au gré des changements de perspective. Dans la première scène de chasse du roman, par exemple, le même espace de musée désaffecté – où

¹ Ma traduction. Le texte original: « Ecopoetics asks in what respects a poem may be a making (Greek *poiesis*) of the dwelling-place – the prefix *eco-* is derived from the Greek *oikos*, “the home or place of dwelling” ».

² Plusieurs articles récents sur *Les Furtifs* de Damasio se concentrent soit sur le rythme (Tisserand, 2024) soit sur l'imagination d'espaces d'habitation liminaires entre nature et culture (Bravo, 2023) ou d'utopies (Jordan, 2025). Aucune étude n'explore toutefois, comme j'essaie de le faire dans cet article, le rapport entre rythme et lieu d'habitation, c'est à dire la manière dont Alain Damasio aborde le rythme comme une forme de vie dans *Les Furtifs*.

l'armée prévoit de capturer un de ses habitants furtifs – se trouve successivement évoqué par deux membres de l'armée pour qui la capture d'un furtif ne signifie pas du tout la même chose : Nèr Arfet, passionné de technologies et convaincu de pouvoir prendre de vitesse les furtifs par des techniques militaires de traque, et Lorca Varèse, motivé par la recherche de sa propre fille, Tishka, qu'il croit avoir rejoint les furtifs. Voici l'effet d'une transition d'un point de vue à l'autre:

Parfois les sas entre deux salles font 1,5 m de haut, parfois 5 m, parfois 3. Parois opaques souvent, pour corser. Quelques vitres / pas assez. À scanner ? L'enfer. À traquer ? Oublie. Gros souci. Enfin le musée. Murs courbes, en S. Rien d'impossible. Si Hernán rabat dedans > ça peut passer.

[...] Civil [...] avait décidé de nous ouvrir le Centre à dix heures du soir, pour limiter les curieux. Dans ce quartier privilège, de toute façon, dès le coucher du soleil, les avenues ressemblaient à une station balnéaire, hors saison. Le centre culturel Capitale, j'y étais allé avec Tishka et Sahar, plein de fois, sept ou huit au moins. Sahar embarquait Tishka dans l'île aux minots, entourée de son lac de livres, avec ses poufs flottants, ses bateaux-lits et ses hamacs où elle lui lisait des histoires de tempêtes et de pirates, où elle lui montrait tous les mots en T qui coulaient le long du mur, en vagues de lumière. Elle se régala³ (Damasio, 2019 : 95).

Le discours de la première partie du passage est saccadé, les phrases sont courtes, parfois sans verbe, ponctuées de signes qui semblent mimer des rapports logiques ou accélérer un raisonnement. Nèr envisage ici l'espace sur un mode négatif, son discours est rythmé par les « pas », les « ni », les « aucun » pour évaluer les difficultés de la traque. C'est le discours d'un chasseur qui cherche à sonder l'espace, à évaluer la stratégie adéquate pour traquer le ou les furtifs. Ce discours flue par saccades, il fait des sauts d'un aspect à l'autre de l'espace, sans aucune considération de temps, sur le mode du scan. Dans le discours de Lorca, par contre, les périodes sont beaucoup plus distendues et ce sont les relations temporelles qui l'emportent sur la visualisation de l'espace. Lorca prend en charge la narration de l'ouverture de l'espace au plus-que-parfait. Le lieu est immédiatement lié à des souvenirs d'une fréquentation familiale dans le lieu, la vie familiale qui précède la disparition de l'enfant de Lorca. Les sonorités gutturales du discours de Nèr sont aussi suivies dans le discours de Lorca par des sonorités liquides en /s/ en /l/ qui soulignent le mouvement fluide dont il est question, « tous les mots en T qui coulaient le long du mur, en vagues de lumière ». Le

³ Il faut préciser que Damasio utilise une typographie particulière qu'il n'est pas toujours facile de reproduire avec un clavier d'ordinateur. La citation d'un passage nécessite ainsi de renoncer à certains signes qui sont graphiquement associés à chaque narrateur. Le texte devrait alors plutôt être reproduit comme une image pour que toutes les finesses typographiques puissent y figurer.

passage d'un paragraphe à l'autre ne fait pas avancer la narration mais fait passer l'événement dans des blocs d'espace-temps hétérogènes, qui coexistent dans l'espace bien que traversés d'affects radicalement différents. Tandis que le traqueur Nèr est persuadé que la mission passe par un striage de l'espace, Lorca appréhende la rencontre possible des furtifs à partir des souvenirs que le lieu lui évoque. Si la composition du récit est essentiellement rythmique, relève du *rhuthmos*, c'est du fait de la qualité métamorphique de chaque épisode. On y assiste aux transformations successives de l'événement en fonction de la perspective à travers laquelle il est vécu. Ce qui se passe, c'est toujours avant tout le passage de l'événement d'un bloc d'espace-temps à l'autre, entre les blocs, ce qui fait écho à la manière dont Deleuze définit le rythme dans *Mille plateaux* (Deleuze, 1980 : 385) comme l'effet d'un entre-deux : « Il y a rythme dès qu'il y a passage transcodé d'un milieu à un autre, communication de milieux, coordination d'espaces-temps hétérogènes ».

Ce mode de narration polyphonique ne sert, toutefois, pas seulement à nous faire éprouver des différences stylistiques d'une voix à l'autre, il est le vecteur d'une reconfiguration de notre expérience de la ville dystopique comme tissage d'imaginaires coexistants. La polyphonie, Damasio l'aborde comme un mode de narration fondamentalement politique dans la mesure où il amène constamment les lecteurs à faire des liens ou à articuler des conflits entre différentes manières d'habiter le même espace urbain. Là où la ville dystopique fragmente, privatise et disjoint, le roman invite à imaginer une expérience avant tout collective, en nous faisant circuler de la perception d'un personnage à celle d'un autre. Dans ce sens, le travail d'écriture de la ville chez Damasio fait écho à la théorie de la ville chez Michel de Certeau, qui dans *L'invention du quotidien* (de Certeau, 1990 : 173) distingue le concept de « lieu » de celui d'« espace ». Alors que le lieu est structuré par des lois géométriques qui ordonnent les éléments les uns à côté des autres, « chacun situé en un endroit "propre" et distinct qu'il définit » (de Certeau, 1990 : 173), l'espace est un lieu pratiqué par des usagers multiples, marcheurs ou habitants : « L'espace est un croisement de mobiles. Il est en quelque sorte animé par l'ensemble des mouvements qui s'y déploient » (de Certeau, 1990 : 173). Les dimensions de la vitesse, de la direction et du temps – absentes d'une conception purement géométrique et optique du lieu – entrent ainsi en compte dans la notion d'espace telle que la pense de Certeau, de même que notre perception de l'espace urbain, dans les *Furtifs*, est constamment sujette aux variations de rythme des différentes voix narratives.

L'insertion du point de vue de Nèr dans ce tissu polyphonique est à cet égard significative. Plus que tous les autres chasseurs du Récif, Nèr incarne en effet, dès le début du roman, l'exigence du contrôle panoptique. Ancien agent de Tsahal, qu'il a déserté « après six ans passés à panoptiquer la bande de Gaza » (Damasio, 2019 : 97), il ne peut concevoir la capture d'un furtif qu'au moyen d'une augmentation du pouvoir optique par des outils technologiques (capteurs, scanners, caméras). Or, par le passage constant de son point de vue à celui de chasseurs qui explorent l'espace par les sens du toucher et de l'ouïe, la saisie panoptique de la ville incarnée par Nèr se trouve en quelque sorte privée de l'autorité à

laquelle elle aspire. Le dispositif polyphonique contribue à décentrer la perspective de celui qui se pense comme maître du lieu. À la fin de la scène de chasse dont on a précédemment analysé un extrait, Nèr devient d'ailleurs la cible d'une de ses propres armes, tandis que Saskia et Lorca, dans une autre salle du complexe culturel, expérimentent leurs premiers contacts sonores avec un furtif.

3. Un accueil par le rythme

De même que la prose de Damasio expose les lecteurs à des variations constantes dans la perception du monde fictif, de même, au niveau de la diégèse du roman, tout contact avec les furtifs n'est rendu possible pour les chasseurs du Récif qu'au prix de changements dans leurs habitudes de perception. Mandatés par le gouvernement pour capturer vivant un furtif afin de l'étudier et de tirer profit, si possible, de ses capacités métamorphiques, les chasseurs sont contraints de constater l'inefficacité de toute stratégie d'approche fondée sur le pouvoir de l'optique. Les moyens de localisation spatiale et visuelle des furtifs ne permettent pas d'établir avec eux le moindre contact : les furtifs meurent quand ils sont vus, et ne laissent derrière eux qu'une effigie de céramique, ce qui préserve l'espèce de toute forme de contrôle sur leur corps. Comme l'une des chasseuses, Saskia, le découvre, l'écoute permet par contre une appréhension plus subtile des furtifs, dans la mesure où chacun d'entre eux, lorsqu'il est à l'arrêt, émet une sorte de ritournelle, « une manière de canevas rythmique, de thème » (Damasio, 2019 : 115), qui est à proprement parler sa signature, l'expression de son être, ce que Saskia nomme son « frisson », le son dont il est né. Contrairement au champ du visible, le champ du sonore est favorable aux furtifs, car ils peuvent s'y exprimer. Il n'est de contact ou de rencontre possible avec eux que si on accepte de les accompagner dans leur durée, et dans le flux sonore où ils déclinent leur identité et se distinguent des autres furtifs. Le sonore est le sens qui leur correspond le mieux parce qu'il a tout à voir avec la transformation continue, la métamorphose, « qui est la clé comportementale d'un furtif » (Damasio, 2019 : 117). Ainsi, le premier épisode de contact avec un furtif a lieu lorsque Saskia répond par quelques sons d'olifant à des bruits de verre pilé produits par un furtif :

Saskia écoutait ça à l'oreille nue, sans amplification et parfois osait un son, une vibration du cor, une plainte joyeuse et tonitruée. Et clairement, ça répondait, comme transposé dans une matière autre, souvent le verre, parfois le frémissement du plastique. Avec reprise du thème joué par Saskia, sample de sa mélodie, décalage ou insertion de rythmes (Damasio, 2019 : 135).

Lorca évoque ici un échange où un thème passe par différents milieux sonores. Une écoute mutuelle a lieu entre êtres vivants humains et non-humains, alors que les techniques de traque optique les isolaient systématiquement les uns des autres. Le jeu consiste à faire vivre une séquence rythmique, la transcoder, et ce moment est interprété par Lorca comme le

premier moment où les furtifs ménagent un espace aux chasseurs « dans leur territoire sonore » (Damasio, 2019 : 135). Il ne s'agit pas ici encore de communication, d'échange de messages, mais d'actes d'hospitalité, de « ménager un espace à l'autre » dans le domaine sonore, alors que ce contact est impossible par la vue. Pour reprendre le vocabulaire conceptuel de de Certeau, ce contact par le rythme a pour effet de transformer le lieu urbain en un espace, si l'on comprend l'espace comme un lieu pratiqué par ses usagers, où tous les éléments du lieu architectural (le verre, le plastique de l'enceinte) se trouvent sollicités plutôt que réduits à leur dimension visible ou géométrique.

Il est aussi frappant, à cet égard, de constater les jeux d'échos entre cette première scène de contact avec les furtifs et les récits de pistage de loups dont se compose l'ouvrage de Baptiste Morizot, *Manières d'être vivant*. Dans le chapitre « Une saison chez les vivants », Morizot raconte notamment que lors d'un pistage, en réponse au cri d'un loup entendu dans la nuit, sa propre imitation d'un cri de loup a donné lieu à une sorte de dialogue auquel une meute de louveteaux se sont mêlés quelques instants plus tard, dialogue dans lequel l'interlocuteur humain ignorait strictement tout du sens : « On dirait bien qu'il y a eu dialogue mais en quel sens « dialogue » ? [...] Comme dans un premier contact, l'enjeu est bien de prendre langue, sans langue partagée » (Morizot, 2020 : 49). De la même manière que le pisteur participe à un échange qui reste pour lui (et pour les loups aussi peut-être) énigmatique, les chasseurs des *Furtifs*, Saskia et Lorca, « prennent langue » avec un furtif par les jeux du rythme et se trouvent ainsi en quelque sorte accueillis dans le territoire que ce vivant d'une autre espèce s'est constitué au cœur de la ville d'Orange, dans un musée désaffecté.

Si toute forme d'interaction ou d'échange avec les furtifs ne se concrétisera que bien plus tard dans le roman, les expériences sonores de cet épisode ont déjà pour effet de convaincre les dirigeants du Récif de renoncer à la traque optique pour réorienter la quête des chasseurs vers un mode de rencontre qui passe par l'écoute et l'empathie. Les chasseurs sont ainsi envoyés en mission dans des communautés de la région d'Orange qui, comme les furtifs, développent leur mode de vie dans les angles morts de la cité dystopique: îlots essaimés sur le delta du Rhône ou toits de la ville d'Orange. Dans le chapitre « Batara Kala » notamment, Damasio évoque à travers les points de vue de Lorca, Saskia et Agüero le quotidien d'une communauté d'immigrés balinais et de personnes rejetées de la ville privatisée qui ont élu domicile sur l'île du Javeau-Doux. Plusieurs pratiques culturelles sur cette île sont issues de Bali, comme le système d'irrigation des rizières en terrasses, la répartition de la communauté en foyers qui se réunissent régulièrement en assemblées, ou les rituels d'offrande (« dans leur gratuité si contraire à nos capitalismes » (Damasio, 2019 : 178)) qui rythment le quotidien de la communauté. Ce qui retient, toutefois, davantage l'attention de Saskia, c'est la manière dont les Balinais jouent d'un instrument de musique traditionnel, le gamelan, qui se compose de percussions et autour duquel se rassemblent une dizaine de musiciens. La performance musicale est évoquée comme « une maestria de frappes qui carillonnent et qui crépitent sur un clavier éclaté-déplié, réparti et comme démultiplié à

travers la constellation percussive » (Damasio, 2019 : 181), ce qui rappelle la manière dont les furtifs ont répondu à l'olifant dans l'épisode précédent, en reprenant le thème joué et en y insérant des rythmes nouveaux. Saskia est particulièrement impressionnée par l'art du contrepoint pratiqué par les instrumentistes. Elle attribue la qualité de la performance à une excellence « relationnelle » plutôt qu'à la direction d'un chef d'orchestre :

Les instruments (un à un puis ensemble) ne font pas la musique. Plutôt est-ce la musique qui vient (prismatiquement) se subdiviser dans les instruments, et les amène à la vie. Toute la splendeur respire là) dans ce tricotage (tout en contrepoint ornemental, dont l'origine pour moi ne peut pas faire de doute : la nature! La nature en est remplie. J'ai trouvé ces contrepoints dans l'entremêlement choral des cris des animaux, en particulier des batraciens, que je sais très présents à Bali... (Damasio, 2019 : 182).

La vitalité de la musique n'est pas ici l'effet de performances individuelles, mais de jeux de contrepoints d'un instrument de percussion à l'autre qui mettent le collectif au centre. Alors que la ville hypertechnicisée se manifeste toujours dans le roman comme une puissance de séparation et d'isolement des individus dans leur « technococon⁴ », le concert balinais, de même que le contact rythmique avec les furtifs, fait émerger, de l'intérieur d'un espace social, une forme de vie qui transcende l'opposition entre humain et nature. Lorsque Saskia associe le jeu du gamelan à « l'entremêlement choral [...] des batraciens », elle évoque la possibilité de collectifs humains informés par des rythmes issus de la nature plutôt que fondés sur son exclusion. Au gré de telles expériences sonores, les personnages des *Furtifs* s'ouvrent ainsi peu à peu à la fréquentation de territoires liminaires, entre ville et nature, qui favorisent l'émergence d'une conscience collective de la nécessité de résister activement au pouvoir de la ville dystopique.

4. Comprendre les furtifs ?

À partir de ce moment dans l'intrigue du roman, la question d'un dialogue avec les furtifs se fait plus pressante et les chasseurs du Récif commencent à interroger la manière dont les furtifs produisent des signes, quelle langue ils parlent. La question est d'autant plus cruciale que l'un des chasseurs, Lorca Varèse, recherche sa propre fille et compte sur le moindre signe émis par des furtifs pour retrouver sa trace dans l'espace urbain où elle a disparu. Or le rythme va jouer, à nouveau, un rôle important dans l'écoute et l'étude de ce langage non-humain. Avec l'aide d'un tagueur gitan, Toni, l'attention des chasseurs se porte

⁴ C'est par ce néologisme que Damasio fait souvent référence, dans les essais de *Vallée du silicium* notamment (2024 : 103) à l'entrelac d'interfaces numériques (des « cocons » technologiques) dans lequel les individus de nos sociétés se réfugient pour éviter toute confrontation à l'altérité. Dans la ville dystopique des *Furtifs*, l'emprise du technococon s'exerce en particulier par une bague électronique, qui sert autant à capter des informations qu'à déterminer l'accès des citoyens aux espaces urbains en fonction du forfait qu'ils possèdent (standard, premium ou privilège).

tout d'abord sur des graphes particuliers disséminés sur les murs de la ville, qu'ils appellent céliglyphes et qui se distinguent des graphes humains par la manière dont le dessin est incisé dans la matière. Or l'un des céliglyphes qu'ils ont repéré se révèle avoir été aussi inscrit sur un mur de la chambre de Tishka, au moment de sa disparition. Il s'agit de trois cercles en forme de trèfle avec les lettres écrites « Tà? ». Dans un passage fascinant du roman, les membres du Récif sollicitent l'aide d'un groupe d'étude du langage furtif, le Cryphe, qui est composé de chercheurs mal voyants qui sont convaincus que les lettres tracées par les furtifs demandent à être lues de manière cinétique, par le parcours tactile du tracé – un peu comme une aiguille passe sur un disque vinyle – et que chaque lettre exposée sur le glyphe n'est que l'amorce derrière laquelle peuvent se cacher d'autres lettres. L'appréhension tactile du glyphe et le dépliage des mots possibles peuvent permettre ainsi de trouver ce que le furtif a voulu dire par « Tà? ». Chaque furtif joue avec les syllabes pour « bricoler des segments de phrase » (Damasio, 2019 : 333) selon un chercheur ou pour « transmettre des transformations de sens » pour une autre chercheuse qui pense que les furtifs sont capables de comprendre les significations de notre langage, mais qu'ils restent essentiellement rétifs à toute forme d'univocité ou de monosémie, entièrement investis par l'instinct de faire varier le sens des mots.

Une question cruciale se pose toutefois au moment où la possibilité de lire ou de comprendre les furtifs émerge dans le roman: est-ce que chercher à décrypter leurs paroles ne revient pas toujours nécessairement à spiritualiser les furtifs, c'est à dire à les réduire à leur fonction d'« oiseaux-chanteurs », sortes d'équivalents du rossignol dans la tradition chrétienne médiévale ? Un personnage que viennent consulter les chasseurs du Récif, Varech, émet de fortes réserves à l'égard de l'idée que les furtifs seraient producteurs de sens et les considère sous un angle plus matérialiste ou biologique. À nouveau, la comparaison entre furtifs et animaux sauvages intervient :

Notre anthropomorphisme y projette du sens, c'est un tropisme naturel. Les loups laissent des crottes et des bouquets d'odeurs pour faire signe et marquer où commence leur territoire. Les furtifs laissent aussi des signes, qui sont leurs crottes. En ville, ça prend souvent la forme de lettres parce qu'ils se nourrissent de nos signalétiques latines. Dans le massif des Écrins où je vais souvent, ils laissent plutôt des cairns, des contre-courants dans les torrents, des boules de feuilles et des stries dans l'argile, qui décalquent subtilement les autres espèces sans les copier vraiment. Ce sont leurs signes locaux, qui prennent et recrachent l'environnement, à contre-routine (Damasio, 2019 : 399).

Les paroles des furtifs sont ici replacées dans le contexte du métabolisme qui les distingue. Pour Varech, les furtifs produisent bien sûr des signes en abondance, mais c'est avant tout l'effet de leur mode de vie qui les contraint, pour survivre, à absorber et « déféquer » constamment des signes qui changent en fonction du lieu qu'ils hantent : phrases

humaines, cairns, sons, feuilles, incisions ou bruits du monde industriels. Si les furtifs parlent, c'est une dérive anthropomorphique et spiritualiste d'assumer qu'ils sont animés par les mêmes intentions de communication que nous, ou même qu'ils savent ce qu'ils disent. C'est l'impact des furtifs sur les autres vivants qui compte avant tout ce qu'on peut déchiffrer de leurs paroles. Varech émet la théorie que l'activité de métabolisation des furtifs est à l'origine des variations qui ont lieu dans la reproduction du vivant :

Les fameuses erreurs de 1 pour 10'000 dans la recopie à l'identique des brins d'ADN viendraient de l'activité furtive de dégradation des sons. Les fragments d'ondes qu'ils génèrent et relâchent amèneraient les autres vivants à varier, au niveau très fin de leur partition génétique (Damasio, 2019 : 403).

À ses yeux, le contact avec les furtifs devrait ainsi être recherché indépendamment de la possibilité de communiquer avec eux, de trouver un langage commun, pour favoriser l'impact de leur mode de vie et de leur mode d'action sur le devenir des autres êtres vivants, sans nécessairement qu'on leur attribue des capacités semblables aux nôtres.

Pour en revenir à l'intrigue du roman, la manière dont le signe laissé par Tishka finit par être compris me semble significatif de ce déplacement dans l'appréhension du langage des furtifs, un déplacement par lequel la pensée du rythme de Damasio et de son rapport à la reconfiguration de l'espace urbain se manifestent également. Les efforts d'interprétation de Lorca et Sahar restent vains, en effet, tant qu'ils s'appliquent à déplier un sens caché derrière les lettres pour pouvoir localiser la source du message. Les signes laissés par Tishka demeurent vides de sens, tant qu'ils sont compris comme un langage codé susceptible de révéler le lieu fixe, géométriquement identifiable dans la ville, où elle se trouve supposément retenue captive. Ce n'est que lorsque la mère de Tishka croit reconnaître dans « Tà? » un mot qui faisait partie du langage d'enfant de sa fille – « Tà » pour « chat » – que leur recherche bifurque. Le mot cesse alors d'être interprété comme une indication sur le lieu où elle se trouve, tandis que le signe interrogatif commence à prendre tout son sens. Ils entendent désormais dans « Tà? » les questions existentielles que l'enfant hybride, devenue furtive, pourrait leur adresser ou s'adresser à elle-même : « Suis-je encore Tishka? », « Est-ce que "furtive" et "enfant" sont des termes qui s'excluent l'un l'autre? », « Allez-vous m'accepter encore comme votre fille maintenant que je suis devenue furtive? ». Le déplacement dans la compréhension du signe est profond. Alors qu'aucune des techniques d'interprétation du langage polysémique des furtifs ne leur a permis de retrouver la trace de Tishka, c'est au contraire l'oubli de ces techniques de décryptage qui permet à une piste plus fructueuse de se dégager, où le mot est lu sur le mode de l'interrogation, « Tà? : qui suis-je pour vous? ». Par l'émergence du langage enfantin, le signe gagne en impact ce qu'il perd en richesse polysémique, il fait bifurquer les lecteurs dans une direction radicalement différente. Plutôt que d'indiquer le quartier où elle habite, Tishka interrogerait ainsi la capacité de ses parents à créer un espace viable pour leurs retrouvailles dans la ville où ils la recher-

chent. Elle leur adresserait, en d'autres termes, une question à la fois rythmique et écologique. « Tà? » : est-ce que la relation familiale peut se renouer avec une enfant furtive au sein-même d'une cité dominée par la pulsion scopique et le traçage permanent de ses citadins? Lorca, Sahar et Tishka sont-ils encore capables de vivre ensemble ? À partir de ce moment du roman, le langage furtif n'est plus lu pour comprendre ce que les furtifs veulent transmettre sur le monde d'où ils viennent mais plutôt sur un mode performatif, comme des injonctions à chercher par quels rapports humains et furtifs peuvent entrer en contact, coexister, ce qui correspond d'assez près à ce que Deleuze entend par la capacité rythmique lorsqu'il dit, dans ses cours sur Spinoza, en parlant de la nage :

Qu'est-ce que ça veut dire, le rythme ? ça veut dire que mes rapports caractéristiques je sais les composer directement avec les rapports de la vague. Ça ne se passe plus entre la vague et moi, c'est-à-dire que ça ne se passe plus entre les parties extensives, les parties mouillées de la vague et les parties de mon corps; ça se passe entre les rapports. Les rapports qui composent la vague, les rapports qui composent mon corps et mon habileté lorsque je sais nager, à présenter mon corps sous des rapports qui se composent directement avec le rapport de la vague. Je plonge au bon moment, je ressors au bon moment. J'évite la vague qui approche, ou, au contraire je m'en sers (Deleuze, 2024 : 447-448).

La rencontre avec les furtifs passe par une pratique du rythme, un art des rapports, dans la mesure où les réflexes d'identification habituels – voir, dévisager – peuvent provoquer la mort de l'autre. Une fréquentation attentive des furtifs par l'écoute permet par contre aux humains de se reconnecter avec une vitalité que la société de contrôle leur refuse. En effet, en plus de privatiser les espaces, les administrateurs de l'entreprise Orange maintiennent les citoyens en interaction permanente avec des interfaces numériques afin d'optimiser la récolte de données, ce qui a pour effet de réduire au minimum les contacts avec d'autres êtres vivants. Les désirs individuels sont, par exemple, comblés par la réul (réalité ultime), un appareil de réalité virtuelle qui immerge l'utilisateur dans l'univers de son choix, sans qu'il ait à faire le moindre mouvement vers d'autres individus (Damasio, 2019 : 373). Les furtifs font ainsi renaître pour les chasseurs du Récif le désir d'apprendre à rencontrer d'autres êtres par des moyens différents que la vue, par l'attention au temps de l'autre, à son rythme précisément, pour en devenir, selon les termes de Saskia « la syncope. Le contrepoint subtil » (Damasio, 2019 : 31).

C'est aussi ce qu'affirme Baptiste Morizot dans ses essais (*Manières d'être vivant*, 2022 ; *Rendre l'eau à la terre*, 2024), lorsqu'il parle de la nécessité de passer des alliances avec les êtres vivants d'autres espèces (les pollinisateurs, les castors, les loups...). Il n'est pas nécessaire d'attribuer à ces vivants des capacités de conscience, ou un accès à la pensée rationnelle, pour reconnaître leur rôle crucial dans le tissage d'un monde habitable dont

nous bénéficions. Comme il l'affirme dans un entretien accordé au journal en ligne *Reporterre* (Kempf, 2023) :

La conscience est un problème secondaire en écologie politique. Elle a surtout servi pour la pensée moderne à dévaluer les autres qu'humains en matière, parce qu'ils n'ont pas le même esprit que nous. Mais les vivants, même s'ils n'ont pas une conscience comme la nôtre ou une intelligence rationnelle identique à la nôtre, passent leur temps à agir sur le monde de manière à le rendre habitable. Depuis quatre milliards d'années, la vie aménage le monde pour la vie. Avec une inventivité dont nous sommes incapables, et dont nous jouissons des dons tous les jours.

Passer des alliances avec eux, cela revient donc à adopter des comportements ou des habitudes qui favorisent leur puissance d'agir, qui s'y accordent. De même, dans le roman de Damasio, une fois reconnu l'effet bénéfique que les furtifs exercent sur les vivants qui les entourent, l'impératif de les traquer ou de les identifier cède la place à celui de les laisser vivre et de développer à leur contact de nouvelles manières d'appréhender le monde. Pour Damasio, une ville habitée par des furtifs est une ville qui invite quotidiennement à l'écoute de ses rythmes, qui exige qu'on prête une attention soutenue à ceux qui vivent dans ses interstices.

5. Hybridations

Plusieurs manières de vivre « en rythme » avec les furtifs sont proposées dans le roman de Damasio, qui vont de l'interaction quotidienne à des formes d'hybridation vécues par certains personnages. Dans le même chapitre où Varech expose sa théorie sur le rôle écologique des furtifs, par exemple, les chasseurs du Récif en visite dans le château d'eau où il habite, découvrent que le philosophe abrite un furtif dans sa bibliothèque. Plus précisément le furtif en question, que Varech nomme Crisse-Burle, fait corps avec les livres de la bibliothèque où il habite. Comme Varech l'explique (Damasio, 2019 : 414) : « Il n'y a pas de furtif dans cette bibliothèque, Saskia. La bibliothèque *est* le furtif. Il est devenu la pièce entière: les rayons, les livres, les échelles, le papier. C'est un automorphe. Il se reconfigure tout le temps ». De même que, dans l'exemple de la nage proposé par Deleuze pour illustrer sa conception du rythme, le corps humains doit composer ses rapports avec ceux de la vague, Varech est ici tenu de s'initier à une nouvelle manière de dialoguer par la parole et l'écrit afin d'interagir avec le furtif. Puisque la vue des livres a pour effet immédiat de les amputer du corps du furtif automorphe, d'en faire des livres morts, Varech se met à monologuer dans la pièce ou à proposer au furtif des notes sur un carnet vierge, ce à quoi Crisse-Burle répond par des frissonnements de page, des incisions dans le carnet, l'ajout de glyphes, et peu à peu l'articulation de phrases (Damasio, 2019 : 416) :

- Nous dialoguons
- Comme vous et moi?

– Non... il babille et je parle. Il produit des rythmes, des froissements cadencés, il fait chanter le bois des rayons. Et parfois, une phrase qui semble chargée de sens sort de lui. Sans que je sois sûr qu’il comprenne ce qu’il articule; que ce ne soit pas simplement un écho ludique ou instinctif à mes paroles.

Plutôt que de maintenir Varech dans les limites rationnelles d’un dialogue fondé sur le sens des mots, Crisse-Burle saisit l’occasion de chaque émission de signe pour métaboliser du sens et le « déféqu[er] avec élégance » (Damasio, 2019 : 416). Par son activité métabolisante, le furtif sollicite ainsi des composantes de la bibliothèque qui excèdent l’ordre symbolique du langage humain et des œuvres de langage : les bois des étagères, le frissonnement des pages. À nouveau, c’est par le rythme (frissonnements, permutations) et une sorte de dialogue « à l’aveugle » qu’un contact avec le vivant se tisse, dans la mesure où chaque échange de ce dialogue est de l’ordre de la rencontre, de l’imprévisible, du « coup de dé », comme le suggère Varech dans un autre passage, « le hasard ressenti comme une chance et plus comme une menace » (Damasio, 2019 : 400).

La possibilité d’une hybridation des humains avec la puissance de vie qu’incarnent les furtifs est rendue encore plus perceptible aux lecteurs dès le moment où Tishka renoue contact avec ses parents. Croisement entre la petite fille qu’elle était et une furtive, Tishka contraint ses parents à établir avec elle des contacts par d’autres sens que la vue, « avec notre nez, nos oreilles et nos mains » (Damasio, 2019 : 464). C’est notamment par sa manière de parler que la différence de Tishka s’exprime le plus singulièrement à la lecture du roman, et que sa puissance de contamination des autres personnages se manifeste aussi. Dans chacune de ses répliques, Tishka introduit une sorte de poétique nouvelle dans le roman où l’équivoque devient règle. À un moment de l’intrigue où Tishka et ses parents sont poursuivis dans la nuit par la police du RAID et cherchent un refuge dans un canyon (Damasio, 2019 : 462), elle répond par exemple à son père : « – Tu crois qu’on peut y aller? Tu n’entends plus rien? Tu es sûre? – Similence oui...Vacalme ». Les mots « silence » et « similitude » forment un mot-valise, alors qu’on entend à la fois « va », « vacance », « calme » et « vacarme » dans « vacalme ». La langue de Tishka oscille entre le balbutiement d’un être qui revient à la parole et le jeu. La confusion entre les termes a constamment pour effet de créer de nouveaux concepts ou de traduire des affects ambigus, comme si le jeu des allitérations ou d’assonances devenait « une source de vitalité pour elle, pour ce qu’elle était devenue » (Damasio, 2019 : 465), comme le formule Lorca, plutôt qu’un simple moyen d’échanger des informations. Ainsi, pour décrire à ses parents le processus de devenir furtif (Damasio, 2019 : 516) : « – À force fibrille, la vibaille dans ton os. La sangue acoule tes neives. – La sangue? Tu veux dire...le sang? Ou la langue? – Même. C’est titou ». L’afflux des mots et celui du sang dans les veines sont identifiés l’un à l’autre, faisant ici écho à ce que Damasio dit de l’écriture, à savoir qu’elle est essentiellement une manière de fluer, un rythme. Alors que chaque personnage-narrateur du roman s’exprime dans un jargon particulier (avec son propre lexique, son propre registre sonore comme nous l’avons vu au début

de l'article), l'art de « déparler » de la furtive introduit un degré nouveau de complexité, dans la mesure où ses paroles ou ses aphorismes, par leur équivoque, deviennent intraduisibles. Comme à la lecture d'un poème, on assiste au déploiement d'une pensée dont le ressort d'expression est le jeu rythmique. Or cette poétique, loin de rester confinée aux répliques de Tishka, contamine peu à peu le discours des autres personnages, qui, à mesure de leur fréquentation des furtifs, se mettent aussi à « déparler ». Ainsi, son père Lorca, à un moment de l'intrigue où sa famille se trouve traquée par la police (Damasio, 2019 : 450), évoque en ces termes le temps de sursis que lui offre l'intervention de son complice Agüero qui fait diversion : « Il y aurait alors comme une suspension du temps. Une pâte gluide, diluée au lait, serait devenue la durée, filante entre mes doigts ou recompactée en houle, dès que j'en aurais eu le goût ou l'envie ». À l'usage insolite du mode conditionnel à la place du passé simple – une substitution qui intervient fréquemment dans *Les Furtifs* pour conférer à certains événements narrés la qualité de l'irréel – s'ajoute ici d'autres permutations qui font bouger le sens des mots : « gluide » au lieu de « fluide », et « houle » au lieu de « boule » qui contribuent ensemble à traduire la perception du temps suspendu comme un état intermédiaire entre le solide et le liquide, l'onde et la matière ferme. De même que, dans les termes de Varech, « les furtifs jouent un rôle crucial dans l'empire du vivant : les mutations qu'ils impriment à l'évolution permettent la variété des espèces et leur renouvellement » (Damasio, 2019 : 619), la poétique de Tishka contribue au renouvellement des moyens d'expressions des personnages du roman.

6. Reprendre possession des villes et des îles

Dans *Les Furtifs*, le renouvellement de la parole narrative par le rythme s'accompagne aussi de l'invention de nouvelles manières d'habiter la terre, ce qui nous invite d'autant plus à concevoir cette poétique comme une éco-poétique, selon l'étymologie du terme, *oikos - poiesis*, une production du lieu d'habitation. Dans les derniers chapitres du roman, conjointement au processus de rencontre des furtifs, on assiste à la coordination de mouvances politiques radicales qui œuvrent à reprendre possession des villes et des terres privatisées. Le lecteur retrouve ainsi la Céleste, un mouvement dont Lorca avait sollicité l'aide au début du roman, lorsqu'il cherchait à accéder à son ancien appartement situé dans un quartier aisé de la ville. Le mode d'action de La Céleste consiste à s'installer sur les toits d'immeubles rendus inaccessibles par les zones privilège et les occuper le plus longtemps possible, de manière à tresser un réseau de toits dans la ville par lesquels les occupants peuvent communiquer et acheminer du ravitaillement. Lors de l'occupation de l'île de Porquerolles, à la fin du roman, la Céleste coordonne son action à celle de la MUE notamment, un mouvement qui prône « la jonction entre territoire vécu et territoire ressenti » (Damasio, 2019 : 497), ou encore des activistes d'UniTerre ou de ReclaimIslands, opposés à la privatisation d'îles qui bénéficiaient anciennement du statut de parcs nationaux. Damasio imagine ainsi, dans ces chapitres, des modes d'actions qui s'inspirent librement des ZAD (zones d'aménagement différé) et qui consistent à récupérer des îles privatisées mais surtout à y

réinventer des modes d'habitation et de convivialité alternatifs. La gouvernance sur l'île de Porquerolles se répartit, par exemple, en différents comités dont les responsables, élus sur proposition des autres, prennent en charge un aspect particulier de la vie commune : le ravitaillement, les ateliers de fabrication, la protection du site. Les habitants adoptent des pratiques de permaculture qui consistent à disposer les cultures de céréales et les écosystèmes en mosaïque, comme ce que les chasseurs du Récifs avaient pu observer sur l'île de Javeau-Doux au début du roman.

L'art de vivre en contact avec les furtifs et les différentes formes d'hybridations expérimentées par les personnages du roman servent ainsi de ressources à la réappropriation de l'espace public, dans les quartiers des villes libérés comme sur des îles ou sur des barges qui permettent la formation de nouveaux archipels en bordure de la Méditerranée. Comme le formule Sahar pour définir la démarche de ces engagements coordonnés : « Il me semble que l'enjeu est moins l'insurrection en tant que telle que la surrection. Au sens géologique. Ériger. *Faire terre* » (Damasio, 2019 : 685). En d'autres termes, l'action de ces mouvements consiste moins à renverser un pouvoir établi qu'à faire naître des îlots de résistance dans ses interstices, multiplier des communes, « avec chacune bricolant ses modèles politiques, ancrés dans le local, articulés au vivant » (686), sur un mode similaire au mode de narration polyphonique et métamorphique par lequel se tisse le roman de Damasio.

7. Conclusion

En définitive, c'est bien par le rythme, dans *Les Furtifs*, que se renouvèlent les manières de s'exprimer et de vivre ensemble. La réarticulation au vivant que Damasio situe comme horizon d'émancipation du roman « biopunk » exige de l'écriture qu'elle devienne un art du flux et du rapport aux vivants, qu'elle s'ajuste aux rythmicités singulières des êtres vivants qui nous entourent. Un des rôles de l'écriture sur lequel Damasio insiste le plus dans les essais de *Vallée du Silicium*, écrits quelques années à peine après la publication des *Furtifs*, c'est en effet celui de « battre le capitalisme sur le terrain du désir » (Damasio, 2024 : 212), c'est à dire de rendre les liens aux autres êtres vivants désirables, alors que la modernité technique n'a fait qu'attiser le désir de pouvoir et de dépassement de notre condition de mortels : « Mettre l'imaginaire au service du tissage à une époque où la fantasmagorie repose sur l'illusion de ne pouvoir être libre que seul. Pour le dire en rime, nos imaginaires modernes affrontent des imachinaires » (Damasio, 2024 : 222). Or, ce tissage au vivant, seul susceptible de déjouer les illusions de la machine, c'est par une poétique du rythme que Damasio l'envisage, pour autant que le rythme soit éprouvé et pratiqué comme manière de faire couler, comme forme mouvante. L'écopoétique connaît ainsi un développement insolite avec Damasio. Si dans son ouvrage séminal, *The Song of the Earth*, Jonathan Bate considèrerait que le poème en vers, par la complexité de sa langue et son usage de la métrique, s'imposait comme le meilleur moyen de nous aider à nous réajuster à l'altérité du monde naturel, Damasio entreprend de nourrir notre lien au vivant par l'élaboration

d'une prose métamorphique et polyphonique, qui sollicite avant tout la plasticité du langage et la mobilité du sens. En réponse à l'empire de la technosphère qui, tout en prétendant accroître nos pouvoirs, œuvre en fait à nous asservir à des intérêts qui lui sont propres, Damasio attire notre attention sur les aspects du langage qui font de la communication entre vivants un jeu encore ouvert et parfois imprévisible.

Cette écopoétique du rythme pourrait-elle, en définitive, contribuer à nous faire repenser le devenir des villes ? Lorsqu'il évoque dans un interview au Monde son idéal urbain, Damasio parle de la nécessité d'« aménager un tissu urbain [...] qui nous métisse à toutes les formes du vivant » (Minassian, 2024). Le mouvement-même du métissage aux vivants dont il est ici question ne passe-t-il pas précisément par une attention accrue à la diversité de leurs rythmes ?

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BATE, Jonathan (2001) : *The Song of the Earth*. London, Picador.
- BENVENISTE, Émile (1976) : *Problèmes de linguistiques générale*. Paris, Gallimard.
- BRAVO, Anne (2023) : « Faire Monde(s) dans le genre de la science-fiction : *Les Furtifs*, une lecture ethnocritique ». *Cultural express*, 9. URL : <https://cultx-revue.com/article/faire-mondes-dans-le-genre-de-la-science-fiction-les-furtifs-une-lecture-ethnocritique>
- DAMASIO, Alain (2019) : *Les Furtifs*. Paris, La Volte.
- DAMASIO, Alain (2024) : *Vallée du Silicium*. Paris, Éditions du Seuil.
- DE CERTEAU, Michel (1990) : *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*. Paris, Gallimard.
- DELEUZE, Gilles & Félix GUATTARI (1980) : *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie 2*. Paris, Éditions de Minuit.
- DELEUZE, Gilles (2024) : *Sur Spinoza: cours novembre 1980- mars 1981*. Paris, Éditions de Minuit.
- GUILMIN, Rudy (2023, 14 janvier) : « Alain Damasio : “Ma science-fiction, c’est un présent hypertrophié” » *Gonzai*. URL : <https://gonzai.com/alain-damasio-ma-science-fiction-cest-un-present-hypertrophie>
- JORDAN, Vincent (2025) : « L'utopie comme perturbation ». *COntEXTES*, 11 septembre. URL : <http://journals.openedition.org/contextes/13713>
- KEMPF, Hervé (2023) : « Baptiste Morizot : “Le vivant n’est pas une petite chose fragile mais un allié” ». *Reporterre*, 11 mai. URL : <https://reporterre.net/Baptiste-Morizot-Le-vivant-n-est-pas-une-petite-chose-fragile-mais-un-allie>
- MINASSIAN, Gaïdz (2024) : « Alain Damasio, écrivain : “En ville, la place, le port et le café sont des nœuds où les populations s’entrelacent naturellement” ». *Le Monde*, 12 octobre. URL : <https://www.lemonde.fr/societe/article/2024/10/12/alain-damasio-ecrivain-en-ville-la-place-le-port-le-cafe-sont-des-n-uds-ou-les-populations-s-entrelacent-naturellement>
- MORIZOT, Baptiste (2020) : *Manières d'être vivant*. Paris, Actes Sud.

MORIZOT, Baptiste (2024) : *Rendre l'eau à la terre*. Paris, Actes Sud.

NUMERIK GAMES FESTIVAL (2021) : « Discussion entre Alain Damasio et les étudiant·e·s de l'UNIL ». *Youtube*. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=ZWb4Xuu3D3E>

TISSERAND, Anne-Sophie (2023) : « Movimento I. Generazioni, storie, trasformazioni, Entre flow & flou : l'art de bouger les lignes chez Alain Damasio ». *Elephant & Castle*, 30, 136-146.

Une cartographie des espaces dans le roman *Viendra le temps du feu* de Wendy Delorme

Estel AGUILAR MIRÓ

Universidad de Zaragoza

e.aguilar@unizar.es

<https://orcid.org/0000-0002-1770-1167>

Resumen

Este artículo examina, en la novela *Viendra le temps du feu* (2021) de Wendy Delorme, por medio de teorías culturales del espacio –geocrítica, ecocrítica, eco-poética, ecofeminismo, poshumanismo–, las cartografías literarias de la represión y de la disidencia a través de la ciudad, del cuerpo y de la naturaleza para desvelar cómo las voces rebeldes de Delorme dibujan, en las grietas del presente, los contornos de otra forma de habitar el mundo.

Palabras clave: cartografía, contracartografía, eco-poética, ecocrítica.

Résumé

Cet article analyse, dans le roman *Viendra le temps du feu* (2021) de Wendy Delorme, au moyen de théories culturelles de l'espace – géocritique, écocritique, écopoétique, écoféminisme, post-humanisme –, les cartographies littéraires de la répression et de la dissidence à travers la ville, le corps et la nature, afin de dévoiler comment les voix rebelles de Delorme dessinent, dans les failles du présent, les contours d'une autre manière d'habiter le monde.

Mots clé : cartographie, contrecartographie, écopoétique, écocritique.

Abstract

This article analyses, in Wendy Delorme's novel *Viendra le temps du feu* (2021), by means of cultural theories of space – geocriticism, ecocriticism, ecopoetics, ecofeminism, posthumanism – the literary mappings of repression and dissidence across the city, the body, and nature, in order to reveal how Delorme's rebellious voices sketch, within the fractures of the present, the contours of another way of inhabiting the world.

Keywords: mapping, counter-mapping, ecopoetics, ecocriticism.

* Artículo recibido el 3/05/2025, aceptado el 17/10/2025.

1. Introduction

L'œuvre de Wendy Delorme (1979) – née Stéphanie Kunert –, écrivaine, performeuse et maîtresse de conférences, a suscité depuis le XXI^e siècle de nombreuses lectures critiques en France et à l'étranger. Ces travaux se sont attachés à analyser ses représentations du féminisme, ses politiques et perspectives queers, ses fictions, utopies et dystopies, ainsi qu'à ses expérimentations narratives (Boisclair, 2012 ; Delory-Momberger, 2016 ; Fournier, 2013 ; Hernández Royo, 2024 ; Kougang, 2023 ; Schaal, 2016, 2020, 2022, 2024 ; Roussel, 2022 ; Zbaeren, 2023)¹.

Viendra le temps du feu (2021) – désormais *VTF* – prolonge les questionnements présents dans les œuvres précédentes de Delorme en inscrivant le féminisme et la réflexion sur le corps au cœur d'une dystopie qui se déploie également comme une utopie écoqueer. En effet, ces thématiques s'ancrent dans un monde caractérisé par les crises environnementales aggravées par les excès d'un État totalitaire, où n'existe pas l'argent mais ce que le gouvernement nomme les « avoirs » (une sorte de carte de rationnement) au sein d'une ville qui est devenue un espace de contrôle social absolu. À travers ce récit, l'auteure interroge les conséquences dramatiques d'un monde soumis à la répression sociale et à l'effondrement écologique, tout en offrant une réflexion sur la résistance, la liberté et l'espoir. Face à l'oppression systémique, l'utopie prend corps dans une communauté de femmes queer, retranchées dans les galeries d'une montagne sur l'autre rive de la ville, incarnant ainsi un espace de refuge et de possible réinvention.

L'apport écopoétique de la littérature environnementale – ou la perspective écocritique – du livre apparaît déjà dans l'un des événements principaux déclencheurs du régime autoritaire : la « Grande Disparition ». Tout a commencé avec une jeune militante écologiste nommée Geia Walden – un personnage dont le prénom fait inévitablement écho à celui de Greta Thunberg et à celui de Gaïa, figure hautement symbolique signifiant la « Terre-Mère ». Selon Louise, l'une des narratrices du roman, auparavant les médias relayèrent le combat de Geia avec une curiosité teintée d'incrédulité et de paternalisme, sans mesurer encore les conséquences qu'allait entraîner sa lutte :

Les médias se moquaient autant qu'ils encensaient cette gamine frêle, qui faisait la morale aux grands hommes d'État. On l'invitait partout et de sa voix fragile, elle parlait du futur, priait pour qu'on l'entende, de même que tous les jeunes qui comme elle voyaient les adultes ne rien faire pour la Terre, les forêts, pour l'eau des océans et l'air qu'on respire. On s'arrachait Geia comme une jeune pop star, on la voyait sans cesse et sur tous les écrans, on entendait sa voix chaque jour à la radio. Mais rien ne

¹ Actuellement, Marina Hernández Royo, enseignante-chercheuse à l'Université de Saragosse (Espagne), termine une thèse portant sur l'intégralité de l'œuvre de Wendy Delorme dans le cadre du programme de doctorat en Relations de Genre et Études Féministes, intitulée *Wendy Delorme : une écriture féministe, queer et posthumaine dans la littérature française de l'extrême contemporain*. Cette thèse sera soutenue en 2026.

se passait. Ni les gouvernements ni les grandes entreprises ne semblaient prendre acte (Delorme, 2021 : 150).

Afin de dénoncer l'inaction des gouvernements face à la crise climatique et leur soumission aux logiques capitalistes au détriment de la planète, elle s'immole par le feu et se jette du dernier étage de la tour des médias au centre-ville lors d'une conférence de presse :

Geia et le Mouvement des jeunes pour la planète [...] contestaient les rapports du Conseil international d'action pour le climat. Parce que le Conseil comptait dans ses experts seulement des personnes mandatées par les sept grands Alliés, les sept puissances mondiales. [...] Sans rien dire, lentement, elle a versé sur elle et partout autour d'elle, ce que l'on croyait être une bouteille d'eau, en signe symbolique de l'eau qu'on gaspillait dans les grandes industries, les usines textiles, agroalimentaires. Quand elle a pris ensuite un briquet dans sa poche, il était bien trop tard. La scène a flambé, les vigiles ont couru vers les extincteurs mais avant qu'ils parviennent jusqu'à son corps en feu, elle s'était projetée contre la baie vitrée, au douzième étage de la tour des médias. Les chaînes d'information ont des heures durant, passé et repassé l'image de ce corps, cette boule de feu, qui tombait dans le vide (Delorme, 2021 : 150).

À travers cette action, Geia dénonce ce que l'écocritique met en évidence depuis plusieurs décennies : le problème ne réside pas dans l'humanité en tant qu'espèce homogène, mais dans un système fondé sur l'exploitation généralisée et l'accumulation du capital au profit de quelques privilégiés. Ce modèle économique entraîne la destruction accélérée des écosystèmes dont dépend l'ensemble de la communauté biotique. Il apparaît ainsi clairement que certains groupes humains portent une responsabilité accrue dans la création, le maintien et l'imposition de la culture capitaliste et de ses rapports de pouvoir (néo)coloniaux, tandis que la majorité de la population mondiale subit de manière disproportionnée les conséquences sociales et écologiques de ces dynamiques destructrices (Prádanos, 2017 : 156-157).

Le geste radical de Geia marque le début d'une vague de suicides parmi la jeunesse – ou de dépressions et d'anorexie, face à l'interdiction des couteaux et au blindage des fenêtres pour empêcher les suicides – en signe de protestation. Ce phénomène suicidaire des jeunes devient un cri de désespoir face à l'agonie annoncée de la planète, jusqu'à provoquer la disparition d'un tiers de la population. Devant cette hécatombe, « les Autres² » instaurent le « Pacte national », un traité autoritaire qui fait de la

² « Les Autres » par rapport à un « nous » qui correspond à la communauté de *sœurs* queer des galeries de la montagne, comme nous le rappelle le personnage de Rosa : « Pour distancer mon âme de ce qui autrefois fut ma ville, mon pays, où vivaient mes semblables avant d'être réduits par la force et la peur,

reproduction féminine une priorité absolue, impose des mesures coercitives et réduit drastiquement les libertés individuelles. Lors de manifestations contre le Pacte, la police tue et blesse un pourcentage très élevé de manifestants. Un groupe de femmes queer quitte alors la ville pour s'installer dans les galeries de la montagne de l'autre côté de la rive. Ces femmes, sous le nom de communauté de *sœurs*, entament une vie collectiviste en harmonie avec la nature. Cependant, elles seront persécutées et attaquées par le gouvernement local, qui finira par éliminer cette communauté et transformer les lieux en attractions touristiques. La plupart d'entre elles périront, à l'exception de quelques survivantes, comme Grâce, qui s'installera chez les Autres – dans la ville –, et Ève, qui avait déjà quitté les galeries avec son enfant juste avant la destruction de cette communauté. Ces femmes réussiront à survivre et à consigner leurs mémoires dans les différents chapitres du récit, jusqu'à ce qu'un groupe de rebelles citadins, les Uraniens, se révoltent, incendiant la ville et les bâtiments de l'Administration, un bouleversement qui permettra à ces femmes de s'installer, une fois de plus, au pied de la montagne. Cet ensemble de pratiques spatiales tissera les trajectoires et souvenirs des personnages.

Cette étude se propose d'explorer les espaces du roman à travers une perspective cartographique, afin de mettre au jour les enjeux politiques, sociaux, corporels et écologiques qui le traversent. Par le biais des théories culturelles de l'espace – écocritique, écopoétique, géocritique, écoféminisme, post-humanisme –, l'article s'articule autour de l'analyse de trois axes principaux : la manière dont la littérature et la structure chorale du roman permet de cartographier les expériences de l'individu et de la collectivité ; les cartographies de contrôle et d'oppression qui définissent l'univers dystopique de la ville ainsi que les corps qui y habitent ; et les cartographies de résistance, présentes tant dans les marges de la ville que dans l'utopie écoqueer, avec les stratégies de réappropriation spatiale de ces communautés dissidentes. En somme, ce parcours cherche à dévoiler la cartographie sensible et insurgée que tisse Delorme, là où les voix dissidentes tracent, au cœur même des ruines du présent, les chemins possibles d'un rapport différent au monde.

2. Cartographier les espaces à travers la littérature : le roman choral

La question des pratiques spatiales que le roman de Delorme nous permet d'explorer s'inscrit pleinement dans le champ de la recherche en géographie. Nephys Zwer, dans *Pour un spatio-féminisme. De l'espace à la carte* (2024), nous explique à quel point l'aliénation spatiale des femmes est lisible à toutes les échelles. L'espace est façonné par des représentations masculines et doit se conformer aux dynamiques du capitalisme patriarcal, qui établit une séparation entre l'espace privé et l'espace commun, l'intime et le public, ainsi que la reproduction et la production (Zwer, 2024 : 145). Nous

je me suis mise à appeler "les Autres" ceux qui gardent les frontières fermées, ceux qui ont voté le Pacte national, et ceux qui ont plié leur esprit à ses lois. Les sœurs ont fait de même, celles qui comme moi avaient fui ce pays, ou qui venaient d'ailleurs » (Delorme, 2021 : 217).

retrouvons ces dynamiques spatiales au cœur de l'univers fictionnel de Delorme, où l'imaginaire littéraire permet de reconfigurer les pratiques spatiales sexuées à travers des formes alternatives de représentation cartographique.

La cartographie permet de construire un contre-discours qui, dans la littérature, peut ne pas s'ancrer dans un lieu concret, mais dans un espace imaginaire qui reflète, inverse ou conteste les espaces réels. Ainsi, la cartographie littéraire de Delorme incarne à la fois les villes capitalistes hétéropatriarcales des États-nations contemporains de notre monde, condensées dans une seule ville imaginaire ; mais aussi les espaces envisagés comme refuges de dissidence, matérialisés dans les galeries de la montagne de la communauté queer en face de la ville, de l'autre côté de la rive. La rivière joue ainsi le rôle d'une lisière qui marque – en dépit des vases communicants – la frontière mouvante entre la dystopie et l'utopie. Les cartographies de ces espaces – tantôt hyperbolisés, tantôt métaphorisés – mettent en lumière les dynamiques de répression et de résistance, tout en proposant une lecture critique des rapports de pouvoir à travers la géographie imaginée.

Cette approche s'inscrit dans la lignée des travaux consacrés à la géocritique de Bertrand Westphal (2016), qui souligne la capacité de la fiction à reconfigurer les représentations spatiales et à questionner les cadres imposés par les récits dominants, notamment du capitalisme et du monde actuel globalisé. L'apparente ouverture que le capitalisme tardif de la postmodernité génère dans les différentes sociétés mondiales n'est en réalité qu'un élargissement de ses marges et de ses limites, qui se maintiennent constamment dans le but de mieux s'adapter aux exigences de ses flux économiques. Dans ce sens, Robert Tally, dans *Spatiality* (2013), soutient que, face à toute crise, les études littéraires et culturelles, à travers l'analyse de la spatialité, doivent contribuer à comprendre le monde global afin d'orienter la condition humaine face aux situations contemporaines (Tally, 2013 : 42). C'est précisément ce que fait Delorme dans ce roman, à travers les cartographies de la répression – hétéropatriarcales et dystopiques de la ville – ainsi qu'à travers les cartographies utopiques des espaces naturels – libératrices et queerféministes.

D'ailleurs, si l'on admet que la littérature a le pouvoir de créer des espaces, l'écriture devient un acte qui naît d'un mouvement mental et qui se traduit par une trace visible, formée d'un enchevêtrement de mots qui dessinent des territoires imaginaires (Marqués, 2021 : 26). En ce sens, le fait d'écrire peut être compris comme une forme de cartographie, puisqu'il s'agit de construire des représentations de ces espaces fictifs. L'auteur, dès lors, peut être perçu comme un cartographe, un *mapmaker* (Tally, 2013 : 48), qui, à travers l'œuvre littéraire, trace de nouveaux horizons et donne vie à des mondes possibles. Le pouvoir de (contre)cartographier le monde – que ce soit par le biais des cartes physiques ou littéraires – constitue un outil essentiel dans les luttes politiques, car il permet d'imposer certaines représentations de l'espace au détriment

d'autres. En effet, la contre-carte³ met en lumière et dénonce une injustice sociale, économique ou environnementale affectant un espace.

La « contre-cartographie » physique se fait à plusieurs car c'est ainsi que l'on adopte une démarche critique dans le *mapping*. C'est détrôner le cartographe unique qui sait, fait et dit pour les autres (Zwer, 2024 : 161). Ainsi, l'objectif d'une contre-carte collective est de nous offrir des perspectives alternatives sur le fonctionnement du monde, de formuler des informations souvent occultées car elles s'opposent aux intérêts des groupes dominants et remettent en cause le système économique capitaliste. Les contre-cartes se distinguent des cartes traditionnelles par leur volonté de représenter les réalités corporelles et quotidiennes, en acceptant de révéler la subjectivité des cartographes. En partageant et en croisant leurs expériences, les participants réalisent que leurs problématiques individuelles ne leur appartiennent pas uniquement, mais qu'elles sont aussi vécues par d'autres. Cela permet d'analyser ces situations sous un prisme social et de mettre en lumière les liens entre des expériences apparemment isolées (Zwer, 2024 : 165).

Cet outil d'exploration collective permet de réajuster notre regard sur le monde, de le voir sous des angles différents et de comprendre les dynamiques invisibles qui façonnent nos sociétés. La carte permet de prendre conscience de la dimension partagée de notre relation à l'espace et de nos pratiques spatiales, tout en dessinant une nouvelle identité collective, de sorte que ces rassemblements de personnes agissant ensemble constituent un seul et même corps (Zwer, 2024 : 166).

Dans le cadre de la narration chorale de Delorme, la multiplicité des six voix et les différentes perspectives peut être vue comme une contre-carte littéraire. Chaque personnage, avec son vécu et ses luttes, contribue à l'élaboration d'une vision alternative du monde de façon collective, tout comme une contre-carte dévoile les structures de pouvoir d'un territoire spécifique. Cette polyphonie rend compte de la diversité des expériences en formant un tout, permettant ainsi, comme le souligne Emmanuelle Stock (2024 : 85), d'insuffler vie aux figures romanesques et de donner corps à leur engagement politico-féministe face à un régime totalitaire en déliquescence.

De cette façon, chez Delorme, la multiplicité des voix ne relève pas d'un simple procédé stylistique, mais s'impose comme un principe fondamental du mouvement révolutionnaire : elle met en scène un entrelacement discursif où la convergence des luttes devient un moteur du changement (Delorme & Serial Lecteur Nyctalope, 2021 : 00 : 33' 51"). Les personnages, bien que traversés par des trajectoires singulières, partagent une même révolte : un rejet sans concession de l'ordre établi, une quête irrépressible de liberté et une forte aspiration à la sororité. Membres d'un réseau clandestin de

³ Nancy Peluso (1995 : 383-406 ; *apud.* Zwer, 2024 : 160) a introduit le concept de contre-carte en 1995 pour regrouper les différentes appellations qui se sont répandues jusqu'à ce jour, telles que la cartographie engagée, la cartographie critique, la cartographie sensible et la cartographie radicale.

résistance, ils investissent l'écriture et la transmission mémorielle comme des instruments de lutte capables de redéfinir le réel (Stock, 2024 : 85).

Ainsi, la polyphonie romanesque devient le lieu d'une confrontation des perspectives, indispensable à l'appréhension d'une vérité fragmentaire et plurielle. Tant que les individus demeurent isolés, toute transformation demeure illusoire : chacun se débat dans sa propre détresse. Ce n'est que par l'entrelacement, le mappage des imaginaires, et la mise en commun des récits que l'action collective peut émerger. Dès lors, le roman choral incarne une réflexion sur la puissance du collectif, l'impératif de la solidarité et la fonction subversive du langage comme outil de transformation sociale pour atteindre l'utopie écoqueer :

Le roman choral est à l'image de l'organisation sociale : en mosaïque, mimétique d'une société fragmentée, dissoute, en perdition. L'architecture du roman polyphonique est utopique en soi puisqu'elle crée un squelette unificateur qui rassemble toutes les instances narratives autour d'un but commun, la création d'une société meilleure et plus tolérante. En cela, l'écriture du roman choral se veut politiquement révolutionnaire et philosophiquement poignante (Stock, 2024 : 90).

Ce tissage multiple de voix se manifeste chez Delorme à travers six personnages. Ève est la première à annoncer la disparition de *sœurs* et son départ forcé de la communauté. Étant la seule à avoir un enfant, ce rôle l'amène à renoncer à une part d'elle-même. Louise, quant à elle, mène une double vie : mascotte en castor de supermarché le jour, stripteaseuse la nuit sous le nom d'Élise. Son personnage incarne la lutte pour l'autonomie des corps et la liberté d'être soi-même. À travers elle, le lecteur découvre les effets du Pacte national et la surveillance des individus par la société des Autres, puisqu'elle est née directement chez eux. Parallèlement, Raphaël, le seul homme cisgenre du roman, vit une relation de façade avec Louise pour masquer son homosexualité. Engagé dans un groupe de résistance appelé les Uraniens, il participe aux actions dans la ville et rédige des lettres destinées à sa mère pour dénoncer le système en place. Il brouille la frontière entre intime et politique, et il incarne à la fois la quête identitaire et la contestation. De son côté, Grâce, l'une des dernières survivantes de la communauté des *sœurs*, se cache depuis des années parmi les Autres tout en recherchant les disparues. C'est elle qui prend contact avec Raphaël et amorce la reformation du groupe, et joue un rôle clé dans la mise en mouvement des personnages. Rosa, l'aînée du groupe, rédige son testament sous les décombres de la communauté détruite dans les galeries éboulées de la montagne. Tout en racontant l'histoire des premières résistantes, elle incarne la transmission des luttes féministes et lesbiennes, et l'importance de la mémoire collective. Enfin, l'Enfant, fils d'Ève, obtient son prénom à la fin : Rosa, en mémoire de la sœur absente. Par ce choix, elle symbolise la continuité de la lutte et assure ainsi le passage entre les générations.

Chaque personnage cartographie son rapport à l'espace d'une manière singulière et révèle des vécus marqués à la fois par la répression et par la quête de liberté. Les territoires qu'ils traversent ou qu'ils habitent deviennent les reflets de leurs luttes intimes et collectives : pour certains, l'espace est un lieu de dissimulation et de survie, tandis que pour d'autres il incarne un horizon de résistance et d'espoir. Tel que le rappelle Zwer, « les contre-cartes s'inscrivent dans ce registre de positionnalité et de prise en compte de la dimension vécue, ressentie, imaginaire de l'espace » (Zwer, 2024 : 168).

De ce fait, penser à la valeur symbolique de la carte permet cartographier les espaces littéraires non seulement comme outils de représentation, mais aussi comme actes de création et de résistance. La carte ne saurait se réduire à un simple décalque du réel, mais constitue un dispositif ouvert et performatif, toujours susceptible de se transformer et de générer de nouvelles trajectoires (Ost, 2009 : 13). Elle est à la fois espace de pouvoir et lieu de déterritorialisation, traversé par des « lignes de fuite » qui permettent d'imaginer d'autres possibles. Contrairement au calque, figé et répétitif, la carte relève d'une logique projective et plurielle, en perpétuelle reconfiguration à partir d'entrées multiples, qu'elles soient littéraires, politiques ou collectives :

[La carte] fait elle-même partie du rhizome. La carte est ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications. Elle peut être déchirée, renversée, s'adapter à des montages de toute nature, être mise en chantier par un individu, un groupe, une formation sociale. On peut la dessiner sur un mur, la concevoir comme une œuvre d'art, la construire comme une action politique ou comme une médiation. C'est peut-être un des caractères les plus importants du rhizome, d'être toujours à entrées multiples (Deleuze & Guattari, 1980 : 20)

C'est précisément dans cette capacité d'ouverture et de performativité que réside l'intérêt d'une lecture cartographique des récits (Ost, 2009 : 13). Ainsi, le roman de Delorme donne à voir une cartographie multiple et rhizomique, tissée de peurs, de désirs et de mémoires, où les trajectoires individuelles composent ensemble un réseau des cartographies de la répression et de la dissidence.

3. Cartographies de la répression

3.1. La ville comme théâtre du contrôle

Dans *VTF*, l'hypocrisie de l'État-nation se manifeste à travers la façon dont le Pacte national est présenté puis imposé à la population dans la ville. Sous couvert de protection et de survie, il utilise la rhétorique du sacrifice et de la protection environnementale pour justifier des politiques autoritaires et répressives, dissimulant ainsi ses véritables intentions.

L'État-nation présente le Pacte comme une promesse de survie collective après la Grande disparition d'un tiers de la population (suite à une vague de suicides, comme nous l'avons mentionné auparavant), mais ce Pacte est fondamentalement conditionné par la soumission totale à un système qui restreint les libertés individuelles et collectives. Le Pacte est une sorte de contrat implicite, une obligation morale à laquelle les citoyens n'ont pas le choix d'échapper :

Ils ont dit nous serons parmi les survivants et nous continuerons notre œuvre de survie, avec application. Ils ont dit la méthode pour mieux y parvenir. Ils ont dit écrivons un pacte qui nous lie, un pacte qui oblige, un pacte de survie (Delorme, 2021 : 26).

La survie devient une contrainte imposée, une nécessité qui réduit l'individu à un simple rouage d'un système totalitaire. Au même temps, le Grand Deuil national et la commémoration mensuelle de la perte des jeunes révèlent la manipulation de la douleur collective au service de l'idéologie de l'État. La commémoration, loin d'être un hommage sincère aux morts, devient un outil de contrôle qui sert à rappeler constamment aux citoyens la raison d'être du Pacte. Il s'agit d'une manipulation émotionnelle visant à instiller un sentiment de culpabilité collective pour les sacrifices exigés : « Le Grand Deuil national, la perte de nos jeunes, reste commémoré chaque premier du mois pour ne pas qu'on oublie la raison pour laquelle le Pacte fut voté » (Delorme, 2021 : 34).

Sous le prétexte de préserver la biodiversité, tant humaine que non humaine, un contrôle absolu de l'espace urbain et naturel est mis en place. Ce contrôle s'exerce sur les individus et les femmes, par la régulation stricte de la reproduction, et sur la production et le capital, avec la suppression des salaires et de l'argent, remplacés par des « avoirs » imposés. Il se traduit également par une surveillance totale, l'instauration du couvre-feu, la fermeture des frontières et une répression violente. Sous l'effet d'une manipulation spatiale, la ville prend la forme d'une cartographie frontalière, marquée par des frontières aussi bien physiques que symboliques, comme l'explique le personnage de Rosa le jour du passage à l'autre côté de la rive, vers les galeries de la montagne :

Mais que les déplacements soient désormais restreints dans l'enceinte du pays, que le grand protocole de renouvellement des jeunes générations implique un suivi médical obligatoire pour toutes les jeunes femmes en âge de procréer, tout cela soulevait l'indignation d'une partie conséquente de la population [...]. Lorsque l'argent fut retiré des banques le feu prit la poudre. Cette manifestation était la huitième qui traversait ma ville, depuis moins d'un mois qu'on ne disposait plus de salaires ni d'argent, mais d'avoirs nous donnant droit à tel type d'aliment, à tant de litres d'eau, à tel type de logement, selon notre apport annuel à la production ou la reproduction (Delorme, 2021 : 108-113).

Dans l'univers de *VTF*, l'éducation joue un rôle central dans cette manipulation de la pensée et dans l'internalisation des frontières géographiques et sociales. La cartographie physique répond au contrôle social puisqu'elle impose une vision figée du monde. Les enfants, en particulier, sont conditionnés à accepter ces limites sans en questionner la légitimité (Delorme, 2021 : 33).

L'éducation leur enseigne que l'espace au-delà du fleuve et des zones définies est à la fois inaccessible et dangereux, notamment à cause du changement climatique : « On ne peut plus aller au-delà du grand fleuve qui court de l'Est à l'Ouest. Et à son embouchure dans l'océan à l'Ouest, l'eau saline et acide s'étend à l'infini au-delà des falaises » (Delorme, 2021 : 33). Ce fleuve devient une coupure géographique et une barrière à l'imagination et à la mobilité, qui sera franchie par les femmes dissidentes.

La configuration physique de la ville répond à l'intérêt de l'État de maintenir la population sous contrôle avec une ségrégation stricte, organisée depuis le centre, siège du pouvoir, vers une périphérie délaissée et misérable. Le centre-ville concentre de façon panoptique le pouvoir administratif et symbolique. C'est notamment à travers le parcours du personnage de Grâce que le lecteur découvre cette cartographie répressive de l'espace urbain :

Tous les grands bâtiments de l'Administration sont dans le centre-ville, tout près des hauts immeubles où habitent les puissants. La cathédrale y trône sur une place pavée, que les Autres traversent chaque fin de semaine le dimanche pour prier. Car ils espèrent encore le salut au-delà des contours de leur corps, fait de chair périssable (Delorme, 2021 : 102).

Cette zone centrale est réservée à l'élite dirigeante qui bénéficie de logements privilégiés et confortables, « parfaitement fonctionnels et dépourvus d'odeurs autres que celle du carrelage passé au savon blanc » (Delorme, 2021 : 159). Autour de ce noyau, la ville se déploie en zones fonctionnelles distinctes. À l'Ouest se trouvent les quartiers ouvriers :

À l'Ouest, près du fleuve qui forme un arc de cercle au-dessus de la ville, de petites maisons abritent de simples gens, qui travaillent en usines ou en centres de tri. C'est depuis ces maisons rangées au bord de l'eau qu'on voit mieux la rive droite au pied de la montagne, où vivaient autrefois mes sœurs disparues (Delorme, 2021 : 102-103).

À l'Est, près des anciens remparts et des postes de contrôle, s'étendent des « espaces de promenade familiale » mais aussi les « grands entrepôts où s'accumulent les déchets de la ville tout entière, dans d'immenses containers à transporter ailleurs ou à incinérer » (Delorme, 2021 : 103).

Le Sud, cependant, incarne les confins les plus déshérités de cette cartographie. C'est la zone reléguée, le lieu de la pauvreté et de l'exclusion, comme le constate Grâce

lorsqu'elle y cherche refuge : « La tristesse des lieux à peine aménagés aux murs sombres et humides m'a donné des indices sur ce qu'endurent ceux qui sont dans la misère, ici, chez les Autres » (Delorme, 2021 : 88). Les quartiers Sud sont définis par le manque criant d'infrastructures de base, un stigmate olfactif et sanitaire permanent : « Les rues sans eau courante des quartiers Sud sentent l'urine à plein nez et les fosses septiques ouvertes par tous les vents » (Delorme, 2021 : 94). Leurs habitants sont désignés péjorativement comme les « banlieusards », car le mot « pauvre » a été officiellement banni du vocabulaire pour masquer la réalité sociale (« Sans argent, pas de pauvres. Le fonctionnement est simple depuis le vote du Pacte ») (Delorme, 2021 : 94). Ce sont ceux qui gagnent une quantité trop limitée d'« avoirs » pour accéder au chauffage collectif et aux arrivées d'eau jusque dans les immeubles. Ils « ne contribu[ent] pas au Pacte national, ni richesses ni enfants » (Delorme, 2021 : 159), ou du moins pas suffisamment selon les critères de production et reproduction de l'État. En conséquence, ils sont cantonnés dans ces lieux de misère, logeant « juste au ras des trottoirs, dans des bâtiments qui menacent de s'écrouler » (Delorme, 2021 : 159). La précarité est leur quotidien, marquée par des conditions de vie indignes où même « la pisse accumulée sur les murs des ruelles [...] a quelque chose de presque rassurant, familier » (Delorme, 2021 : 160) comparée à l'asepsie des quartiers riches. L'accès aux ressources de base et à la sécurité sociale leur est refusé, et font l'objet de rumeurs les accusant de vol et de contrebande, justifiant ainsi leur mise à l'écart : « personne ne va dans ces quartiers Sud s'il n'y habite pas » (Delorme, 2021 : 94). En définitive, les quartiers Sud évoqués par Delorme illustrent l'hyperbole, voire le reflet fidèle, des quartiers populaires de beaucoup de villes de notre société, relégués en périphérie. Ce sont majoritairement les femmes de ces quartiers qui occupent les emplois les plus précaires et invisibilisés, au service direct des Autres. Vivant elles-mêmes dans des entresols ou des caves insalubres, elles nettoient les espaces de vie et de travail de l'élite (Delorme, 2021 : 101).

La relégation spatiale touche également les hommes qui ne se conforment pas aux exigences du Pacte, notamment en matière de procréation et de service militaire obligatoire. Ceux qui à trente ans ne sont toujours pas pères ou qui ne remplissent pas leurs obligations militaires sont privés de leurs « avoirs-logement » et condamnés à rejoindre les quartiers Sud.

Au-delà de cette organisation spatiale répressive, l'État exerce son emprise sur l'ensemble des sphères de la vie, en particulier la culture et l'information. Le contrôle idéologique s'opère par une censure rigoureuse de la production littéraire et audiovisuelle, dans laquelle Delorme rend hommage à *Fahrenheit 451*. Ainsi, l'accès à « l'ailleurs » – qu'il soit géographique, temporel ou symbolique – est strictement encadré, voire interdit, un ailleurs qui pourrait être compris comme une sorte d'hétérotopie :

L'ailleurs est dans les films, mais on ne peut visionner que les autorisés. L'ailleurs est dans les livres, pas dans ceux que l'on

trouve au grand supermarché, mais dans ces anciens livres qui ne font plus l'objet du commerce officiel (Delorme, 2021 : 32).

En effet, cette conception de l'ailleurs peut se rapprocher de l'hétérotopie telle que Foucault la définit : « [l'hétérotopie] a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles » (Foucault, 1984 : 47). La littérature, le théâtre et le cinéma illustrent comment un même espace peut accueillir successivement ou simultanément plusieurs lieux distincts, donnant l'impression de faire coexister des réalités différentes dans un seul cadre : « c'est ainsi que le cinéma est une très curieuse salle rectangulaire, au fond de laquelle, sur un écran à deux dimensions, on voit se projeter un espace à trois dimensions » (Foucault, 1984 : 47). Face à cette conception de l'ailleurs hétérotopique, le contrôle idéologique impose à la société un autre type d'hétérotopie, une hétérotopie « de déviation : celle dans laquelle on place les individus dont le comportement est déviant par rapport à la norme exigée » (Foucault, 1984 : 46).

Les anciens livres sont jugés subversifs car ils rappellent le monde d'avant le Pacte et risqueraient de rendre la réalité présente « insupportable » (Delorme, 2021 : 32). L'État craint le potentiel nostalgique et démoralisateur des livres (Delorme, 2021 : 26), ainsi que leur capacité à projeter l'imaginaire vers d'autres espaces possibles, à remettre en question l'espace établi et à offrir des perspectives subversives sur le monde. De ce fait, la mémoire collective est sciemment amputée, toute circulation d'information et production culturelle étant supervisée par la « Régie centrale des Discours et Données » (Delorme, 2021 : 32). Toute publication doit être validée par « l'Administration des Biens et des Services » avant diffusion, garantissant sa conformité idéologique (Delorme, 2021 : 79). Les livres autorisés ne sont que « la version écrite des films et des séries qu'on trouve sur nos écrans » (Delorme, 2021 : 79), réduisant la culture à un simple outil de propagande et de divertissement contrôlé.

L'éducation participe également de cet endoctrinement généralisé. Loin de favoriser l'esprit critique, elle vise à inculquer les principes du Pacte, comme l'illustrent les leçons d'éducation civique où les enfants doivent « recopier chaque paragraphe du Pacte qu'on récite le matin » (Delorme, 2021 : 223), une répétition mécanique qui ancre les dogmes du régime dès le plus jeune âge, étouffant la libre pensée et obstruant la possibilité de tracer, par l'imagination, d'autres cartographies de l'existence.

Enfin, la structure même de l'État renforce ce contrôle totalitaire. Perçu comme une « machine » impersonnelle et omniprésente, l'État fonctionne à travers une hiérarchie de « responsables » dont l'action est supervisée en dernier ressort par la police. C'est elle qui « surveille pour le bien de l'État » et « vérifie que les gens [...] font bien toutes les choses qu'on apprend dans le Pacte » comme nous le rappelle le personnage de L'Enfant (Delorme, 2021 : 203). La désobéissance est sanctionnée par un système punitif centré sur la privation des « avoirs », essentiels à la survie et au bien-être, une menace jugée « presque pire que la prison » (Delorme, 2021 : 230). Cette surveillance

s'étend jusqu'à l'interdiction d'actes de solidarité élémentaire, comme aider des migrants, qualifié de « délit de facilitation d'une présence illégale » et puni par la perte des « avoirs-logement », menant à la précarité absolue (Delorme, 2021 : 47). Même si cela semble hyperbolique et dystopique, il ne faut pas oublier ce que stipule l'Article L823-1 du Code de l'entrée et du séjour des étrangers et du droit d'asile actuellement en vigueur en France :

Est puni de cinq ans d'emprisonnement et de 30 000 euros d'amende le fait, pour toute personne, de faciliter ou de tenter de faciliter, par aide directe ou indirecte, l'entrée, la circulation ou le séjour irréguliers d'un étranger en France (*Légifrance*, 2025 : en ligne).

En fait, Delorme elle-même assure qu'il est difficile de définir ce roman comme une dystopie, car la plupart des situations du roman sont des situations réelles, tirées de la vraie vie, ou presque. En tout cas, elles font toutes écho à des événements vécus en Occident au XXI^e siècle (Delorme & Bastide, 2021 : 00 : 08' 00").

L'ensemble de ces mécanismes – ségrégation spatiale, contrôle culturel et informationnel, endoctrinement éducatif, surveillance policière et répression économique – tisse une cartographie totalitaire qui assure la soumission des individus au Pacte. Si la ville incarne l'espace macroscopique du contrôle et de la répression systémique, l'emprise du régime totalitaire s'exerce de manière tout aussi prégnante à une échelle plus intime : celle du corps individuel. Celui-ci devient un territoire politique, lieu d'inscription de la norme, cible de la violence d'État, mais aussi espace potentiel de résistance, de dissidence et de redéfinition identitaire face à l'oppression, comme nous le verrons plus tard.

3.2. Le corps : cible du pouvoir et de l'absence

La cartographie répressive de l'espace de la ville est complètement liée à celle de l'espace immédiat de l'individu : le corps. Le régime impose les mécanismes de contrôle sur l'espace géographique et, de manière intrinsèquement liée, sur les corps de ses sujets. Le Pacte national, tel que dépeint par Delorme, déploie une véritable cartographie de la répression corporelle et transforme les individus, et particulièrement les femmes, en instruments au service de l'État. Cette biopolitique (Foucault, 1976) s'inscrit dans l'espace et le façonne, créant des mécanismes de contrôle où le corps est à la fois le lieu et l'enjeu du pouvoir.

Au cœur du projet totalitaire du Pacte national se trouve l'impératif du « Grand Repeuplement ». Le corps féminin est ainsi réquisitionné, transformé en ressource nationale dédiée à la reproduction, évoquant à certains égards l'univers dystopique de Margaret Atwood dans *The Handmaid's Tale* (1985). Le personnage de Louise dans *VTF* rapporte l'injonction idéologique : « Ils ont dit les femmes devront contribuer à l'effort national, de même que les hommes, chacun de la manière la plus appropriée pour la perpétuation. Produire et reproduire » (Delorme, 2021 : 26). Cette contribution n'est pas

un choix mais une obligation, une fonction assignée qui prime sur l'individualité et le désir. La maternité devient une norme quantifiable – « au moins, deux virgule cinq enfants par femme » (Delorme, 2021 : 14) – et celles qui dépassent ce quota, décorées, ne sont plus que l'écho de leur ventre.

Ce contrôle s'étend à la santé et à l'intégrité physique. L'État s'arroge le droit de déterminer qui est « apte » à procréer. La santé n'est plus une affaire personnelle mais une condition requise pour servir l'État, comme l'illustre l'interdiction de fumer en public pour les femmes : « “Préserver sa santé pour pouvoir contribuer”. Article 12 du Pacte national, section Bonnes Mœurs et Hygiène citoyenne » (Delorme, 2021 : 157). Même l'activité physique est encadrée et rendue obligatoire pour canaliser l'énergie des jeunes femmes n'ayant pas encore « contribué », les préparant physiquement à leur rôle reproducteur (Delorme, 2021 : 44).

L'instrumentalisation du corps féminin s'accompagne d'une négation radicale de l'autonomie. À la suite de la vague de suicides de jeunes protestant pour la planète, symbolisée par le suicide de Gaia, le régime resserre son emprise : l'avortement est interdit, l'accès à la contraception restreint, l'éducation sexuelle réduite à la seule procréation et des examens annuels de fertilité imposés aux couples incapables de « contribuer » (Delorme, 2021 : 157). Le corps féminin devient un espace public, surveillé, évalué, et privé de toute capacité de décision propre concernant la procréation. La nudité elle-même est réglementée : une fois mère, la femme ne peut plus exposer son corps nu publiquement (Delorme, 2021 : 14), signifiant peut-être que son corps, ayant rempli sa fonction reproductrice, doit disparaître de l'espace public autrement que comme symbole maternel. Le corps maternel est un corps aliéné, marqué par le service obligatoire à la nation, à la famille et relégué à la maison.

La cartographie répressive de l'état vers le corps ne se limite pas à la fonction reproductrice des femmes ; elle s'étend à la régulation stricte des sexualités et des identités de genre jugées « déviantes », inscrivant ces individus dans une hétérotopie de déviation où l'État concentre et contrôle ceux qui s'écartent de la norme. L'hétéronormativité est érigée en dogme absolu. L'homosexualité est non seulement interdite mais violemment réprimée par des « punitions », des « brûlures » et des « cours en sexothérapie » pour ceux qui manifestent des « conduites déviantes », tel que l'expose le personnage de Raphaël (Delorme, 2021 : 176). Les relations affectives et la vie commune sont strictement codifiées : « Deux femmes ne peuvent pas vivre ensemble sans homme quand elles atteignent l'âge de contribuer. Seules les veuves le peuvent », nous dit Grâce (Delorme, 2021 : 185), illustrant l'impossibilité d'échapper au cadre hétéropatriarcal une fois l'âge de la reproduction atteint.

Cette répression se manifeste par une violence physique directe qui transforme l'espace public en zone de danger pour les personnes non conformes. L'agression de Lilian, battu par une patrouille parce qu'on lui a « trouvé un air bien trop efféminé » (Delorme, 2021 : 266), témoigne de la brutalité systémique exercée contre toute

expression de genre sortant de la norme binaire et rigide imposée par le régime. Le corps devient ainsi une carte vivante où s'impriment les cicatrices du pouvoir, prolongeant jusque dans la chair la topographie autoritaire du régime.

Face à cette emprise totale, le corps, autrefois vécu comme un ancrage identitaire, devient source de vulnérabilité et de dissociation. Ève, arrachée à sa vie libre dans la montagne, décrit cette perte de contours, cette dissolution de soi dans le nouvel environnement répressif chez les Autres :

De ce corps dont les contours m'étaient données chaque jour par la paume de mes amantes et l'effort du travail sur la pierre, je ne percevais plus que la fragilité. [...] Depuis que je suis ici je ne sens plus mes bords, je suis devenue floue. Ça s'est produit je crois à cause des vêtements. Il a fallu s'habiller autrement. Ces petites choses qui vous éloignent du cercle intérieur (Delorme, 2021 : 49).

Le changement vestimentaire n'est pas anodin ; il symbolise la perte de l'identité, l'effacement des limites corporelles et psychiques sous la pression sociale. La stratégie de survie adoptée par Ève est celle de la « neutralité », du masque impassible : « Ne rien laisser dire aux traits de mon visage ou au ton de ma voix » (Delorme, 2021 : 51), une forme de retrait intérieur pour protéger un soi menacé.

Cette dissociation touche également les hommes intégrés au système, notamment ceux chargés de la violence aux frontières. Le Gentleman's Club, espace sordide du patriarcat – mais au même temps, de la lutte contre ce système, comme nous verrons ultérieurement – devient le lieu où ces hommes tentent d'expier les horreurs commises au nom de la sécurité nationale. Ils cherchent refuge dans les « corps anonymes et faciles » des prostituées, incapables de supporter l'intimité avec leurs épouses sans être submergés par le « dégoût » d'eux-mêmes, tel que le décrit le personnage de Louise. Leur corps et leur psyché sont marqués par la violence qu'ils infligent, un « tatouage qui reste indélébile au fond de leurs prunelles » (Delorme, 2021 : 91), les coupant de leur propre humanité et de relations authentiques. Le système broie ainsi non seulement les opprimés mais aussi ses propres agents.

La répression de l'État-nation ne s'exerce qu'au sein de la ville, s'étend aussi aux galeries de la montagne que la ville finit par détruire, menant à l'exil des *sœurs*. Cet exil plonge les personnages dans une forte nostalgie et un sentiment amoureux de perte, qui se matérialisent à travers une cartographie écopoétique du corps humain et végétal qui permet d'exprimer la douleur. La nostalgie devient une force contre laquelle il faut lutter pour ne pas sombrer, comme l'exprime Grâce : « C'est seulement ainsi que je peux résister au vertige infini, à la vague déferlante qui m'avale tout entière quand je pense au passé » (Delorme, 2019 : 104).

L'absence des *sœurs* disparues s'inscrit douloureusement dans les corps des survivantes. Le personnage de Louve, à travers le regard et les mots d'Ève, incarne cette

somatisation extrême du deuil. Bien que sa peau ne porte « aucune trace de sévices, pas une cicatrice », son corps est devenu une carte sensible de la perte : « Il y a pourtant des endroits de son corps qui, si on les touche, lui amènent des larmes, un flot qui ne s'arrête qu'avec l'épuisement » (Delorme, 2019 : 268).

L'amour même, autrefois source de vie et de connexion (« De leur vivant, l'amour était chose facile, dense, enivrante, volatile »), devient paradoxalement une source de souffrance : « Aujourd'hui rescapée de la grande mise à mort, tout mon amour la blesse, mes gestes ravivent en elle la blessure de la perte » (Delorme, 2019 : 269). Louve n'est plus qu'un réceptacle de peine absolue, ses yeux ne voyant que du vide, et par-delà le vide toutes celles qui ne sont plus (Delorme, 2019 : 269). Son corps se recroqueville en un « spasme de douleur immense, parmi les feuilles mortes échouées » (Delorme, 2019 : 272), symbole d'une vie brisée au milieu des ruines d'un passé idéalisé. Le paysage lui-même participe à cette cartographie de l'absence. Le fleuve se transforme en « trace symbolique entre le monde des Autres où nous vivons cachées, et tout ce qui n'est plus » (Delorme, 2019 : 272), une frontière liquide qui matérialise la perte irrévocable.

La douleur de la perte atteint une telle intensité qu'elle confine à l'aliénation une forme de « maladie d'amour » où le sujet perd ses propres contours. Ève décrit cette expérience de fragmentation lorsqu'elle est confrontée à la possibilité d'une nouvelle perte : « l'amour peut blesser et la perte de l'autre être cruelle au point que l'on perd avec elle la personne qu'on était. Quand on aime si fort on ne sait plus qui on est, sans ce si grand amour » (Delorme, 2019 : 290). Elle relate sa propre dissociation, une perte de contrôle physique et psychique :

Car j'ai quitté mon corps à cet instant précis. Mes mains ont fait un thé, à gestes automatiques, comme en lévitation [...] J'ai perdu le contrôle des liquides dans mon corps [...] Ma peau était trempée, je grelottais sans cesse, ma vessie s'est vidée sans que je m'en aperçoive [...] je suis restée des heures, allongée dans mon lit sans pouvoir me lever, je tremblais de fièvre (Delorme, 2019 : 294).

Le corps devient alors le lieu d'une absence présente, la peine recouvrant la vie « d'un linceul » (Delorme, 2019 : 294). La présence de l'être aimé disparu est ressentie profondément « comme les amputés sentent le membre manquant, longtemps après sa perte » (Delorme, 2019 : 294).

Même si la perte des *sœurs* et de la propre existence pourrait entraîner le désir de mourir, l'emprise du régime s'étend jusqu'à la négation de l'ultime liberté : celle de disposer de sa propre vie. Grâce constate avec effroi l'impossibilité quasi totale du suicide dans cet univers hyper-contrôlé : armes illicites, couteaux sous clef, accès aux toits condamnés, fenêtres blindées, rues surveillées par des véhicules programmés pour éviter les piétons (Delorme, 2021 : 213). L'impossibilité de se donner la mort représente le paroxysme du contrôle biopolitique (Foucault, 1976) : le régime possède les corps

jusqu'à leur refuser le droit de cesser d'exister. La seule issue envisagée, la pendaison avec des vêtements noués, souligne la précarité des moyens de résistance face à un contrôle spatial et matériel absolu. Cette négation de la mort volontaire enferme les individus dans une vie sous contrainte et renforce le caractère carcéral de la société dépeinte.

La cartographie de la répression corporelle, où chaque dimension de l'existence physique et intime est régie, surveillée et punie, forme le terreau sur lequel la résistance, portée par la polyphonie des voix narratives, cherche à esquisser ses propres contre-cartes : celles de la dissidence ; celles de la liberté et de la réappropriation de soi, tant dans les marges de la ville que par la connexion avec la nature dans les galeries de la montagne.

4. Cartographies de la dissidence

4.1. Soulèvements collectifs dans la ville

Le groupe antisystème des Uraniens, formé par Raphaël, trois hommes non-cis et Grâce, devient un corps social hétérogène clé qui trace des contre-cartographies dans la ville pour protester contre l'ordre établi. Cette dynamique multiple illustre l'idée développée par Rosi Braidotti (2021 : 80) : sans être égaux ni identiques, nous pouvons et devons interagir collectivement. Le facteur agglutinant dans la composition d'un collectif ne réside pas dans l'expérience partagée de la vulnérabilité ou du manque de pouvoir. La force qui l'unit n'est pas réactive, mais active et affirmative : elle naît d'une compréhension commune des conditions d'oppression et de subjugation incarnées et intégrées, matérialisée à travers des cartographies partagées. Cela s'exprime dans des imaginaires collectifs qui déploient le désir commun de mettre en pratique des alternatives émancipatrices, soutenant le projet. L'impulsion affirmative pour composer des combinaisons transversales repose sur l'idée que la liberté découle d'une compréhension partagée des chaînes qui les entravent, ainsi que des efforts collectifs pour agir et trouver des alternatives positives (Braidotti, 2021 : 81).

Cette quête d'alternatives se manifeste d'abord dans la recherche d'un ailleurs, un contre-espace qui échappe aux normes oppressives de la ville. Raphaël exprime clairement ce désir : « Mère, il y a un ailleurs, un autre monde possible, je le crois, je le sais. Personne ne devrait, selon la loi des Autres, vivre une vie emmurée » (Delorme, 2021 : 67). Cet ailleurs est non seulement un lieu géographique lointain, mais un espace mental et social à cartographier et construire, une utopie potentielle qui motive la résistance : « je n'ai jamais cessé de chercher un ailleurs. De repousser un peu les limites du licite. Saboter en silence les cadenas des grilles qui clôturent nos vies » (Delorme, 2021 : 130).

Le Gentlemen's Club, comme nous l'avons déjà mentionné auparavant, est une ancienne librairie transformée en lieu de prostitution et en même temps en lieu clandestin de rencontre nocturne qui fonctionne comme un espace autre dans la ville. Pour Raphaël, c'est un lieu de mémoire, un enclave espace-temps intense et lumineux où se

vivent « l'interdit, la jouissance et l'espoir » (Delorme, 2021 : 191). Situé à la marge, dans la banlieue, cet espace incarne une double transgression : « on s'aime et on lit. On écrit et on parle des livres interdits. Souvent des corps se touchent » (Delorme, 2021 : 194). La réappropriation de l'ancienne librairie souligne le rôle crucial de la littérature et du savoir comme outils de résistance et d'émancipation morale. Nommer ce qui est interdit, comme le mot « librairie » lui-même, devient un acte politique : « Ce qui n'a pas de nom est réduit au silence, et nommer rend visible, avère une existence » (Delorme, 2021 : 191).

La littérature devient ainsi une arme de résistance active. Les livres sauvés des containers, lus et partagés clandestinement au Club, constituent un acte de préservation de la mémoire, de création d'autres cartographies possibles, et de défi à l'ordre établi. Pour les Uraniens, lire et aimer relèvent « d'un seul geste : refuser de mourir, de vivre emmurés, dans nos corps, nos esprits » (Delorme, 2021 : 205). Ils lisent des textes subversifs qui critiquent l'État et appellent à une redéfinition de la citoyenneté et de la planète au-delà des fonctions reproductives assignées. La lecture collective devient un moyen de « conjurer l'abîme où sont jetés les mots » (Delorme, 2021 : 204) et de ranimer une pensée critique anesthésiée par le régime. L'intertextualité, notamment à travers de textes de l'œuvre *Les Guérillères* de Monique Wittig présents dans le roman de Delorme, renforce cette dimension subversive, connectant leur lutte à une généalogie féministe, à un « elles » queer.

L'écriture prolonge cette résistance littéraire en occupant l'espace public. Les « lettres des Uraniens », écrites par Paul, sont placardées sur les murs de la ville et constituent une forme de contre-cartographie discursive. Delorme, à travers une autre opération intertextuelle, extrait ces lettres de l'ouvrage *Un appartement sur Uranus* (2019) de Paul Preciado, des textes qui opposent l'« alliance multi-espèces » au « capital humain », et la « puissance » au « pouvoir » (Delorme, 2021 : 125 ; Preciado, 2019 : 45-46), et qui redéfinissent l'espace urbain par des messages dissidents. L'apparition de ces écrits provoque une floraison de mots qui excite et inquiète la ville et qui force les autorités à réagir. La deuxième lettre appelle explicitement à la « Révolution » et à une citoyenneté redéfinie par le partage et non par la (re)production (Delorme, 2021 : 162). L'écriture devient ainsi un acte performatif qui vise à libérer les mémoires et les livres, et à préserver l'histoire des résistants pour le futur.

Le crépuscule et les marges urbaines, comme les quartiers Sud, deviennent des espaces privilégiés pour cette résistance. La nuit offre une couverture et une temporalité alternative où « sortent celles et ceux qui [...] n'ont pas droit de cité à la lumière du jour », comme le dit le personnage de Grâce (Delorme, 2021 : 158). Les quartiers Sud, bien que marqués par le délabrement et le regard méprisant des Autres – comme nous l'avons évoqué précédemment –, sont aussi des lieux de vie, de musique, de danse et d'espoir où l'on cherche « autre chose » (Delorme, 2021 : 160). Ces espaces marginaux

permettent l'émergence de sociabilités alternatives et renforcent le sentiment collectif de résistance.

Finalement, la résistance dans la ville culmine dans une volonté de destruction active des symboles du pouvoir totalitaire. L'incendie de la cathédrale n'est pas un acte isolé mais un symbole du désir collectif de changement qui transforme la foule silencieuse en une armée potentielle (Delorme, 2021 : 168). Raphaël théorise cette stratégie de la terre brûlée : « Disséminer le feu. Tout brûler. Un par un, les grands édifices du pouvoir [...]. Réduire en cendres grises [...] les symboles immuables qui structurent les vies » (Delorme, 2021 : 172). L'objectif est de provoquer un chaos total tout en s'attaquant aux piliers du système (police, administration, affaires) dans l'espoir qu'un monde nouveau – et une nouvelle cartographie – puisse advenir. Cette destruction s'accompagne d'une volonté de libérer la mémoire collective quand les Uraniens décroissent les serveurs informatiques contenant l'histoire séquestrée du passé de toutes et de tous, voyant dans ce chaos semé « la seule voie vers un futur possible » (Delorme, 2021 : 277). Les Uraniens cherchent ainsi à déstabiliser le système dès l'intérieur pour y ouvrir une brèche (Delorme, 2021 : 256) et créer les conditions d'un avenir radicalement différent. C'est au cœur de ce chaos que les *sœurs* se rassemblent pour creuser la rive et s'installer à nouveau dans les galeries de la montagne, autrefois effondrées par les Autres.

Face à la violence infligée aux corps dissidents et à la fragmentation identitaire provoquée par la dystopie urbaine, et dans le prolongement des formes d'insoumission qui prennent corps en milieu urbain, le roman propose un contre-espace radical : les galeries de la montagne. Ce lieu, à la fois refuge et laboratoire d'alternatives, s'oppose à la logique de la ville et incarne la possibilité d'une utopie écoqueer fondée sur la sororité, la reconnexion au vivant et la réinvention des modes d'existence.

4.2. La transgression antipatriarcale aux galeries de la montagne

Dans *VTF*, la montagne se dresse comme une métaphore du patriarcat, ainsi que le souligne explicitement Delorme. Après les attaques menées par les Autres, la montagne s'abat sur les corps des guerrières, les écrase, incarnant ainsi la violence d'un effet *backlash* (Delorme & Bastide, 2021 : 00 : 17' 00") – cette forme de sanction sociale infligée à celles et ceux qui osent dévier des rôles assignés par l'ordre dominant. Au même temps, avant l'éboulement et face au patriarcat, la communauté des *sœurs* choisit une confrontation symbolique : en creusant littéralement les galeries au cœur de la montagne, elles s'engagent dans un acte radical de réappropriation. La montagne est ainsi une métaphore au carré. Ce travail physique de percement devient un symbole de leur propre dissidence : elles ne se contentent pas d'occuper un espace, elles le transforment de l'intérieur, le remodelant à leur image. Par cette action, elles érodent les fondations mêmes du patriarcat et transforment la montagne-forteresse en un refuge, un utérus protecteur qui devient le centre de leur nouveau monde queer, espace de choix et d'émancipation, et qui leur

permet de rejeter ainsi les cadres oppressifs de la ville et de l'État-nation relégués à la périphérie de leur existence. Comme l'exprime Rosa :

Parler d'eux comme des « Autres », inversait le rapport entre périphérie et centre. En lisière du pays qu'ils avaient clôturé, nous étions en exil dans une contrée précaire. Avec peu de moyens, nous avons réussi à recréer un monde fait à notre mesure, renvoyant ceux qui nous avaient tiré dessus et le peuple soumis par la peur, dans les marges de notre nouvelle réalité. Nous étions l'ailleurs. Nous nous nommions les sœurs. Nous n'étions plus des femmes au sens commun du terme. (Delorme, 2021 : 217).

Ce passage souligne plusieurs aspects clés de cet exil physique et symbolique : la précarité transformée en force créatrice, la redéfinition de soi en dehors des catégories imposées (« Nous n'étions plus des femmes au sens commun du terme »), et la constitution de l'ancien oppresseur en simple « Autre ». Elles incarnent littéralement l'ailleurs que Raphaël cherchait dans la ville.

L'accès à cet espace dissident est lui-même une épreuve, un voyage initiatique qui marque la rupture avec l'ancien monde. Le périple de Grâce et Raquel à travers une nature hostile et inconnue, durant sept jours, symbolise cette transition difficile : « Après la longue descente des falaises escarpées il nous restait encore quatre journées de marche à travers la forêt en suivant les cours d'eau, mais toujours à couvert » (Delorme, 2021 : 186). Ce voyage est aussi une rééducation des sens et du savoir. La peur initiale laisse place à une communion profonde avec la nature, qui devient la base de leur autosuffisance et de leur culture alternative. La vie communautaire, particulièrement nocturne, est décrite comme une célébration sensorielle en harmonie avec l'environnement :

Les nuits avec mes sœurs sur l'autre rive du fleuve, sentaient le feu de bois et les boissons en cuve qu'on faisait fermenter. Elles vibraient de nos danses sous la voûte des arbres, nous levions les bras vers les cimes et le ciel. C'était un affolement d'odeurs de nourriture, de végétaux fraîchis dans l'air du soir tombant (Delorme, 2021 : 158).

Cette communauté représente ainsi l'utopie réalisée, un espace concret où la dissidence queer s'épanouit par le rejet des normes, la réappropriation de l'espace, la création de liens sociaux alternatifs (la sororité) et une relation renouvelée, sensorielle et respectueuse, avec la nature.

Ces communautés ne se réduisent pas à la littérature : elles ont existé et persistent dans le monde. Certains exemples en sont présents aux États-Unis, comme le montre le livre *Queer Ecologies : Sex, Nature, Politics, Desire* (2010). Ces *sisterspaces* rejettent les structures oppressives de la société traditionnelle et cherchent à vivre de manière autonome dans des espaces naturels éloignés de la ville. Ils adoptent des modes

de vie durables, en parfaite harmonie avec la nature, et promeuvent une vision alternative du genre et de la sexualité, loin des normes imposées par la société dominante.

Comme le souligne Nancy Unger (2010 : 173), les communautés lesbiennes aux États-Unis ont historiquement cherché à établir des environnements, souvent en lien étroit avec la nature non-humaine, pour échapper à l'hétéronormativité, à la violence et au matérialisme de la société dominante. Ces espaces sont non seulement des refuges, mais aussi des lieux d'expérimentation de modes de vie alternatifs et de cultures transformatrices de la nature (Unger, 2010 : 173). Cela défie la notion persistante associant le queer au « contre-nature », une dénonciation historique qui continue de peser sur les vies queer (Hogan, 2010 : 231). La relation au territoire devient alors un élément clé de la constitution et de la survie de cette communauté.

La notion de « paysages queer » offre également une perspective pertinente pour analyser l'environnement dans lequel évolue la communauté de *VTF*. Catriona Mortimer-Sandilands (2010) évoque une forme de « mélancolie écologique » et suggère une affinité particulière entre les subjectivités queer et les paysages « blessés » ou dégradés par l'activité humaine. Dans ce sens, elle affirme que la terre secrète des phéromones témoigne de ses abus, détectables seulement par ceux qui sont eux-mêmes endommagés (Mortimer-Sandilands, 2010 : 331). Plutôt qu'une simple recherche d'une nature idéalisée ou vierge, les paysages queer et la communauté du roman incarnent cette éthique de l'appréciation de ce qui *est* et cultivent une relation complexe avec l'environnement. Les sujets dans *VTF* peinent à trouver leur place et cherchent à s'installer aux marges du système et des Autres, dans l'espoir de mener aussi une existence plus libre et authentique comme les *sisterspaces*, tel que le rappelle le personnage de Grâce :

C'étaient des ouï-dire, des peut-être, une légende, nourrissant un espoir. Celui qu'il y avait, plus loin au cœur des terres en bordure du fleuve, au pied d'une montagne, un village autonome où l'on creusait la pierre, qui s'était développée en marge du territoire, sans obéir aux lois édictées par les Autres. On disait que c'était une sororité composée d'exilées de toutes provenances. Il semblait à Raquel que c'était le lieu où l'on devait se rendre, une terre promise, un endroit où trouver celles qui comme nous n'ont leur place nulle part (Delorme, 2021 : 185).

Autant les *sisterspaces* que les *sœurs* qui forment la communauté de *VTF* illustrent pleinement la notion de sujet post-humain définie par Rosi Braidotti. En effet, selon cette philosophe, le sujet post-humain est un concept élargi, distribué et transversal, qui déploie ses capacités relationnelles au-delà des frontières de l'individu humain et anthropocentrique (Braidotti, 2020 : 63). Ce sujet est intrinsèquement interconnecté avec le non-humain et le vivant dans sa globalité, dans un rapport de codépendance et de coémergence. La vision de l'existence post-humaine constitue le socle des diverses approches écoféministes, qui appellent à renverser les rapports de

domination et de mise à distance de la nature (Gagnon & Casselot, 2024 : 132). Ces courants cherchent à mettre en lumière la pluralité des relations des corps et de l'environnement, en soulignant qu'il est possible de concevoir d'autres manières d'habiter le monde en rupture avec le modèle capitaliste qui façonne ces liens à travers l'aliénation des êtres humains et des animaux (Gagnon & Casselot, 2024 : 133), représenté dans l'univers de Delorme par la ville des Autres.

Les *sœurs* incarnent une subjectivité à la fois écoféministe et post-humaine, à travers une vie communautaire fondée sur l'harmonie avec leur environnement. Elles représentent des sujets vulnérables, situés, incarnés, et profondément ancrés dans des réseaux sociaux et des écosystèmes complexes (Gagnon & Casselot, 2024 : 133). Leur existence se construit dans une logique relationnelle, où les corps et les affects s'entrelacent avec la matière, qu'il s'agisse de la pierre, du bois ou de la peau. Elles ne conçoivent pas les frontières entre soi et l'autre comme fixes, mais comme des espaces poreux de connexion, dans une perspective rhizomique (Deleuze et Guattari, 1991), où les identités ne sont ni figées ni arborescentes, mais se déploient dans un réseau de relations mouvantes et horizontales. Cette subjectivité relationnelle se manifeste avec force l'extrait qui s'en suit, où Rosa évoque le souvenir de l'utopie des femmes fondée sur la reconnaissance de l'interdépendance entre les êtres et leur environnement :

Celui d'une utopie, d'un monde où la violence ne s'exerçait pas pour soumettre et dominer, seulement pour survivre. D'un monde où l'on touchait la pierre, le bois, la peau, d'une même façon, pleine et caressante. D'un monde où l'on savait que les contours des autres ne commencent pas là où s'arrêtent les nôtres, et que blesser autrui c'est se faire mal à soi. Car nous sommes un tout (Delorme, 2021 : 297).

La conception holistique de la Terre, envisagée comme une entité vivante, dynamique et englobante, au sein de laquelle les humains occupent une place égale à celle des animaux et du reste du vivant, ne repose pas sur l'idée d'une entité transcendante, mais bien sur une immanence radicale, ainsi que le souligne Marie-Anne Casselot dans « Cartographie de l'écoféminisme » :

Cette vision holistique permet d'entrevoir comment toutes les relations entre les êtres vivants sont interconnectées : la dégradation de la nature ne peut être séparée du social ni du politique. Tout ce qui affecte une espèce en particulier touche l'entièreté du vivant (Casselot, 2017 : 24-25).

Selon Braidotti, nous sommes toutes et tous des variations d'une matière commune, car toute matière est une et immanente en elle-même. Cela signifie que le sujet post-humain affirme la totalité matérielle de toutes les choses vivantes et l'interconnexion avec toutes (Braidotti, 2020 : 72), c'est pourquoi Rosa dit dans la citation précédente : « L'on savait [...] que blesser autrui c'est se faire mal à soi. Car nous sommes un tout »

(Delorme, 2021 : 297). La philosophie de l'immanence permet de mettre en place une cartographie des relations de pouvoir afin de mieux conceptualiser le sujet (Braidotti, 2020 : 66). Le questionnement et refus des structures de pouvoir de la ville, métonymie de l'état oppresseur, c'est la raison pour laquelle les femmes de *VTF* décident de vivre autrement et connecter avec la matière pour reconstruire un monde, jusqu'à se fondre en chaque élément, tel que nous l'indique Rosa dans plusieurs passages :

Je suis la pierre. Nous faisons corps. Par la fente du rocher, j'ai tout juste assez d'air [...] Je suis la pierre. Je pourrais rester là indéfiniment. Mon corps a vécu depuis longtemps déjà au contact de la montagne, nous nous connaissons bien. Je pourrais mourir là, c'est dans l'ordre des choses. Resteraient mes ossements, sur ce banc de rocher. J'appartiens ici (Delorme, 2021 : 41-42).

Il ne suffisait pas de traverser les eaux pour changer d'univers, et reconstruire un monde. Notre utopie était de pierre, de bois et d'eau, de chair, de sang, de peau, d'exil, de peine, d'amour, de chants, d'espoir, de paix. Que les longs flots du fleuve ne pouvaient protéger (Delorme, 2021 : 219).

À l'image du groupe de femmes dans *VTF*, nous – les personnes – sommes liées par une interaction ontologique. Incarnées et intégrées dans le monde matériel, nous sommes toutes des variations d'une matière commune (Braidotti, 2020 : 69). Cette matière vibrante est considérée comme vitale, intelligente et capable de s'auto-organiser (Braidotti, 2020 : 72), comme le dit si bien le personnage de Grâce : « Comme nous étions confiantes dans notre résistance. Comme nous avons dénié notre grande impuissance » (Delorme, 2021 : 85). Cette façon de comprendre la matière encourage une implication éthique qui est à la fois affective, liée aux émotions et au(x) corps.

L'affectivité relationnelle produit un sentiment d'appartenance au monde que nous avons en commun, c'est pourquoi Braidotti affirme que nous sommes écosophiques, c'est-à-dire écologiquement liés les unes aux autres par le biais des multiples interconnexions. Nous partageons ces interconnexions au sein du continuum naturoculturel, avec une intimité affective avec le monde et un sentiment d'implication dans un réseau de relations en perpétuel changement et en devenir constant (Braidotti, 2020 : 73), idées qui résonnent dans le passage suivant à travers la voix du personnage d'Ève :

Elles existaient ensemble comme un tout solidaire, un orchestre puissant, les organes noués en ordre aléatoire, un grand corps frémissant. Et j'étais l'une d'entre elles. Être un spi cohérent et autosuffisant n'est pas chose essentielle, quand on sait faire partie d'une communauté d'êtres. J'avais trouvé en elles la force nécessaire. Dans la grande âpreté du quotidien vécu sous le sol, dans la pierre, nos peaux cuites de soleil, sous le vent, dans le fleuve, connaissaient la douceur du contact des autres. On aimait

simplement. On n'avait pas besoin de se sentir unique. Chacune d'entre nous, même la plus mutilée trouvait parmi ses sœurs de quoi combler ses brèches, et l'on pouvait hurler, se taire et ne rien dire, chanter ensemble ou danser sans fatigue jusqu'à l'aube. Les arbres alentour chargeaient l'air d'une fraîcheur qui vivifiait nos âmes (Delorme, 2021 : 82).

Ce passage écopoétique illustre l'interconnexion et l'estompement des frontières entre les êtres et leur milieu dans une dynamique relationnelle et affective. Loin d'une individualité isolée, l'expérience d'Ève s'inscrit dans une appartenance fluide à un collectif organique, un « grand corps frémissant » en harmonie avec les éléments naturels. La fusion avec le vent, le fleuve et les arbres traduit cette sensibilité écosophique.

La notion d'intimité avec le monde, selon Braidotti, renvoie à notre capacité à nous en souvenir et à nous y reconnecter, à retrouver nos foyers à l'intérieur du monde. Elle suscite également un profond sentiment d'attention et de compassion face à l'état dégradé de notre planète (Braidotti, 2020 : 73-74), des idées qui résonnent dans la suite du passage d'Ève que nous avons cité plus haut :

Les arbres ne sont plus, ils ont été liés en des fagots immenses, puis charriés par les eaux pour construire un port. Des bateaux s'y amarrent. J'ai vu les planches poncées, fendues de coups de hache, percées de clous, martelées par les bottes de ceux qui vivent ici [dans la ville]. Je me demande si le bois a une mémoire [...] Je n'ai plus jamais su ce qu'est la complétude depuis qu'elles sont parties (Delorme, 2021 : 82-83).

La disparition des arbres symbolise la fracture entre l'humain et son environnement et le deuil qui interroge la mémoire du bois comme une tentative de préserver le lien avec ce qui a été perdu. La transformation des arbres en ressources exploitables dénonce la violence infligée à la nature pour satisfaire les besoins de l'humain et fait écho à la nécessité, soulignée par Braidotti, de raviver une relation d'attention et de compassion envers le monde, en reconnaissant notre appartenance commune à la planète. La perte des arbres est aussi intimement liée à celle de la communauté des *sœurs*, au sentiment de vide laissé par cette rupture, et souligne l'interdépendance entre les expériences humaines et non humaines.

Cette pensée post-humaine trouve l'une de ses origines dans la théorie féministe, notamment au sein de la tradition néomatérialiste et vitaliste, qui souligne l'ancrage corporel, intégré et sexué de la subjectivité. C'est le féminisme qui a remplacé les catégories unitaires et discriminatoires, fondées sur des présupposés eurocentriques, sexistes, anthropocentriques et hétéronormatifs, par des alternatives solides (Braidotti, 2021 : 64-65). Il n'est pas anodin que les membres de la communauté des galeries de la montagne, dans le roman de Delorme, incarnent précisément ces alternatives, comme le révèle le personnage de Rafael :

Elles s'appelaient les sœurs. Toutes n'étaient pas nées femmes, certaines avaient fui la caste masculine où on les assignait et se sont faites elles-mêmes, s'échappant pour ne pas le payer de leur vie. D'autres avaient décidé de ne plus être femmes comme nous l'entendons [...]. Ensemble, ces personnes avaient choisi d'user du féminin pluriel pour s'autodésigner. Comme acte politique, pour détruire dans la langue l'exercice du pouvoir qui les violentait (Delorme, 2021 : 266-267).

À travers ce choix du féminin pluriel – qui évoque forcément *Les guerrillères* de Monique Wittig (1969) – la communauté revendique une identité fluide et collective, qui défie les normes rigides imposées par la société. Cet acte de réappropriation linguistique et politique incarne la volonté de dépasser les catégories binaires et oppressives, en résonance avec le sujet post-humain tel que le conçoit Braidotti : un sujet relationnel, hybride et en perpétuelle mutation, qui rejette les assignations identitaires fixes au profit d'une subjectivité multiple et interconnectée. Ainsi, la communauté des *sœurs* s'inscrit dans cette dynamique post-humaine en créant un espace où les identités se redéfinissent à travers la résistance et la solidarité avec d'autres personnes qui cherchent une autre façon d'habiter le monde, tel que le rappelle Rosa : « Elle m'a dit alors : "Tu es une sœur pour moi". Ensuite nous avons appelé "sœur" chaque être qui venait de loin pour nous trouver, au pied de la montagne, à l'orée de la forêt » (Delorme, 2021 : 142).

La survie de la communauté dissidente queer repose, face à une politique hostile et à la menace d'effacement, sur l'articulation d'une éthique du soin collectivisée qui dépasse la simple assistance matérielle pour devenir une véritable infrastructure sociale et affective. Les éthiques du *care* constituent des cadres pertinents pour appréhender les dynamiques d'interdépendance et de réciprocité entre les êtres humains et le monde naturel. Cette relation repose sur une conception de la subjectivité envisagée à nouveau comme incarnée, vulnérable et fondamentalement interdépendante (Gagnon & Casselot, 2024 : 140). L'éthique du *care* s'attache ainsi à reconnaître la valeur du souci portée à autrui et aux milieux de vie. Tant les perspectives écoféministes que les approches du *care* cherchent à rendre *visible l'invisible* à partir d'une vision du monde relationnelle centrée sur la vulnérabilité (Gagnon & Casselot, 2024 : 141).

L'accueil réservé aux nouvelles venues, Grâce et Raquel, dans la communauté de *sœurs* illustre ce principe fondateur de prise en charge immédiate et intégrale qui marque leur incorporation au collectif : « Elles nous ont accueillies, nous ont lavées, nourries, nous ont donné une couche où reposer enfin » (Delorme, 2021 : 189). Cette sollicitude s'étend à la sphère émotionnelle, gérée aussi collectivement. Les affects, notamment ceux liés aux relations amoureuses (naissance, fin, pluralité), font l'objet de rituels de transparence et d'un soutien communautaire actif en cas de souffrance : « Prendre soin de ses *sœurs*, c'était se proposer pour essuyer des larmes, offrir sa peau nue comme un tend un drap lisse qui recouvre un chagrin » (Delorme, 2021 : 189). Cette

pratique vise explicitement une réparation symbolique des traumatismes passés (« réparer la honte, conjurer le silence, les souffrances, le rejet, la violence subie dans nos vies précédentes », Delorme, 2021 : 189) et institue l'empathie et la non-cruauté comme normes cardinales, essentielles à la refondation d'une cartographie émotionnelle viable hors des structures oppressives.

Le rapport de la communauté à la collectivité et à son environnement naturel à travers l'éthique du soin transcende la simple occupation d'un refuge. Il s'agit de la relation ancrée dans la nature qui devient la dépositaire de l'identité et de la mémoire collective et individuelle. La métaphore employée par Ève, où sa reconstruction intérieure est associée aux « tas de rochers extraits de la montagne » (Delorme, 2019 : 16-17), témoigne de cette fusion entre l'intériorité et l'espace naturel. Le lieu même, défini par Rosa par ses éléments primordiaux, « Le bois, la pierre et l'eau » (Delorme, 2019 : 70), ancre la communauté dans une matérialité symboliquement chargée. Cette connexion s'inscrit dans le projet politique et biologique du groupe : l'analogie établie par Ève entre les « entrailles de la montagne » et la « matrice » où croîtront les « natives » (Delorme, 2019 : 30) de la communauté tisse le lien entre géologie et résistance. Élever à travers du soin une génération née dans ce lieu réapproprié participe de la stratégie qui vise à « faire s'effondrer la montagne » (Delorme, 2019 : 30), entendue comme métaphore du système patriarcal, comme nous l'avons souligné précédemment. La nature est ainsi investie d'une dimension poétique et politique, le terreau d'une nouvelle cartographie.

La relation intime et constitutive avec la nature s'étend de manière organique au corps individuel et aux dynamiques interpersonnelles, informant une véritable éco-poétique de l'amour et du désir où l'humain, l'animal et l'élémentaire s'interpénètrent. Louve incarne de façon paradigmatique cette porosité entre l'être et le monde environnant, tel que le décrit Ève : « Il n'y a pas de filtre entre le monde et elle. Elle est d'une matière que tout fait réagir, le froid, le chaud, la pluie, le vent, le hurlement des loups, les trilles des oiseaux » (Delorme, 2019 : 132). Sa sensibilité n'est pas simple réceptivité mais une participation active avec les forces naturelles, la positionnant comme « sentinelle en même temps que chamane ».

L'amour entre Ève et Louve est décrit à travers ce prisme animal et élémentaire. Leur rencontre est celle de « deux louves » (Delorme, 2019 : 132), non pas comme une image poétique, mais comme la reconnaissance d'une nature instinctive qui structure leur interaction. Cette identité de louves informe leur désir, leur communication, leur rapport au territoire corporel et naturel. La première union physique déclenche un « arc électrique » (Delorme, 2019 : 116), force brute qui les traverse et les unit, une énergie qui échappe au contrôle rationnel. Leurs jeux amoureux empruntent explicitement aux « combats d'animaux avant qu'ils ne s'accouplent », une dimension qui mêle désir et violence et qui les ancre physiquement dans la matérialité du monde : Ève plaquée contre la « terre humide », les corps s'imprimant des « traces des morsures »

(Delorme, 2019 : 118). Le corps devient un paysage vivant où s'inscrit l'intensité de la relation, une passion qui participe de la sauvagerie revendiquée de leur existence.

Ainsi, l'amour est conçu non comme un sentiment psychologique mais comme une force naturelle, un « flot ou un torrent » (Delorme, 2019 : 280), une puissance qui peut à la fois nourrir et submerger, voire « vider de toute substance » (Delorme, 2019 : 280) de telle façon qu'il déborde les limites du moi individuel : « Je l'aimais trop pour mon seul corps, mon seul être. Cela débordait comme le fleuve aujourd'hui » (Delorme, 2019 : 118), nous dit Ève en se référant encore à Louve. Il s'agit d'une fusion qui dissout les contours de l'identité propre au profit d'une entité relationnelle plus vaste, à l'image des écosystèmes naturels. Les corps des amantes se muent en une « tanière » partagée (Delorme, 2019 : 118-119), refuge intime niché au sein du refuge plus large qu'est la montagne, espace où elles apprennent à « respirer ensemble » (Delorme, 2019 : 116), menant à bien une interdépendance vitale. La perception sensorielle elle-même est transformée : Ève entend la voix de Louve non par l'ouïe mais par la peau (« par les pores de toute ma peau ») (Delorme, 2019 : 116), signe d'une communication infra-verbale et somatique. Même la douleur de l'absence est filtrée par cette écopoétique : l'âme d'Ève se tapit en « animal blessé » (Delorme, 2019 : 82). L'expérience amoureuse – dans ses joies comme dans ses peines – est ainsi entièrement médiatisée par cette sensibilité où le corps, le désir, l'animalité et la nature forment un continuum indissociable qui reflète à l'échelle intime le projet global de la communauté : occuper l'espace et tisser des cartographies vitales avec et dans la nature.

Face à la menace constante d'éradication physique et symbolique par la ville (et donc les Autres), l'écriture et la lecture s'imposent comme des outils de survie et des actes de résistance mémorielle au sein de la communauté de *sœurs*, prolongeant la résistance verbale qui s'enracinait déjà aux marges de la ville. La tradition consistant à archiver l'histoire et le portrait de chaque sœur dans une galerie souterraine, tel que l'explique Rosa (Delorme, 2019 : 71), permet de montrer une volonté de constituer une cartographie collective contre l'effacement. La précarité de ces archives, menacées d'ensevelissement et d'inaccessibilité (Delorme, 2019 : 199), illustre la vulnérabilité de cette mémoire face à la violence étatique.

La rareté des livres ne conduit pas à l'abandon de la culture écrite mais à l'intensification de son importance vitale, comparée à celle de l'eau pour la terre (Delorme, 2019 : 209). L'écriture de leurs propres histoires, la lecture partagée, la copie et la mémorisation des textes existants – pratiques évoquant à nouveau *Fahrenheit 451* – constituent une forme d'écopoétique où la survie culturelle est indissociable de la survie physique. Cette insistance sur la trace écrite dans l'espace est motivée par la conscience aiguë que l'oubli équivaut à une seconde mort, comme le rappelle Rosa – « Et l'oubli, c'est la mort, dénuée d'espoir » (Delorme, 2019 : 216) – et que les mots constituent le dernier refuge de l'existence lorsque la conscience disparaît (Delorme, 2019 : 298).

En définitive, l'analyse des pratiques de la communauté des *sœurs* dans *VTF* révèle une synergie entre une éthique du soin collectiviste, un ancrage profond dans le milieu naturel et des stratégies mémorielles centrées sur l'écrit. Ces éléments ne fonctionnent pas isolément mais s'entrelacent pour former le tissu d'une communauté résistante, capable de construire un contre-monde viable et porteur d'un horizon utopique. C'est cette trame serrée de liens – aux autres existences, à la terre, aux récits – qui sous-tend la possibilité d'une renaissance, entrevue par Ève dans les dernières pages du roman (Delorme, 2019 : 305-306), où la destruction du vieux monde ouvre la voie à la reconstruction fondée sur les valeurs forgées dans la dissidence.

5. Conclusions

Il ressort de l'analyse spatiale de *VTF* que l'œuvre de Wendy Delorme articule à travers le roman choral une (contre)cartographie politique et écologique complexe. Celle-ci repose sur une opposition entre, d'une part, la ville dystopique, caractérisée par le contrôle panoptique, la violence étatique et l'exclusion systémique orchestrés par un régime totalitaire hétéropatriarcal et écocide ; et d'autre part, l'utopie écoqueer établie dans les galeries de la montagne. Ce refuge, investi par une communauté de femmes queer dissidentes, représente un modèle sociétal alternatif dont les fondements résident dans la sororité, la fluidité identitaire ainsi que dans l'établissement d'une relation renouvelée, empreinte de respect avec la nature humaine et non-humaine.

Entre ces deux pôles, le corps individuel émerge comme un troisième espace, champ de bataille où s'inscrivent les normes oppressives, la violence du pouvoir et la mémoire traumatique, mais aussi la résistance intime à travers la nature et la quête de soi face à la dissociation imposée. La vulnérabilité du corps queer, particulièrement ciblé par le régime, souligne la dimension biopolitique du contrôle social de l'état.

En mobilisant les outils de la géocritique, l'écocritique, l'écopoétique, l'écoféminisme et le post-humanisme, notre lecture a mis en lumière comment la spatialité du roman est le moteur d'une réflexion sur les liens entre crise écologique, oppression politique et identité de genre. Delorme suggère que la résistance au totalitarisme passe par la lutte collective et politique mais aussi par la réinvention des liens communautaires et la reconstruction d'un rapport sensible et éthique au vivant. Comme le rappelle Zwer dans *Pour un spatio-féminisme*, s'inscrire dans l'espace symbolique de la carte – à travers la littérature dans notre cas – c'est de forcer la reconnaissance de soi, c'est exister pour les autres (Zwer, 2024 : 167). Dès cette perspective, nous avons vu comment l'écriture de Delorme vise à transformer l'imaginaire dominant et à dépasser son idéologie de mort. En effet, comme le rappelle Prádanos (2017 : 159), la littérature peut et doit interroger les processus planétaires d'urbanisation capitaliste qui engendrent des villes aux métabolismes socioécologiquement destructeurs, afin de proposer d'autres modèles de vie. Les voix subversives de Delorme tissent ainsi, dans les lézardes du présent, la cartographie sensible d'une manière différente de cohabiter dans le monde.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BOISCLAIR, Isabelle (2012) : « De la théorie dans la création ou “La Queer Theory pour les nulles”. Les romans de Wendy Delorme », in T. St-Gelais (dir.), *Loin des yeux près du corps. Entre théorie et création*. Montréal, Éditions du Remue-Ménage, 123-127.
- BRAIDOTTI, Rosi (2020) : *Coneixement posthumà*. Traducción de Anna Llisterri. Barcelone, Arcàdia.
- BRAIDOTTI, Rosi (2021) : *Posthuman feminism*. Cambridge, Polity Press.
- CASSELOT, Marie-Anne (2017) : « Cartographie de l'écoféminisme », in M.-A. Casselot & V. Lefebvre-Faucher (dirs.), *Faire partie du monde. Réflexions écoféministes*. Montréal, Remue-ménage, 24-25.
- DELEUZE Gilles & Félix GUATTARI (1980) : *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*. Paris, Minuit.
- DELEUZE, Gilles & FÉLIX GUATTARI (1991) : *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris, Minuit.
- DELORME, Wendy (2021), *Viendra le temps du feu*. Paris, Cambourakis.
- DELORME, Wendy & Lauren BASTIDE, (2021) « Épisode 98 : Écrire nos utopies avec Wendy Delorme », *La poudre* [podcast]. URL : <https://open.spotify.com/episode/2g0kGOz8YSF4Eacck6fe7z?si=4a34016472224943>
- DELORME, Wendy & Vleel SERIAL LECTEUR NYCTALOEPE (2021) : « Wendy Delorme, *Viendra le temps du feu*, Éditions Cambourakis». *Youtube*. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=LtekE4uKKig>
- DELORY-MOMBERGER, Christine (2016) : « Le Corps-à-corps politique de Wendy Delorme, performeuse X queer », in C. Delory-Momberger (dir.), *Éprouver le corps. Corps appris, corps apprenant*. Paris, Érès, 239-251.
- FOUCAULT, Michel (1976) : *La volonté de savoir*. Paris, Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (1984) : « Des espaces autres ». Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967, *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, 46-49. URL : <https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heteroTopia.fr>
- FOURNIER, Mat (2013) : « “Insurrections en territoire sexuel” : Wendy Delorme’s War Machines ». *L'Esprit Créateur*, 53 : 1, 87-100.
- GAGNON, Cécile & Marie-Anne CASSELOT (2024) : *Existantes : pour une philosophie féministe incarnée*. Montréal, Remue-Ménage.
- GENDARME, Léa (2024) : *Le roman comme outil de militantisme féministe. Une analyse de Viendra le temps du feu de Wendy Delorme*. Mémoire de Master. Liège, Liège Université. URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/21778>
- HERNÁNDEZ ROYO, Marina (2024) : « Les corps dissidents au centre du récit de Wendy Delorme. Analyse de *Le corps est une chimère* », in E. Marco Arocas & A. Faus Bartomeu (coords.), *Cuerpos en tránsito: explorando intersecciones emergentes y raíces culturales*. Madrid, Dykinson, 511-522. URL : <https://www.dykinson.com/libros/cuerpos-en-transito-explorando-intersecciones-emergentes-y-raices-culturales/9788410702431>

- HOGAN, Kate (2010) : « Undoing Nature: Coalition Building as Queer Environmentalism », in C. Mortimer-Sandilands & B. Erickson (eds.), *Queer Ecologies. Sex, Nature, Politics, Desire*. Indiana, Indiana University Press, 231-253.
- KOUGANG, Carole Mafotsing (2023) : « Review of *Viendra le temps du feu*, by Wendy Delorme ». *Women in French Studies*, 31, 173-174.
- LANDRY, Vincent (2013) : « L'Autofiction théorique chez Virginie Despentes, Wendy Delorme et Beatriz Preciado : un genre trouble ». Thèse de doctorat. Sherbrooke, Université de Sherbrooke.
- LÉGIFRANCE (2025) : « Article L823-1. Code de l'entrée et du séjour des étrangers et du droit d'asile ». *Légifrance*. URL : https://www.legifrance.gouv.fr/codes/section_lc/LEGITEXT000006070158/LEGISCTA000042773782
- MARQUÉS, Josep (2021) : *L'obra literària de Jordi Pere Cerdà : una mirada geocrítica*. Barcelone, Publicacions de l'Abadia de Montserrat – Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana.
- MORTIMER-SANDILANDS, Catriona (2010) : « Melancholy Natures, Queer Ecologies », in C. Mortimer-Sandilands & B. Erickson (eds.), *Queer ecologies. Sex, Nature, Politics, Desire*. Indiana, Indiana University Press, 331-358.
- OST, Isabelle (2018) : « “L'œil cartographique” de la littérature. Réflexions pour une lecture “cartographiante” de quelques œuvres littéraires contemporaines », in I. Ost (ed.), *Cartographier*. Bruxelles, Presses universitaires Saint-Louis Bruxelles, <https://doi.org/10.4000/books.pusl.4532>
- PRÁDANOS, Luis Iñaki (2017) : « Ecocrítica y nuevos materialismos ». *Letras Hispanas*, 13, 156-164.
- PRECIADO, Paul (2019) : *Un appartement sur Uranus*. Paris, Grasset.
- ROUSSEL, Flora (2022) : « Réécriture des normes, normalisation des reformulations : se réinventer par la subversion dans *La Mère, la Sainte et la Putain* de Wendy Delorme ». *Philological Forum*, 1/15, 78-94.
- SCHAAL, Michèle A. (2016) : « Bridging Feminist Waves : Wendy Delorme's *Insurrections ! En territoire sexuel* », *Rocky Mountain Review*, 70/2.
- SCHAAL, Michèle A. (2020) : « Overstepping and Blurring Boundaries: Queer(ing) Autofiction in Wendy Delorme's *La Mère, la Sainte et la Putain* », in K. Averis, E. Kačkutė & C. Mao (dirs.), *Transgression(s) in Twenty-First-Century Women's Writing in French*. Leiden ; Boston, Brill, 114-130.
- SCHAAL, Michèle A. (2022) : « Polyphony as Intersectional Inquiry and Praxis: Wendy Delorme's *Le Corps est une chimère* ». *CFC - Intersections*, 1 : 1, 85-99.
- SCHAAL, Michèle A. (2024) : « (Breaking out of) Heteropatriarchal Lockdown: Wendy Delorme's *Viendra le temps du feu* ». *The Journal of Gender Studies*, 34 : 3, 386-397.
- STOCK, Emmanuelle (2024) : « Le roman choral, une ode aux luttes féministes avec *Viendra le temps du feu* (2021) de Wendy Delorme, *Avec joie et docilité* (2016) de Johanna Sinisalo et *Le Pouvoir* (2018) de Naomi Alderman », in J. Domingues de Almeida & F. Outeirinho (dirs.), *Roman choral. Fiction à voix multiples*. Porto, Instituto de Literatura

Comparada Margarida Losa, 83-94. URL : <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/157054/2/659243.pdf>

TALLY JR., Robert (2013) : *Spatiality*. Londres-New York, Routledge.

UNGER, Nancy C. (2010) : « From Jook Joints to Sisterspace: The Role of Nature in Lesbian Alternative Environments in the United States », in C. Mortimer-Sandilands & B. Erickson (eds.), *Queer ecologies. Sex, Nature, Politics, Desire*. Indiana, Indiana University Press, 173-198.

WESTPHAL, Bertrand (2016) : *La cage des méridiens. La littérature et l'art contemporain face à la globalisation*. Paris, Les Éditions de Minuit.

WITTIG, Monique (2019 [1969]) : *Les Guérillères*. Paris, Éditions de Minuit.

ZBAEREN, Mathilde (2023) : « Propositions pour un imaginaire des clubs de lectrices : De-laume, Delorme, Rychner, Volodine ». *Relief*, 17 : 2, 85-101.

ZWER, Nephtys (2024) : *Pour un spatio-féminisme. De l'espace à la carte*. Paris, La Découverte.

**«Maintenant que nous sommes ensemble»:
el desplazamiento como figura ética, estética y política
en *Incendies*, de Wajdi Mouawad**

David AGUILAR-SANJOSÉ

Universitat de Barcelona

davidaguilar.sanjose@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-3462-3284>

Resumen

Este artículo pretende realizar una lectura en clave hermenéutica de *Incendies*, de Wajdi Mouawad, a partir del análisis y la interpretación de la noción de «desplazamiento», cuya centralidad en la obra es esencial tanto para acercarnos a la comprensión de su sentido como para captar el diálogo de la pieza con la forma dramática y su tradición. Asimismo, atenderemos a las reflexiones que suscita respecto de la posición de la literatura y escena contemporáneas en un contexto global. Desarrollaremos, pues, las relaciones entre los diferentes planos de este desplazamiento para descubrir el índice de un programa que reúne ética, estética y política en una poética de la herencia y la promesa: un proyecto que permita situarnos y pensar el presente.

Palabras clave: hermenéutica, herencia, tragedia, Historia, literatura global.

Résumé

Cet article vise à réaliser une lecture herméneutique d'*Incendies*, de Wajdi Mouawad, à partir de l'analyse et de l'interprétation du « déplacement », dont la centralité dans l'œuvre est essentielle à la fois pour en comprendre le sens et pour capter le dialogue de la pièce avec la forme dramatique et sa tradition. De même, nous serons attentifs aux réflexions qu'il suscite quant à la place de la littérature et la scène contemporaines dans un contexte global. Nous développerons donc les relations entre les différents niveaux de ce déplacement pour découvrir l'indice d'un programme qui réunit éthique, esthétique et politique dans une poétique de l'héritage et de la promesse: un projet qui permet de se situer et de penser le présent.

Mots-clés : herméneutique, héritage, tragédie, Histoire, littérature globale.

Abstract

This article intends to conduct a hermeneutical reading of *Incendies*, by Wajdi Mouawad, based on the analysis and interpretation of the notion of «displacement», whose centrality in the play is essential both to understand its meaning and to capture the dialogue that the piece establishes with the dramatic form and its tradition. Likewise, we will attend to

* Artículo recibido el 4/02/2025, aceptado el 8/05/2025.

the reflections it provokes regarding the position of contemporary literature and stage in a global context. We will therefore develop the relationships between the different levels of this displacement to discover the index of a program that brings together ethics, aesthetics and politics in a poetics of inheritance and promise: a project that allows us to situate ourselves and think about the present.

Keywords: Hermeneutics, Inheritance, Tragedy, History, Global Literature

*On hérite toujours d'un secret —qui dit «lis-moi,
en seras-tu jamais capable»?*
Jacques Derrida

«Maintenant que nous sommes ensemble ça va mieux» (Mouawad, 2003: 19¹): las palabras postreras de la protagonista de *Incendies*, Nawal Marwan —que pronuncia misteriosamente, a modo de aforismo jeroglífico, después de un silencio absoluto mantenido incondicionalmente durante los últimos cinco años de su vida— planean espectralmente por encima de la totalidad de este drama de Wajdi Mouawad (la segunda entrega de la tetralogía *Le Sang des promesses*²), y devienen un *leitmotiv* que va propagando su eco a través de diversas voces, situadas, a su vez, en espacios y tiempos heterogéneos; de hecho, quizás aún figuren como algo más que un *leitmotiv*: como símbolo forjado a partir de la cristalización de una experiencia que resume (y que, al mismo tiempo, desplaza) el legado anónimo de la tradición —fruto de aquella sabiduría milenaria que, bajo el signo de la herencia, se va destilando, ininterrumpidamente, a lo largo del discurrir generacional: «Ce sont des mots anciens qui viennent du plus loin de mes souvenirs» (I, 2003: 90)—; como promesa que atraviesa el drama, enmarcándolo, y que se destaca como aquel anhelo no realizado, detonante del peregrinaje (la *quête*) que se impone, a modo de inyunción, sobre la descendencia —«Pas d'épitaphe pour ceux qui ne tiennent pas leurs promesses / Et une promesse ne fut pas tenue» (I, 2003: 14)—; precepto que otorga dirección (es decir, sentido) a la empresa que debe

¹ En adelante, y para facilitar la lectura, cuando citemos la obra *Incendies*, de Wajdi Mouawad (2003), indicaremos simplemente *I*.

² El ciclo en cuestión se compone de cuatro obras: *Littoral* (1999), *Incendies* (2003), *Forêts* (2006) y *Ciels* (2009). Aunque desde un punto de vista argumental son completamente independientes entre sí, las cuatro piezas comparten una serie de temáticas, problemas y procedimientos dramáticos (sobre todo los tres primeros volúmenes, ya que *Ciels* constituye una especie de «contrapunto» respecto del resto de la saga) que orbitan alrededor de las figuras del exilio, la guerra, el retorno a los orígenes y las promesas. Aunque, normalmente, se representan por separado, dos de las escenificaciones más destacadas tanto por el público como por la crítica —en el Festival de Avignon en 2009 y en el Festival TransAméricas en 2010— presentaron *Littoral*, *Incendies* y *Forêts* seguidamente, en un espectáculo que duraba más de doce horas y que subrayaba, así, los vínculos que estas obras mantienen con la tragedia griega.

realizarse, y confesión críptica que permite, en *develarse*, concluir la vida para dar pie a la narración: «Grave mon nom car j'ai tenu mes promesses» (*I*, 2003: 31); finalmente, estas última palabras, con todo el peso narrativo y emocional que detentan en la ficción de Mouawad, constituyen una verdadera declaración de intenciones, el correlato poético de un programa ético y político, de una forma de compromiso que, como veremos, espolea la catarsis —o, más precisamente, su declinación contemporánea como «material catártico» (Naugrette, 2008: 85)—, sobrepasando los marcos del drama para alcanzar la consciencia de los espectadores/lectores, «amenant le public à ressentir une émotion qui le porte peut-être à mieux écouter et à comprendre, plus profondément, plus intimement sans doute, ce qui s'est passé là-bas, loin, dans d'autres terres, d'autres corps» (Naugrette, 2008: 88).

Es posible afirmar, pues, que la enigmática frase final de Nawal, así como el insondable silencio que la precedió, de alguna manera contienen, virtualmente, la totalidad de *Incendies*, un drama dividido en 38 escenas o episodios —que, a su vez, se agrupan en cuatro grandes «incendios»: el de Nawal, el de la infancia, el de Janaane y el de Sarwane—, donde Mouawad pone en circulación una serie de planos narrativos que se alternan, se superponen, y, finalmente, acaban por intersectarse en los diversos momentos de anagnórisis (o reconocimiento) que se suceden en el último acto. Por una parte, acompañamos a Simon y Jeanne (dos gemelos canadienses que ignoran completamente su pasado) en el viaje que emprenden en busca de su padre y de su hermano a raíz de la lectura de las últimas voluntades de su madre exiliada, periplo que les hará regresar a su tierra de origen —un Líbano innominado reelaborado literariamente, a pesar de conservar suficientes señas de identidad como para ser reconocido en calidad de punto de referencia de la ficción³— y en el que se mezclan recursos propios del relato policíaco con elementos típicos de la tragedia. Por otra parte —a partir del despliegue de lo que Peter Szondi (1966: 160), en su aproximación a los procedimientos épicos que dan forma al drama moderno, denomina «el espectáculo del pasado [*Schauspiel der Vergangenheit*]»— asistimos a la puesta en escena de la vida de Nawal, que, de

³ Además de la referencia explícita a Nabatiyé (*I*, 2003: 40,42,56), una ciudad del sur del Líbano, tanto el nombre de los pueblos como el de los personajes remiten a Oriente Medio (Nawal enseña el alfabeto árabe a Sawda [*I*, 2003: 40], cosa que hace pensar que hablan en este idioma). Asimismo, la guerra civil que se describe en *Incendies*, aunque su cronología sea ficcional, establece un claro paralelismo con la Guerra Civil del Líbano (1975-1990): la prisión de Kfar Rayat evoca el centro de detención de Khiam, controlado por el Ejército Libanés del Sur (ALS) bajo la protección de Israel, donde se producían torturas y violaciones de manera sistemática (el personaje de Nawal está, en cierto modo, basado en una superviviente de esta prisión, Soucha Bechara); la escena del autobús calcinado es un hecho histórico (conocido como la masacre de Ayin-el-Remmaneh) que, además, el propio Mouawad presencié; y el derramamiento de sangre que Sawda relata en la escena 25 (*I*, 2003: 59-64) remite, indirectamente, a la matanza de Sabra y Xatila, uno de los episodios más crueles de la guerra, donde se cerraron ambos campos de refugiados durante dos días para llevar a cabo un exterminio indiscriminado de civiles.

esta manera, alcanza una dimensión performativa y gana presencia como memoria encarnada, como fantasma —en el sentido que le da Jacques Derrida (1993: 202), es decir, como un espíritu que ha tomado cuerpo, con «une apparence de chair, dans un espace de visibilité invisible, comme disparaître d’une apparition»— que revela, en su ser fractura del tiempo lineal y progresivo (que es el tiempo del olvido y de la superación [*Aufheben*] hegeliana), el trauma del horror, la guerra y, en definitiva, la irrupción intempestiva de la Historia para darse, al mismo tiempo, como herencia y como promesa de futuro a las generaciones venideras. En último lugar, y situado en un plano más sutil como una especie de palpitación subterránea, va resonando «la voix des siècles anciens» —título de la escena donde terminan de cruzarse los planos narrativos bajo el signo de la anagnórisis (*I*, 2003: 83-87)—, es decir, el modelo trágico que va acechando y contaminando la escritura más o menos realista del plano narrativo protagonizado por los gemelos, y que acaba estableciendo el puente que vinculará el misterio policíaco con el terror de la memoria al descubrirse la verdad que desató el mutismo de Nawal: el padre de los gemelos es también su hermano, Nihad Harmanni, que, bajo el nombre de Abou Tarek, carcelero de la prisión de Kfar Rayat, violó repetidamente a Nawal sin saber que, en realidad, era su hijo arrebatado e insaciablemente buscado, fruto de un amor verdadero, pero prohibido. Así, en un giro autoconsciente que explica, retrospectivamente, buena parte del estatus y el tono míticos que había adquirido el drama hasta el momento (Kennedy, 2017: 72), *Incendies* se presenta como una reescritura de *Edipo Rey*; sin embargo, esta reescritura está ostensiblemente desplazada hacia el Tercer Mundo⁴, un espacio que regresa —desde el «eterno pasado» que le ha sido asignado en el proceso de homogeneización del tiempo histórico espoleado por la creciente hege-

⁴ La expresión «Tercer Mundo» resulta cada vez más problemática (no solo porque impone una falsa imagen de identidad entre comunidades radicalmente distintas, sino también porque remite a una serie de retóricas tecnócratas, principalmente europeas o occidentales, basadas en una condescendencia caritativa ante la alteridad que difumina las agresivas estrategias geopolíticas sostenidas por las potencias neocoloniales, que, aún hoy en día, continúan determinando muchos conflictos políticos y socioeconómicos en buena parte de los territorios no occidentales); a pesar de todo, el «Tercer Mundo» como concepto —y, además, si tenemos en cuenta la propia estrategia de Mouawad de señalar, indicialmente, el territorio sin terminar de concretarlo a nivel espacial— indica, también, una doble relación, considerablemente operativa para nuestra aproximación a *Incendies*: por un lado, parte de un punto de vista eminentemente occidental (es decir, que plasma un modo de configurar conceptualmente la alteridad), y, por el otro, expresa un determinado vínculo con el desarrollo global del capitalismo. Por este motivo, emplearemos el término apoyándonos en las observaciones elaboradas por Fredric Jameson (1986: 67) al respecto: «I don’t, however, see any comparable expression that articulates, as this one does, the fundamental breaks between the capitalist first world [...] and a range of other countries which have suffered the experience of colonialism and imperialism».

monía del capitalismo global— para mostrar, con toda su crudeza, la vigencia y la contemporaneidad de esta tragedia en la cual Occidente actúa, pero que mantiene a su vez distante, enmudecida o allanada tras la bidimensionalidad de la pantalla televisiva.

«*Maintenant* que nous sommes *ensemble*»: ya se advierte, aquí, una dirección determinada, un doble movimiento que capta el devenir de una distancia, así como el devenir de un encuentro: en suma, lo que comienza a evidenciarse tanto a nivel temporal (*maintenant*) como espacial (*ensemble*) es que hay una serie de desplazamientos puestos en juego —el exilio y el viaje como desplazamientos, pero también, y quizás de un modo aún más significativo, la herencia como paso de la filiación a la afiliación⁵, como movimiento de la memoria desde la alienación de un pasado extraviado hacia su incorporación y asunción crítica a fin de abrir posibilidades de futuro—, cuya dirección podría adscribirse a la dinámica descrita por Marianne Hirsch (2012: 38) en relación a la «posmemoria» y las imágenes: «[past images] signal its insurmountable distance and “de-realization”. [...] [However], the familial aspects of postmemory would tend to diminish distance, bridge separation, and facilitate identification and affiliation»; así pues, un desplazarse para agruparse después —el «*maintenant*» de Nawal expresa la justa distancia y dureza de este movimiento, que entraña, asimismo, una restitución de la experiencia sustraída (aquella devaluación de la experiencia que Walter Benjamin [2007: 104] observaba en el enmudecimiento de los soldados que regresaban de la Primera Guerra Mundial)—: tal podría ser una orientación posible del drama, que, como veremos, moviliza este desplazamiento en diversos niveles, tanto para consumir su efecto trágico, como para articular su compromiso ético.

Tal es, también, la clave hermenéutica que sustenta, como hipótesis de trabajo, nuestra lectura de *Incendies*: a grandes rasgos, distinguimos, como mínimo, cuatro grandes desplazamientos (aunque, en realidad, se encuentran íntimamente entrelazados) con esta dinámica dual que consiste en constatar, y recorrer, una cierta distancia como condición de posibilidad para el retorno —responsable, autoconsciente y crítico—, unos desplazamientos que permiten la formulación de preguntas y retos en relación al estatus mundial de la literatura, a la vigencia del género trágico en la actualidad, así como a la importancia de este movimiento para un resarcimiento de la experiencia (y, más concretamente, de la experiencia histórica) a la hora de plantear estrategias de resistencia crítica ante el mundo globalizado que apuntala lo que Fredric Jameson (1991) denomina «multinational capitalism» —con las lógicas culturales que le son inherentes—. En primer lugar, Mouawad exhibe, a partir de un tratamiento eminentemente épico del drama, un desplazamiento temático o diegético, concretizado en la descripción de un itinerario espacial que condensa y superpone una multiplicidad de

⁵ Para la diferencia y las implicaciones de los conceptos «filiación» y «afiliación», remitimos a las reflexiones de Edward Said en la introducción de *The World, the Text, and the Critic* (1983: 16-24).

territorios en el seno del espacio escénico —el ejemplo paradigmático de esta superposición, y de los efectos que puede crear, lo encontraríamos en la escena 19 (I, 2003: 47-51), donde la masacre del autobús emerge, simbólica, pero literalmente a la vez, en el jardín del notario Hermile Lebel, albacea de Nawal y ayudante de los gemelos en su búsqueda—; en segundo lugar, el desplegarse espectral del pasado que hemos mencionado previamente —que coloca el drama, secundarizándolo de manera reflexiva, bajo el signo constante de la retrospección, del drama «ya vivido [*drame vécu*]» (Sarrazac, 2012: 40-41)— produce un desplazamiento temporal (y de la temporalidad) que engloba, a la vez, esa dislocación del presente vivo y contemporáneo de sí precipitada por la irrupción de los fantasmas de la memoria encarnada (Derrida, 1993: 16), y la transmisión intergeneracional de una experiencia, es decir, el desplazamiento que se impone como tarea en el acto de heredar (Derrida, 1993: 94) —de modo aún más intenso en este caso: en la herencia de una falta—; en un nivel más general, y casi como consecuencia de los desplazamientos anteriores, nos enfrentamos con un tercer desplazamiento, esta vez «(inter)textual», fruto de la reelaboración en clave contemporánea de *Edipo Rey*, uno de los núcleos tempranos y paradigmáticos de la dramaturgia occidental, cuyo esquema es, pues, convocado y movilizado a su vez al agregarle «une *parole* venue vaguement de loin» (Déry-Obin, 2014: 39)⁶ —«de lejos», en un sentido tanto temporal como, sobre todo, espacial— provocando así en el lector/espectador un doble reconocimiento: el del modelo trágico en sí, y el de la diferencia crítica (la distancia) que esta «*parole*» introduce respecto de sus antecesores occidentales; finalmente, tenemos el desplazamiento propio de la promesa como enunciado performativo, que restituye la experiencia perdida en el silencio traumático —la vida vivida— al trasladarlo hacia la escritura, hacia el relato o la narración, es decir, hacia un darse al otro que habilita la conclusión (la reunión: también la que ocurre en la sala del teatro) y que acierta a atravesar los márgenes de la ficción para apelar al espectador en una escena final que es, en realidad, un momento inaugural:

NAWAL. [...] Alors,/Lorsque l'on vous demandera votre histoire,/Dites que votre histoire, son origine,/Remonte au jour où une jeune fille/Revint à son village natal pour y graver le nom de sa grand-mère Nazira sur sa tombe./*Là commence l'histoire.* [...] Vous avez ouvert l'enveloppe, vous avez brisé le silence/*Gravez mon nom sur la pierre! Et posez la pierre sur ma tombe* (I, 2003: 92)⁷.

Así pues, el desplazamiento espacial delineado por la trama —que apunta, en su literalidad y su «devenir scénique» implícito (Sarrazac, 2012: 11), al propio escenario

⁶ La cursiva es mía: es preciso atender, aquí, a la resonancia saussuriana del concepto de *parole*, que se podría contraponer a la *langue* constituida, en este caso, por el modelo de la tragedia clásica.

⁷ Las cursivas son mías.

como espacio físico que recorren los actores y en el que se produce, en última instancia, esa reunión anhelada a todos los niveles: entre los personajes, con el público— repereute, por las resonancias simbólicas que acarrea, en el desplazamiento que se produce en el ámbito textual, de la misma manera que la «actualización» a la que se ve sometido el modelo trágico clásico con esta reescritura en clave contemporánea y desde una perspectiva periférica reduplica la distancia y superposición temporal (ya que, propiamente hablando, en todos estos casos es la yuxtaposición de espacios lo que permite apreciar la disparidad de tiempos) subyacente a la dinámica de la herencia —y que vemos tomando cuerpo en escena. De lo más concreto, de la letra misma al movimiento más abstracto o general puesto en marcha por la potencia de la promesa y orientado hacia la restauración de la experiencia —personal, dramática, histórica—, todos estos niveles de desplazamiento se engarzan e interactúan para formar un núcleo de sentido (una dirección) que se ofrece al espectador para impelerle a efectuar a su vez este recorrido en aras de un retorno (esta vez, fuera del teatro) en el que la tragedia —y, principalmente, aquella que atañe a la ignorancia— pueda verse asaltada por un resquicio de esperanza.

Jeanne, que se dedica a la investigación en teoría de grafos, plantea un correlato objetivo, matemático —a partir del planteamiento irresoluble del problema del «polígono K», de su grafo de visibilidad y de su aplicación teórica— de lo que supone este desplazamiento espacial (el regreso a la tierra de origen) que debe emprender para (re)conquistar una cierta identidad, un cierto sentido de sí misma seccionado por la vivencia del exilio materno y sustituido por un relato falso que, al quebrantarse, provocará esa «inversión de la conciencia [*Umkehrung des Bewußtseins*]» característica de la adquisición de experiencia según la definición hegeliana (Gadamer, 1999: 360): «Je croyais connaître ma place à l'intérieur du polygone auquel j'appartiens. [...] Le graphe de visibilité que j'ai toujours tracé est faux. Quelle est ma place dans le polygone?» (*I*, 2003: 23); así pues, al constatarse la existencia de un punto ciego —el entrenador de boxeo de Simon dirá: «on appelle ça un problème de vision périphérique» (*I*, 2003: 21)— en esa estructura equilibrada que Jeanne se había figurado, una cierta imagen del mundo se derrumba y emerge el índice de una doble ignorancia (aquí resuena con fuerza el modelo edípico): por una parte, la inadecuación entre el modelo —el relato fundacional— y la realidad heredada a través de la falta del incesto, y, por la otra, la ceguera del propio no-saber respecto de esta ignorancia primigenia. Si concebimos, como hace Jeanne, la «identidad» (o el «sí mismo») en función de la posición relativa y relacional que se tiene en una cierta estructura —y, en consecuencia, derivamos el propio saber, siempre parcial, del grafo de visibilidad inherente a estas posiciones— nos encontramos con aquel espacio definido por Gilles Deleuze (2002: 243) como «un espace inétendu, pré-extensif, pur *spatium* constitué de proche en proche comme ordre de voisinage, où la notion de voisinage a précisément d'abord un sens ordinal» relativo

al dominio de lo simbólico que modela el estructuralismo; y el misterio que subyace al silencio traumático de Nawal —ese silencio que Jeanne escucha compulsivamente— no es otra cosa que el «objeto=x» o la casilla vacía, la ausencia que gobierna, veladamente, toda la estructura, que «il a pour propriété de ne pas être où on le cherche, mais en revanche aussi d'être trouvé où il n'est pas» (Deleuze, 2002: 260) y que desmantela el estatismo de aquel *spatium* inicial al movilizarlo y desplazarlo constantemente⁸. El modelo matemático-estructural de la gemela traduce, en términos espaciales, la dinámica dialéctica —y, por lo tanto, eminentemente temporal— que caracteriza la experiencia hermenéutica como el resultado de un momento esencial de negatividad, de algo que, quedándose en una «nada» dolorosa y desagradable, se desplaza y trasciende la doble ignorancia antes señalada para conocer *otra cosa* y conocer *mejor*, esto es, para acrecentar la experiencia que hace la *consciencia consigo misma* (Gadamer, 1999: 360-362) o, como lo describe Hegel, «daß er solchen Inhalt mit der *Gewißheit seiner selbst* in Einigkeit und vereint finde»⁹ (en Gadamer, 1999: 360).

Cuestión de identidad, pues: por lo tanto, desplazamiento espacial —a través del espacio físico y del espacio simbólico trazado por el hipotético «Polígono K»— para recuperar alguna certeza de sí misma al ampliar su horizonte de conocimiento respecto de la «novela familiar» en la que está situada, y, en consecuencia, reestructurar o cerrar provisionalmente la figura; asimismo, cuestión también de visibilidad: el potencial crítico de este movimiento reside, justamente, en el vínculo que Mouawad establece, a través del concepto de «grafo de visibilidad», entre esta «experiencia» —que no deja de ser la experiencia de la relación con una alteridad ignota, del papel que juega lo radicalmente otro en la construcción de la propia identidad o de la propia conciencia de sí¹⁰— y lo que, con Jacques Rancière (2000), podríamos llamar «le partage du sensible», es decir, la cuestión de la representación, de las leyes (políticas) que la rigen y de su

⁸ «C'est en ce sens que le déplacement, et plus généralement toutes les formes d'échange, ne forme pas un caractère ajouté du dehors, mais la propriété fondamentale qui *permet de définir la structure comme ordre des places sous la variation des rapports*. Toute la structure est mue par ce Tiers [el objeto=x] originaire» (Deleuze, 2002: 260) [La cursiva es mía].

⁹ «Este contenido unido y en unidad con la *certeza de sí mismo*» (Traducción española: Gadamer, 1999: 430).

¹⁰ En este sentido, *Incendies* —y, en general, toda la tetralogía de *Le Sang des promesses*— se podría inscribir en lo que François Ouellet (2005: 158) denomina «récit de survivance», un tipo de narrativa caracterizada por la búsqueda (o la reconquista) de la identidad por parte de un sujeto que ya solo es capaz de pensarse desde la supervivencia: «discours de l'identitaire, le récit de survivance est nécessairement un discours de l'altérité: l'identité se construit à partir de l'image que les autres nous renvoient de nous-mêmes, ou plus précisément à partir du regard sur soi médiatisé par l'autre/Autre».

economía específica¹¹ —más aún en una época donde los medios «tele-tecno-mediáticos», con su «nouvelle vitesse d'apparition», constituyen los principales mediadores y modeladores de la hegemonía política, económica y discursiva (Derrida, 1993: 93)—. Mouawad aprovecha la posibilidad que ofrece el género dramático de albergar disonancias entre el espacio físico de la realización escénica y el espacio ficcional del drama¹² para construir una escena que no solo incluye territorios —o, más bien, conflictos históricos— generalmente excluidos de la representación (meramente accesibles, y de manera superficial, por vía de la mediación de los discursos tele-tecno-mediáticos), sino que, al superponerlos en el mismo espacio de la realización escénica, los dota de una presencia física, de tal manera que contaminan la cotidianidad occidental —tal y como el modelo trágico va acechando los códigos realistas tradicionales— a la vez que se entrelazan con ella al aparecer con su mismo estatus y en su mismo plano de visión: la apreciación de los contrastes entre el Primer Mundo y el Tercero, pues, es aquí consustancial al reconocimiento de las relaciones determinadas que muestran, en última instancia, la responsabilidad que el mundo occidental tiene (o que, al menos, debería tener) hacia aquella alteridad a la cual informa y desfigura al mismo tiempo:

Through these intersecting spaces, it is impossible to ignore how dynamics and events in distant parts of the world can resonate far and wide and how transnational spaces can shape the identity not only of those directly experiencing them but also of subsequent generations. Taking this one step further, these plays suggest that even if one's origins are not Lebanese [...], world events and history do matter, and future generations have a responsibility to understand the past (Khordoc, 2019: 505).

Así, la experiencia que los gemelos atraviesan para restablecer una cierta idea de identidad —que siempre es relacional y que depende, asimismo, de la visibilidad que ofrece una determinada posición en el polígono— es análoga a la experiencia a la cual debe someterse el espectador: este también será impelido a ampliar el espacio de visibi-

¹¹ «[Le partage du sensible] c'est un découpage des temps et des espaces, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit qui définit à la fois le lieu et l'enjeu de la politique comme forme d'expérience. La politique porte sur ce qu'on voit et ce qu'on peut en dire, sur qui a la compétence pour voir et la qualité pour dire, sur les propriétés des espaces et les possibles du temps. [...] Les pratiques artistiques sont des "manières de faire" qui interviennent dans la distribution générale des manières de faire et dans leurs rapports avec des manières d'être et des formes de visibilité. [...] La question de la fiction est d'abord une question de distribution des lieux.» (Rancière, 2000: 13-14)

¹² Empleamos el concepto de «realización escénica», traducción del alemán «*Aufführung*», en el sentido que le atribuye Erika Fischer-Lichte en su *Estética de lo performativo* (nota del traductor, 2011: 37-38) para designar la representación en su dimensión performativa con independencia del texto dramático previo; denominamos a este último, en tanto que escritura, «drama», siguiendo la terminología de Jean-Pierre Sarrazac (2012: 11-19).

lidad que le confiere su situación en una determinada estructura y trascender su ignorancia para incluir territorios desconocidos con los que, sin embargo, mantiene una determinada relación, y, por lo tanto, participan —aunque sea por vía indirecta— en la configuración de su identidad. Quizás conviene mencionar, aquí, que el propio Mouawad tampoco conocía gran parte de la historia de su país natal antes de la redacción de *Incendies*, en especial de los hechos acaecidos durante la Guerra Civil que provocaron el exilio de su familia, y, en este sentido, que el propio proceso de escritura también supuso una experiencia de ampliación de horizontes respecto de sus orígenes (Farcet, 2009). La reunión de espacios que, a través de la tematización del desplazamiento, cohabitan en el drama de Mouawad impregna, incluso, la propia escritura —al añadir, por ejemplo, cadencias orales árabes en la dicción francesa, de tal modo que se produce una condensación de voces propia de lo que Yana Meerzon (2009: 96) denomina narrativas de exilio intraculturales— y todo en general enfatiza este movimiento hacia una literatura mundial, en el sentido de que propicia la reflexión alrededor de los discursos, los relatos y las imágenes que producen nuestro «mundo» contemporáneo y que establecen, siempre, una determinada perspectiva, así como del papel que debería tener una literatura comprometida en esta configuración (Mouawad firmó el manifiesto «Pour une “littérature-monde” en français», publicado en *Le Monde* en marzo de 2007). De este modo, a medida que se suceden los acontecimientos de *Incendies*, «la géographie réelle reprend-elle ses droits sur la géographie imaginaire pour “reconstruire l’histoire” et en “casser le fil”» (L’Hérault, 2004: 101), es decir, que la ficción trabaja para elaborar, en última instancia, una determinada cartografía del mundo al desvelar territorios, historias, y sus enlaces con otros territorios y otras historias, en la línea de lo que Jameson (1991: 52-54) llama «cognitive maps» para situarse en el espacio globalizado del capitalismo multinacional, cuya fragmentación y complejidad limitan u obstaculizan esta orientación de uno mismo en el corazón de un tejido de relaciones históricas y geográficas que son, también, relaciones sociales colectivas.

El impacto de este compromiso político se ve intensificado, estéticamente, por el uso renovado del modelo trágico y, especialmente, en lo concerniente a los efectos catárticos que el drama precipita, que, por el desplazamiento que apuntábamos antes respecto de la tragedia clásica, adquieren aún más vigencia para el público actual —debido a que, al impacto emocional suscitado por una cierta organización del material dramático proporcionada por la tradición, se le añade el reconocimiento cognitivo de una verosimilitud argumental en principio ausente de la mirada contemporánea sobre la tragedia clásica—: es decir que, a diferencia del *Edipo Rey* de Sófocles, por ejemplo, las peripecias de Nawal Marwan, justamente en virtud de los conflictos bélicos que

atraviesan, resultan completamente plausibles, aunque estén presentadas en un marco decididamente ficcional¹³.

Catherine Naugrette (2008) ha realizado una lectura de la noción de «catarsis» tal y como aparece en la *Poética* aristotélica a la luz de las elaboraciones que han hecho de esta ciertas dramaturgias contemporáneas, después de un recorrido histórico que ha tendido a distorsionar el concepto al favorecer, por ejemplo, una lectura moral (por parte de las poéticas clasicistas), una interpretación en clave de conciliación de contrarios (como lo plantea Hegel), o poniendo en primer plano el proceso de identificación emocional —prácticamente inexistente en Aristóteles— para rechazarlo frontalmente (tal es la estrategia brechtiana para diseñar un teatro épico que sienta sus bases estableciendo una serie de oposiciones frontales respecto del «teatro dramático» o aristotélico): el «material catártico» contemporáneo, en cambio, pone el foco en la relación inextricable que se da, al producirse el efecto catártico, entre el elemento emocional —la célebre combinación de «terror» y «piedad»— y un factor cognitivo largamente olvidado por las relecturas tradicionales del texto fundacional de Aristóteles:

La catharsis qui, semble-t-il, allie chez Aristote un processus affectif à une expérience d'ordre intellectuel, voire cognitif [...]. Il ne s'agit pas ainsi de «s'identifier» et d'éprouver les sentiments du personnage, mais d'éprouver des émotions pour «identifier» l'être ou la chose, la reconnaître, partant la «connaître». [...] La catharsis se révèle au final [relative] [...] à la compréhension du monde (Naugrette, 2008: 83, 85).

Así pues, el desplazamiento de los códigos trágicos implementado por Mouawad —que sitúa los acontecimientos en el espacio virtualmente recorrido, bajo el signo del exilio, entre un Oriente Medio imaginado e inmerso en un conflicto bélico eternizado, y este Quebec ignorante de los lazos que mantiene con el primero—, se revela, precisamente, como condición de posibilidad de esta ejemplaridad en lo que concierne a la consumación de la doble agenda del material catártico: a los sentimientos de «terror» que suscita el horror de la guerra presentada o relatada sobre el escenario, y a la emergencia de la «piedad» o de la «compasión» derivada de la «volonté de *témoigner* de la souffrance d'autrui» (Naugrette, 2008: 87)¹⁴, se añade el hecho de que, al enraizar la tragedia en la Historia (en vez de efectuar, simplemente, una relectura del mito), el espectador rebasa su propio no-saber y se ve, así, implicado en un proceso de intelección —una pérdida de la inocencia— que impone, directamente, una responsabilidad

¹³ En esta ambivalencia entre lo mítico y la verosimilitud que se deriva de su desplazamiento hacia los conflictos de Oriente Medio, *Incendies* mezcla, de un modo muy particular (debido a que su estatus ficcional nunca se pone en duda) los efectos de la tragedia en sus elaboraciones contemporáneas y los que podrían suscitar escenificaciones de carácter más documental (como el género del teatro-documento).

¹⁴ La cursiva es mía.

ligada al conocimiento (Déry-Obin, 2014: 34). Por lo tanto, lejos de oponerse a esa voluntad de cartografiar, políticamente, un mundo que ha devenido demasiado complejo para las representaciones realistas clásicas, el retorno al modelo trágico acompaña y subraya este proceso, dotándolo de un correlato estético que, aunque despliegue una serie de problemáticas radicalmente contemporáneas, mantiene, simultáneamente, un sólido vínculo con la tradición que hereda —y que, justamente en virtud de esta tarea de «reafirmación por elección» inherente a toda herencia, desplaza (Derrida, 1993: 349)—.

Y es que la cuestión de la tradición o, más bien, de la herencia que media invariablemente en el proceso de adquisición, asunción e integración de esta tradición transmitida generacionalmente, constituye uno de los núcleos del drama mouawadiano, perfilado en esa memoria (histórica, cultural, familiar) literalmente silenciada por el trauma de una Historia que irrumpe intempestivamente —sin previo aviso, pero también «fuera del tiempo», del tiempo del progreso: de ahí la proximidad con las figuras míticas— y que, así, orienta (o exige) la labor esencialmente posmemorial que realizan tanto los gemelos como la propia obra cuando «strives to *reactivate and re-embody* more distant political and cultural memories structures by reinvesting them with resonant individual and familial forms of mediation and aesthetic expression» (Hirsch, 2012: 33). Como apuntábamos antes, tanto el desplazamiento espacial derivado de la voluntad cartográfica y de su importancia para la delimitación de una identidad situada, como el que se opera en los códigos trágicos para generar esta versión particular de la catarsis ligada, eminentemente, a un proceso de intelección, son absolutamente indisolubles de una cierta elaboración ficcional de la Historia, de un desplazamiento temporal que habíamos identificado en su doble vertiente de memoria encarnada —destinada a dislocar y a perturbar, espectralmente, el presente puro de la representación dramática— y de transmisión intergeneracional de la experiencia (en este caso, de su restitución) que resulta de la tarea encomendada a aquellos que heredan —aquí, en forma de unas últimas voluntades que deben ser cumplidas, de una promesa que debe mantenerse: «dans *Incendies*, la quête des ancêtres (réels, imaginés, fabriqués) est indissociable de la reconquête de la terre natale» (Grutman, 2006: 97)—.

Una de las divergencias más sustanciales que presenta *Incendies* respecto de su hipotexto clásico tiene que ver, precisamente, con el papel que juega este desplazamiento temporal materializado en la transmisión hereditaria, que invierte la estructura trágica de la obra y sitúa la falta, no en el dominio de la acción, sino en el de la memoria sustraída:

Chez Mouawad, il s'agit de remonter le cours de l'histoire pour en arriver à connaître les différentes fautes et pouvoir, du point de vue du protagoniste, les réparer; le tragique ne s'accomplit pas à la chute du héros, *il est plutôt la condition de possibilité du*

récit. Ainsi, la fatalité, dans *Le sang des promesses, est essentiellement héréditaire*, obligeant le protagoniste à s'engager dans une quête dont il n'est responsable que par filiation (Jardon-Gomez, 2016: 170)¹⁵.

Se perfila, así, una situación paradójica: por un lado, la reparación y la falta se encuentran, de alguna manera, descompasadas —en este sentido, la misma premisa de la obra también participa de ese movimiento retrospectivo que habíamos apuntado, ubicando el drama en un «después de la catástrofe»—, es decir, que la responsabilidad de la expiación se extiende más allá de sí misma y descansa, a modo de deuda, sobre aquellos que, en un principio, deberían encontrarse eximidos de cualquier responsabilidad (significativamente, esto vale tanto para los gemelos como para el público mismo); por otro lado, es la constatación y la persistencia de un vacío —de un silencio, de una experiencia que se resiste a tomar forma—, esto es, de una falta de discurso, lo que toma tal magnitud que llega a desplazar el presente, generando ese sentimiento que Hirsch describe en relación al peso que adquiere la memoria parental¹⁶, e incluso, muchas veces, a sustituirlo literalmente —la memoria irrumpe, invade y se hace presente en escena como ausencia de memoria—.

Esta centralidad otorgada a la ausencia no solo hace patente la liquidación de la experiencia vivida por Nawal, que debe ser recuperada para prestar testimonio del horror tanto frente a las generaciones posteriores (al nivel del drama) como frente al público occidental (al nivel de la realización escénica), sino que también subraya el rechazo de la Historia —más aún, de la propia historia personal— en el que habitan los gemelos, y, con él, la dificultad que se presenta en la asunción de cualquier herencia (podríamos decir, igualmente: en la capacidad de hacer y de transmitir una experiencia que siempre se fragua en el decurso histórico, al final del cual nos situamos): dificultad, esta, hartamente representativa de los problemas de sentido que condicionan la comprensión del pasado reciente derivados de la imposibilidad de realizar operaciones de selección y de criba críticas ante la proliferación desmesurada de acontecimientos que configuran aquel «exceso de tiempo» característico de lo que Marc Augé (1992: 40-43) designa como «surmodernité», y que tiende a culminar, siguiendo las lógicas espectrales del capitalismo tardío, en la sustitución de la Historia —con la particularidad, la complejidad y la densidad que le son inherentes— por su simulacro en forma de «historicismo» puramente superficial (Jameson, 1991: 18). Así, el deseo desesperado de Simon de mantenerse en un presente aislado frente al creciente malestar que la memoria ausente pone en evidencia —«Mon combat de boxe ! C'est tout! [...] Je veux pas le savoir ! Non, ça ne m'intéresse pas de connaître son histoire ! [...] Je sais qui je suis aujourd'hui

¹⁵ Las cursivas son mías.

¹⁶ «It took a long time for me to recognize and to name these symptoms —the magnitude of my parents' recollections and the ways in which *I felt crowded out* by them» (Hirsch, 2012: 4) [la cursiva es mía].

et ça me suffit !» (I, 2003: 68)— participa, en el fondo, de la misma lógica ahistórica que configura el paisaje de Quebec, donde Hermile Lebel comparte edificio con el restaurante *Les Burgers du Vietcong* —eco simulacral, explícitamente paródico y reduccionista, de la Guerra de Vietnam—.

El proyecto ético que subyace a la propuesta dramática de Mouawad —que, aunque se encuentra íntimamente ligado a la política cartográfica y al trabajo de intersección suscitado por el material catártico, se extiende, incluso, más allá de estos— tiene que ver con una reivindicación de la tarea de heredar como vehículo para efectuar una transmisión responsable y consciente de la experiencia (y de la tradición misma, así como el pensamiento histórico, como experiencia); la herencia no solo domina todos los desplazamientos que hemos analizado (el espacial, el estético y el temporal), situándose como punto de partida del drama, sino que la obra misma busca reproducir esta lógica en su encuentro con el espectador, es decir, que, de alguna manera, busca dar al público la falta, también, en herencia: «le public ne peut rester innocent devant la connaissance des horreurs [...]. Les jumeaux sont responsables d'une faute transmise par le sang alors que le public est responsable collectivement de violences produites ailleurs» (Déry-Obin, 2014: 34). Esta interpelación no busca, de ninguna manera (como, por otro lado, tampoco ocurre en el caso de los gemelos), realizar una transferencia de la culpa: lo que hay en juego, como apunta Tanya Déry-Obin, es, más bien, una transmisión de la responsabilidad, del conocimiento y de la tradición como responsabilidad; por ende, el trabajo de la posmemoria deviene imprescindible: es necesario reelaborar la ausencia de Historia (y la ausencia generada por el ahogo de las pequeñas historias en el horror), darle forma y nombrarla —sacarla del anonimato, inscribirla al escribirla, como hace Nawal cuando graba el nombre de la abuela sobre su tumba, y como tienen que hacer los gemelos con su madre— para realizar otro movimiento paradójico, que consiste en apropiarse de esta Historia de odio heredado a lo largo de las generaciones para desplazarla mediante un acto de fe, una promesa de amor:

NAWAL. [...] Je te racontais ma promesse faite au jour de ta naissance./Quoi qu'il arrive je t'aimerai toujours, [...] Sans savoir qu'au même instant, nous étions toi et moi dans notre défaite/Puisque je te haïssais de toute mon âme./Mais là où il y a de l'amour, il ne peut y avoir de haine./ Et pour préserver l'amour, aveuglément j'ai choisi de me taire (I, 2003: 90).

NAWAL. [...] Les femmes de notre famille, nous sommes engluées dans la colère./J'ai été en colère contre ma mère [...] *Il faut casser le fil*,/Jeanne, Simon,/Où commence votre histoire? (I, 2003: 92)¹⁷.

¹⁷ La cursiva es mía.

«Il faut casser le fil»: esta es la verdadera tarea encomendada a los herederos de la tradición, el desplazamiento último que deben realizar los protagonistas y el público. En este sentido, la emergencia espectralmente disruptiva del pasado, en su ser intempestivo respecto de la temporalidad lineal y cronológica propia de las lógicas del progreso, rompe el silencio al que ha sido condenado por las dinámicas del capitalismo global, y, al mismo tiempo, impide su retorno como espectáculo simulacral —como sucede, al principio de la obra, con la Guerra de Vietnam—, es decir, que ese «*Schauspiel der Vergangenheit*» antes apuntado como estrategia dramatúrgica devuelve al pasado su densidad al tomar, literalmente, cuerpo; paralelamente, también se da como herencia en el presente —como tarea a desempeñar— en lugar de figurar, simplemente, en tanto que memoria museística o arqueológica. En definitiva, al erosionarse los límites que separan pasado, presente y futuro, el «aquí y ahora» (de la ficción y de la realización escénica) no puede aparecer, simplemente, como el resultado de un momento anterior ya clausurado —y, por lo tanto, como algo ya «superado»—, sino que se evidencia, por una parte, los efectos que este pasado (o su ausencia) continúa produciendo en el presente, y, por la otra, la exigencia de un retorno y de una reelaboración infinita de la memoria —que pasa, así, a formularse siempre en gerundio—.

Este movimiento es relevante, en el drama mouawadiano, porque presupone una cierta orientación o una actitud determinada frente al legado de la tradición que no puede consistir meramente en la recepción pasiva de una donación no cuestionada, transmitida verticalmente generación tras generación: esta es, precisamente, la estructura que configura la Historia de odio de la cual es preciso «casser le fil»; y, además, tal organización del traslado de la memoria —que rehúye completamente la responsabilidad crítica propia de la tarea impuesta por la herencia: o encapsula, neutralizándolo, el pasado en nombre del progreso, o lo conserva como una autoridad incontestable— trae consigo, paradójicamente, la semilla amenazadora del olvido, ya que, al recibir el pasado como una cosa ya elaborada (o superada) y, en cualquier caso, como algo ajeno, desaparece la urgencia de la relectura, de la reescritura o de la narración. De esta manera, el pasado pierde densidad de nuevo —deviene, en cierto sentido, mecánico: por eso los actores de la guerra, en Mouawad, se sienten alienados respecto de su propia Historia, y la confunden con una especie de «destino» inexpugnable, o sea, le atribuyen un régimen mítico—, y la gestión de la memoria se confina, forzosamente, en la parcialidad de la experiencia vivida:

LE MÉDECIN. [...] Pourquoi les miliciens ont détruit les puits?
Parce que des réfugiés avaient brûlé une récolte du côté du fleuve
au chien. Pourquoi ont-ils brûlé la récolte? Il y a certainement une
raison, *ma mémoire s'arrête là*, je ne peux pas monter plus haut, mais
l'histoire peut se poursuivre encore longtemps, de fin en aiguille, de

colère en colère, de peine en tristesse, de viol en meurtre, *jusqu'au début du monde*¹⁸ (I, 2003: 43).

A la verticalidad de esa tradición de odio que se remontaría hasta la creación misma del mundo —el pasaje anterior muestra la mecanización y la simplificación que padece el discurso histórico en este tipo de organización de la memoria colectiva— Mouawad le opone una ética basada en la horizontalidad autoconsciente de la herencia: «Pas d'héritage sans appel à la responsabilité. Un héritage est toujours la réaffirmation d'une dette mais une *réaffirmation critique, selective et filtrante*»¹⁹ (Derrida, 1993: 150), una ética que no rehúye el conflicto, sino que lo trabaja críticamente, que elabora la experiencia histórica desde un compromiso afectivo consciente de su propio punto de vista (y, por lo tanto, de sus limitaciones), orientado por una promesa de amor que aún transversalmente el sucederse de las generaciones —la escritura, en este sentido, es un buen símbolo para figurar esa relación en la que se advierte un futuro (el de cada lectura) siempre sujeto a interpretaciones y actualizaciones, nunca cerrado autoritariamente.

Así pues, todos los desplazamientos que exhibe el drama de Mouawad se orientan, en última instancia, al reclamo ético representado por el «casser le fil», que constituye el cumplimiento de la promesa de amor con la que Nawal se compromete y que se destacará como garante de un futuro posible —también para el espectador— más allá del derecho y de la venganza. Y, del mismo modo que toda esta serie de desplazamientos contribuyen —sea en la ampliación del horizonte político, en el efecto catártico o en la labor posmemorial— a la comunicabilidad (o, más bien, a la producción) de una experiencia que adoptaría la dirección establecida por la promesa, es, a la inversa, la restitución de una experiencia de exilio silenciada, propiciada por una promesa de amor legada al futuro, lo que permite el relato y, con él, la posibilidad de una historia otra: «là commence l'histoire», asegura Nawal en el instante mismo en el que la vida vivida deviene escritura, es decir, deviene materia para la herencia —al fin y al cabo, el silencio y la ausencia no son propiamente heredables—. La ética de Mouawad —incondicional, que se extiende más allá, incluso, de cualquier política o de cualquier estética— es una ética de la reunión, del «vivir juntos», del convivir, del vivir más allá de la supervivencia; y, como muestra la historia de Nawal —que no solo es una historia de horror, sino también un relato de formación: «Apprends à lire, à écrire, à compter, à parler : apprends à penser. Nawal. Apprends» (I, 2003: 31)—, la herramienta de este encuentro es la escritura, con la cual Mouawad consigue resarcir la narración y sustraer al público de esa soledad lectora, que Walter Benjamin (2007: 107,120) databa como el principio del final de la comunicabilidad de la experiencia, al desplazarlo y reunirlo

¹⁸ La cursiva es mía.

¹⁹ La cursiva es mía.

a la vez, desde la sala de teatro, en esta otra reunión que constituye tanto el objetivo como la base de *Incendies*: «Maintenant que nous sommes ensemble ça va mieux».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUGÉ, Marc (1992): *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. París, Éditions du Seuil.
- BENJAMIN, Walter (2007): «Der Erzähler (1936)», in *Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa*. Fráncfort del Meno, Suhrkamp Verlag, 103-128.
- DELEUZE, Gilles (2002): «À quoi reconnaît-on le structuralisme?», in *L'île déserte: textes et entretiens, 1953-1974*. París, Éditions de Minuit, 238-269.
- DERRIDA, Jacques (1993): *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. París, Galilée.
- DÉRY-OBIN, Tanya (2014): «De la reconnaissance à la responsabilité: l'expérience tragique chez Wajdi Mouawad». *Nouvelles Études Francophones*, 29: 2, 26-41. DOI: <https://doi.org/10.1353/nef.2015.0002>.
- FARCET, Charlotte (2009): «L'opacité des planchers et la transparence des plafonds», in Wajdi Mouawad, *Incendies*. París, Leméac Éditeur, 135-170.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2011 [2004]): *Estética de lo performativo*. Traducción de Diana González Martín & David Martínez Perucha. Madrid, Abada Editores.
- GADAMER, Hans-Georg (1999 [1960]): *Gesammelte Werke Band 1. Hermeneutik: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübinga, Mohr Siebeck.
- GADAMER, Hans-Georg (1999 [1960]): *Verdad y método I*. Traducción de Ana Agud Aparicio & Rafael de Agapito. Salamanca, Ediciones Sígueme.
- GRUTMAN, Rainier (2006): «Incendies de Wajdi Mouawad: les méandres de la mémoire». *Neohelicon*, 33: 1, 91-108. DOI: <https://doi.org/10.1007/BF02766251>.
- HIRSCH, Marianne (2012): *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*. Nueva York, Columbia University Press.
- JAMESON, Fredric (1986): «Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism». *Social Text*, 15, 65-88.
- JAMESON, Fredric (1991): *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, Duke University Press.
- JARDON-GOMEZ, François (2016): «Un tragique de l'ébranlement : usages et enjeux de la catharsis dans *Le sang des promesses* (*Littoral, Incendies, Forêts, Ciel*) de Wajdi Mouawad». *L'Annuaire théâtral*, 60, 167-187. DOI: <https://doi.org/10.7202/1050929ar>.
- KENNEDY, Philip F. (2017): «The Arab Œdipus: ancient categories, modern fiction». *Middle Eastern Literatures*, 20: 1, 64-77. DOI: <https://doi.org/10.1080/1475262X.2017.1305219>.

- KHORDOC, Catherine (2019): «Worlded Literature in Quebec: Wajdi Mouawad's *Le Sang des promesses* Cycle». *Journal of Canadian Studies*, 53: 3, 495-513. DOI: <https://doi.org/10.3138/jcs.2018-0039>.
- L'HÉRAULT, Pierre (2004): «De Wajdi... à Wahab». *Jeu*, 111: 2, 97-103. URL: <https://id.erudit.org/iderudit/25508ac>.
- MEERZON, Yana (2009): «The Exilic Teens: On the Intracultural Encounters in Wajdi Mouawad's Theatre». *Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada*, 30: 1-2, 82-110. DOI: https://doi.org/10.3138/tric.30.1_2.82.
- MOUAWAD, Wajdi (2003): *Incendies*. París, Actes Sud.
- NAUGRETTE, Catherine (2008): «De la *catharsis* au cathartique : le devenir d'une notion esthétique». *Tangence*, 88, 77-89. DOI: <https://doi.org/10.7202/029754ar>.
- OUELLET, François (2005): «Au-delà de la survivance: filiation et refondation du sens chez Wajdi Mouawad». *L'Annuaire théâtral*, 38, 158-172. DOI: <https://doi.org/10.7202/041621ar>.
- RANCIÈRE, Jacques (2000): *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. París, La Fabrique-éditions.
- SAID, Edward (1983): *The World, the Text and the Critic*. Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (2012): *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*. París, Éditions du Seuil.
- SZONDI, Peter (1966 [1956]): *Theorie des modernen Dramas*. Fráncfort del Meno, Suhrkamp Verlag.

Khair-Eddine et la nature : une vision biologique de l'humanité

Jawad BAKCHICH

Université Ibn Zohr

j.bakchich@uiz.ac.ma

<https://orcid.org/0009-0009-7638-5537>

Resumen

Mohammed Khaïr-Eddine, autor marroquí, explora conceptos biológicos en su obra, especialmente la biología internalista, que se centra en los procesos internos de los organismos. También menciona la generación espontánea, una idea histórica según la cual la vida podría surgir de manera aleatoria a partir de materia inanimada. Al integrar referencias a Darwin y su teoría de la evolución, Khaïr-Eddine examina cómo las transformaciones biológicas influyen en la identidad humana y en los comportamientos. Su escritura invita a reflexionar sobre las interacciones entre la herencia biológica y los contextos culturales, enriqueciendo así nuestra comprensión de la vida y de nuestro lugar en el mundo natural.

Palabras clave: Biología internalista, generación espontánea, evolución, Darwin, metamorfosis.

Résumé

Mohammed Khaïr-Eddine, auteur marocain, explore des concepts biologiques dans son œuvre, notamment la biologie internaliste, qui se concentre sur les processus internes des organismes. Il évoque également la génération spontanée, une idée historique selon laquelle la vie pouvait émerger de manière aléatoire à partir de la Matière inanimée. En intégrant des références à Darwin et à sa théorie de l'évolution, Khaïr-Eddine examine comment les transformations biologiques influencent l'identité humaine et les comportements. Son écriture invite à réfléchir sur les interactions entre l'héritage biologique et les contextes culturels, enrichissant ainsi notre compréhension de la vie et de notre place dans le monde naturel.

Mots-clés : Biologie internaliste, génération spontanée, évolution, Darwin, métamorphose.

Abstract

Mohammed Khaïr-Eddine, a Moroccan author, explores biological concepts in his work, particularly internalist biology, which focuses on the internal processes of organisms. He also discusses spontaneous generation, a historical idea suggesting that life could randomly emerge from inanimate matter. By integrating references to Darwin and his theory of evolution, Khaïr-Eddine examines how biological transformations influence human identity and behaviour. His writing invites reflection on the interactions between biological heritage and

cultural contexts, thereby enriching our understanding of life and our place in the natural world.

Keywords: Internalist biology, Spontaneous generation, Evolution, Darwin, Metamorphosis.

1. Introduction

Le mot « biologie » provient de deux termes grecs : *bios*, signifiant ‘vie’, et *logos*, qui désigne ‘science’. Cette étymologie suggère que la biologie est une discipline consacrée à l’exploration de toutes les manifestations de la vie. Le terme a été employé pour la première fois en 1802 par le médecin allemand Gottfried R. Treviranus (1776-1832) dans son livre intitulé *Biologie oder Philosophie der lebenden Natur*, qui se traduit par *Biologie ou Philosophie de la nature vivante*. La même année, Jean Baptiste Lamarck fait également référence au terme « biologie » dans son ouvrage *Hydrogéologie*. En 1815, il redéfinit le concept de « biologie » dans l’introduction de son livre *Histoire naturelle des animaux sans vertèbres*. Il est reconnu comme le véritable fondateur de la biologie en tant que science autonome qui se concentre spécifiquement sur les caractéristiques communes aux végétaux et aux animaux et définit la vie comme l’ensemble des activités qui résistent à la mort :

C’est à ces corps singuliers et vraiment admirables qu’on a donné le nom de corps vivants. Ils offrent en effet, en eux et dans les phénomènes divers qu’ils présentent, les matériaux d’une science particulière qui n’est pas encore fondée, qui n’a pas même de nom, dont j’ai proposé quelques bases dans *la Philosophie zoologique* et à laquelle je donnerai le nom de biologie (Lamarck, 1815 : 49).

Entre 1859 et les années 40 du XX^e siècle, des débats passionnés ont eu lieu parmi les biologistes évolutionnistes concernant les mécanismes de l’évolution. Deux courants principaux ont marqué cette période de tensions : le (néo)darwinisme et le (néo)lamarckisme. De plus, la querelle du fixisme et du transformisme aura un écho encore plus important. Ces controverses avaient en effet pour conséquence l’invasion progressive par la biologie de la plupart des domaines de la connaissance. Les savoirs circulent alors entre plusieurs domaines de pensée, que la littérature prend volontiers en écharpe. Le retour à la Nature et l’évolutionnisme naturaliste qui caractérisent le siècle font en sorte que petit à petit toutes les disciplines humaines, y compris la littérature, s’engagent dans une même voie scientifique. Les œuvres d’auteurs qui transitent de la fiction à la biologie et à la physique (comme Flaubert et Zola) sont des exemples qui témoignent de la porosité des savoirs historiques et des transferts scientifiques vers les textes littéraires.

Qu’en est-il de la littérature marocaine d’expression française ?

En littérature, Khaïr-Eddine est parmi les écrivains marocains qui laissent percevoir fréquemment un intérêt grandissant pour les sciences naturelles. Cette importance octroyée à la biologie dans l’univers littéraire de cet auteur est due essentiellement

à la puissance métaphorique que produisent les savoirs biologiques. Ces savoirs scientifiques apparaissent en effet plus comme la source de l'imaginaire et du merveilleux, plus comme un matériel poétique, que comme un savoir à transmettre.

L'écriture de Mohammed Khaïr-Eddine, étant donné sa nature hybride, constitue un carrefour privilégié qui fait dialoguer ces différents mécanismes afférents aux soubassements scientifiques de la littérature. Ses œuvres s'approprient divers langages ainsi que différents domaines de connaissance et de sciences. Bien que Khaïr-Eddine soit principalement un écrivain dont l'objectif est d'éclairer les vies et les parcours de ses personnages, il n'hésite pas à intégrer dans son discours des disciplines telles que la génétique, la physique ou la biochimie. Abderrahmane Ajbou, qui a accompagné Khaïr-Eddine pendant trois ans, a d'ailleurs souligné que Khaïr-Eddine nourrissait une passion pour les revues scientifiques. Cette passion se reflète dans son écriture qui regorge de termes issus de divers domaines scientifiques, allant de la physique à l'astrophysique en passant par la biochimie. Bien que ces mots puissent sembler complexes, ils sont soigneusement choisis et trouvent leur légitimité dans son discours :

Cela se voit dans son écriture qui est truffée des termes appartenant aux différents domaines de la science : de la physique à l'astrophysique à la biochimie... ces mots peuvent paraître barbares mais pour l'auteur, ils ont été bien pensés et ils ont leur place dans son discours (Ajbou, 1966 : 67).

Comme le laisse suggérer la déclaration d'Ajbou, Khaïr-Eddine se sert de la science comme d'un levier pour déchiffrer un ensemble complexe de liens socio-politiques et physiologiques dans une société en crise à tous les niveaux. Son univers romanesque s'apparente à un tableau qui dépeint les conduites sociales en prenant en considération les facteurs biologiques.

Dans cet article, notre attention porte sur la présence de la pensée biologique dans les œuvres de Mohammed Khaïr-Eddine, en particulier sur sa réflexion concernant les deux concepts de la génération spontanée de la Nature associée à l'apparition des êtres vivants à partir de matériaux inertes et de l'identité qui se trouve réduite dans plusieurs passages à l'interprétation organique soumise aux études empiriques. De plus, l'auteur est enclin à faire intervenir des protagonistes situés à la frontière entre l'animal et l'humain, chose qui constitue un indice très fort de l'unité du monde zoologique. Cette unité-ci a pour finalité de suggérer le lien généalogique unissant les genres humains et animaux. Dans un premier temps, il sera question de jeter un éclairage sur les métamorphoses des protagonistes et de l'univers, des métamorphoses qui sont expliquées par Khaïr-Eddine par la théorie de la génération spontanée de la Nature. L'écrivain prône aussi un déterminisme biologique selon lequel les comportements des êtres vivants sont gouvernés par leurs gènes. Dans un second temps, nous montrerons comment la voix de l'auteur déploie un vaste intertexte renvoyant à la théorie évolutionniste de Darwin. La continuité allant de l'animal à l'homme se traduit dans ses œuvres par

l'unité du monde zoologique. D'ailleurs la ville d'Agadir est qualifiée de : « ville zoologique » (Khaïr-Eddine, 2015 : 35) pour faire référence à l'union des espèces.

2. De la génération spontanée à la génétique

Mohammed Khaïr-Eddine est l'un des auteurs fascinés par le potentiel métaphorique et la puissance de modélisation des connaissances biologiques. Il les utilise tantôt pour adopter une perspective scientifique sur la vie humaine, tantôt pour fusionner la fiction avec le merveilleux. Il s'agit aussi d'une écriture qui fait appel au savoir du Vivant dans le but d'établir des conceptions sur la Nature et surtout afin de participer aux débats scientifiques et idéologiques car les œuvres donnent à voir des développements religieux, politiques et esthétiques qui viennent soutenir ou prolonger les commentaires scientifiques de l'auteur.

La lecture des revues scientifiques a fourni à Khaïr-Eddine des schémas de pensées et des méthodes d'analyse et notamment une méfiance intellectuelle focus sur les concepts de l'identité et de la Nature. Il est impératif de préciser d'emblée que certains de ses romans ne renvoient pas immédiatement aux sciences du Vivant mais elles portent en filigrane des indices scientifiques pêle-mêle mais repérables dans les répliques des narrateurs. Hormis cela, son discours est caractérisé par l'emploi excessif des commentaires. C'est en cela que les œuvres peuvent être comparées aux essais rédigés dans les cercles scientifiques. Ci-après un texte où Khaïr-Eddine prône un certain déterminisme biologique dans un commentaire sur les oiseaux :

Le loriot commence ses trilles, après le chant dissonant du bulbul. Je ne sais pas pourquoi je n'aime pas ce cri, indigne d'un oiseau. Mais il y a pire : le bruit qu'émet le héron garde bœuf blanc qu'on rencontre ici partout : un grincement métallique qui vous froisse les nerfs. Il y a ainsi des êtres que la nature a défavorisés. Mais le savent-ils ? Non, ils vivent en suivant un programme génétique défini, c'est tout (Khaïr-Eddine, 2012 : 86).

Ce commentaire n'est pas sans faire penser à la thèse internaliste en biologie qui confirme que tout organisme vivant est le résultat des potentialités qu'il contient intrinsèquement. L'internalisme est illustré dans le texte par le concept du *programme génétique*. Dire que le héron garde-bœuf blanc est génétiquement programmé laisse confirmer que ses gènes contiennent en puissance tout ce qui détermine toutes les caractéristiques particulières (ici le cri de l'oiseau) de l'organisme en devenir. Il est question des traits innés qui sont pour ainsi dire inscrits dans les gènes et sont donc héréditairement transmissibles d'une génération à l'autre. À cet égard déclare le biologiste, lauréat du prix du Nobel en 1965, François Jacob (1981 : 22) : « Pour la biologie moderne, tout être vivant se forme par l'exécution d'un programme inscrit dans ses chromosomes ». Il affirme aussi que : « les chromosomes d'un œuf fécondé contiennent, inscrits dans l'ADN, les plans qui régissent le développement du futur organisme, ses activités, son comportement » (Jacob, 1981 : 32).

Khaïr-Eddine réduit alors l'identité humaine à l'expression de sa dimension génétique. Il s'agit de la *généticisation* qui affirme qu'il est possible d'assigner une identité génétique à des individus ou à des groupes. Ci-après un autre passage qui montre que les mutations génétiques sont susceptibles de favoriser l'apparition de troubles identitaires et d'angoisses existentielles chez le narrateur d'*Agadir* qui annonce : « Tout ce qui était contenu dans mes chromosomes affleurait maintenant, m'agressant en un déferlement sauvage et terrassant si bien que mon identité paraît en mille morceaux, donnant lieu à un vide insoutenable » (Khaïr-Eddine, 2015 : 31).

Si l'identité est conçue comme une élaboration culturelle ancrée dans un certain constructivisme social et politique, Khaïr-Eddine n'hésite pas également à mettre en avant les déterminations biologiques de ce concept comme le suggèrent les passages précédents qui font référence à ses applications scientifiques. Les personnages sont à la fois envisagés comme des êtres sociaux et comme des êtres vivants régis par les lois de la Nature. Il s'ensuit que les protagonistes semblent évoluer suivant des parcours de vie dictés par leur programme biologique, tout en étant également profondément ancrés dans la culture qui les façonne tout autant que la nature. En effet, derrière leurs comportements culturels se cachent des enjeux biologiques cruciaux. Il en est ainsi pour le narrateur d'*Une odeur de mantèque*, un narrateur vieux à la sexualité sans limite avec les femmes. Ce qui est particulièrement notable dans ce roman, c'est la propension de l'auteur à mettre en scène, sans réticence aucune, des corps mobiles emportés par les désirs sexuels les plus ardents. C'est un amour pur et dur charnel où le corps est mû seulement par l'instinct. Suant, lubrifiant et menant à bien toutes ses fonctions, le corps est présenté tel qu'il est sans rien en cacher, entité vitale pleine de sève.

Dans ce roman, se donne à lire aussi une union vitaliste entre l'Humanité et la Nature. Il s'agit d'une union charnelle entre le sujet et la montagne comme le montre l'extrait suivant :

[...] hormis cette montagne douloureusement incrustée dans sa peau et qu'il retrouve et savoure dans cet insecte de métal, ce long bras de métal qui caresse doucement le roc, lui communiquant ses moindres pulsations, ses rêves les plus secrets, ses joies fastes, balayant ainsi en lui toute trace de honte, toute tristesse, le rééditant à nouveau, jeune homme lavé des doutes, des tortures cérébrales et des humeurs malignes (Khaïr-Eddine, 1976 : 59-60).

Le texte indique que le protagoniste est profondément ancré dans le monde par sa chair. Le corps constitue le moyen le plus propice à partager les relations qui se renouent entre les éléments du monde. Ainsi, les animaux, les métaux, les plantes et les hommes sont imbriqués et indissolublement liés. L'extrait fait voir aussi la vie comme une suite du mouvement de la Matière. Envisagée dans une optique panvitalisme, la vie peut aussi représenter l'énergie essentielle de la Matière qui se transmet à

travers les transformations du cosmos. L'auteur propose une théorie transformiste qui relie le minéral à l'animal, établissant de la sorte une filiation et un lien temporel entre les différents règnes. Le désir et la situation de sujet dans l'espace laissent apparaître une double identité du narrateur : humaine et minérale. Il semble pousser de la terre comme une plante, comme le métal dont parle le texte. Il s'agit, comme le confirment Duris et Gohau (2011 : 81) de « la production d'être vivant sans parents à partir d'une matière anciennement vivante ».

Les sujets, en regardant les objets, tendent vers ceux-ci jusqu'à ce qu'ils prennent la forme de ce qu'ils observent. C'est le cas du chasseur qui finit par devenir une pierre :

Impossible de suivre un tel gibier si l'on n'est pas maître absolu de ses nerfs. C'est quand on perd cet équilibre que l'accident survient. Le bon chasseur est celui qui n'éprouve aucun sentiment, celui qui se fond dans la pierre, devient pierre à son tour (Khair-Eddine, 2007 : 31).

Les deux extraits précédents traduisent une vision vitaliste dans laquelle le sujet est pensé dans son insertion dans la Nature. Cette vision naturaliste a constitué une source d'inspiration pour beaucoup de doctrines à l'instar de la physique spéculative de Schelling pour qui la Nature est « vivante » vu qu'elle est une unité dynamique qui se génère et dégénère, qui vit et meurt et tout cela par elle-même.

La philosophie de la nature, née à la charnière des XVIII^e et XIX^e siècles, s'oppose à la vision mécaniste qui réduit les mouvements naturels à des lois physiques, comme celle de l'inertie. À l'inverse de cette approche, Schelling affirme que la compréhension de la nature repose sur des forces et des activités internes. Cela implique que la dynamique naturelle émerge d'une énergie vitale ou d'une force intrinsèque qui anime les éléments du monde. Cette vision implique que la nature n'est pas simplement un assemblage de composants inertes, mais plutôt un système complexe et interconnecté, où chaque partie, qu'elle soit minérale, végétale ou animale, possède une essence unique et une fonction spécifique.

Dans la même veine, Merleau-Ponty explique ce lien entre le sujet et le corps en affirmant que l'objet ne peut être séparé de celui qui le perçoit ; il ne peut jamais exister de manière autonome, car ses caractéristiques sont inextricablement liées à notre existence. Il se dévoile au travers d'un regard ou à l'issue d'une expérience sensorielle qui lui donne une essence humaine. L'objet se dévoile à nous non pas comme une chose figée, mais comme une présence vivante, vibrante d'humanité. C'est par le biais de cette expérience sensorielle que l'objet acquiert une signification, devenant porteur d'émotions, de souvenirs et de pensées :

La chose ne peut être séparée de quelqu'un qui la perçoive, elle ne peut jamais être effectivement en soi parce que ses articulations sont celles même de notre existence et qu'elle pose au bout

d'un regard ou au terme d'une exploration sensorielle qui l'investit d'humanité (Merleau-Ponty, 1945 : 29).

Les récits de Khaïr-Eddine s'orientent vers une réflexion sur la Matière vivante marquée par l'effort qu'elle déploie pour garantir sa continuité et sa reproduction. D'où la permanence dans les œuvres d'images qui mettent en avant la force et la vitalité de la Nature : tout croît, se métamorphose et erre... En témoigne le texte suivant :

[...] ses yeux éblouis.
Criant : il me faut une ombre impardonnable !
D'en haut le soleil lui jeta un coléoptère. La terre
le prit dans greffes rutilantes,
S'en frotta le sexe et attendis que le son grondât
dans sa matrice (Khaïr-Eddine, 2011b : 50).

Dans ce passage, le coléoptère est associé à la potentialité de l'être. Il est ici l'agent de la transformation vitale car c'est lui qui dicte à la terre comment faire flamber sa poussière. La formation de la terre n'est pas ici sans faire penser aussi à la sortie du papillon de sa chrysalide. Cette image que suggère le texte renforce l'idée de quelque chose en train d'être. Le texte met en exergue deux thèmes majeurs extrêmement importants : la vie émerge du mouvement même de la Matière, et la question de l'Origine du Monde. Il est évident que les propos de Khaïr-Eddine s'inscrivent dans la théorie de la génération spontanée qui appréhende les phénomènes vitaux en fonction du dynamisme inhérent à l'univers :

La terre lasse d'attendre inventa une loupe ayant sacré le sable
Et commença à s'ausculter les fesses la tête
La plante des pieds. Surgit un crotale sous sa foulée
sifflante
Elle le prit le porta aux lèvres
(ainsi ne parlons plus ni d'Ève ni d'Adam) (Khaïr-Eddine, 2015 : 35).

L'auteur, toujours dans l'intentionnalité de remettre en cause toutes les formes du pouvoir, y compris le religieux, semble célébrer la théorie de la génération spontanée de la Nature. Cette théorie, comme le suggère la dernière phrase de l'extrait, est perçue comme une façon de remettre en cause le récit de la Genèse et la création d'Adam, en proposant une vision alternative de l'origine de la vie et de l'humanité. Cette approche s'inscrit dans un contexte de réflexion critique sur les dogmes religieux et les récits traditionnels. En intégrant la théorie de la génération spontanée, l'auteur suggère que la vie peut émerger de manière autonome et naturelle, sans nécessiter une intervention divine directe. Cela rend sujette à caution l'idée d'une création unique et délibérée de l'Homme par Dieu, comme le décrit le récit de la Genèse. En d'autres termes, il propose que l'humanité et la vie ne sont pas le résultat d'un acte divin isolé, mais plutôt le produit de processus naturels qui peuvent être observés et compris.

Cette remise en question du récit de la Genèse peut également être interprétée comme une critique des structures religieuses qui, selon l'écrivain, peuvent freiner le progrès et l'émancipation intellectuelle. En suggérant que la vie et l'évolution peuvent se produire sans une explication religieuse, il encourage une vision du monde fondée sur la raison, l'observation et l'expérimentation, plutôt que sur des croyances dogmatiques. De plus, cette perspective peut être vue comme un appel à la modernité et à la réforme car le lecteur est appelé à repenser son identité et sa place dans le monde.

Faire référence à la théorie de la génération spontanée de la Nature sert à exprimer des partis pris idéologiques qui contestent le récit de la Genèse et la création d'Adam et promeut une vision du monde qui valorise la raison, l'autonomie et le progrès. Cela témoigne de son engagement en faveur d'une pensée critique et d'une émancipation intellectuelle face à certains principes érigés en dogmes.

Dans les œuvres, tout est voué continuellement au devenir. C'est cette philosophie du mouvement, familière à la *Naturphilosophie*, que préconise Bouchaïb. Celui-ci se présente comme une figure singulière au sein de l'œuvre intitulée *Il était une fois un vieux couple heureux*. En tant qu'homme vieux muri par l'expérience, il partage son existence avec sa femme, mais ce qui le distingue visiblement, c'est son discours empreint de rigueur scientifique qu'il consacre aux phénomènes naturels ainsi qu'aux problèmes sociaux de son époque. Érudit accompli qu'il est, Bouchaïb s'exprime dans un langage savant face à un auditoire, qui ne possède pas les mêmes clés de compréhension.

Tout change, en effet, tout évolue dans un sens ou dans l'autre, pensa-t-il. Moi aussi, du reste. Il n'y a qu'à regarder autour de soi pour constater que rien n'est jamais statique. Tu vois, même le chat a changé. Il a vieilli, lui aussi (Khäir-Eddine, 2007 : 184).

Dans la description des comportements des personnages, l'auteur procède à une association permanente du registre scientifique à une description très détaillée du corps, plus précisément les parties génitales qui se donnent à voir d'une manière naturaliste. Il est question de la contraction des muscles et de l'apparition de divers symptômes comme l'érection qui témoigne de la croissance vitale :

Le vieil homme sentit son membre durcir. Toute sa chair se contractait. Un désir violent l'animait. Son corps devenait une braise ardente, s'agitant comme sous la poussée d'ondes électriques millénaires. Il lui semblait que toute sa vie s'était changée en une sempiternelle coulée de lave (Khäir-Eddine, 1976 : 46).

La réaction du protagoniste affirme manifestement que le corps possède sa volonté et agit à l'insu de la conscience. Voir les membres durcir ne peut que remettre en question la supériorité de l'âme car le corps échappe au contrôle de celle-ci. Le passage défend une vision du corps vivant comme un organisme dynamique et sensible. Cette idée s'harmonise avec la description de la vie préconisée par Cabanis (1805 : 40) qui affirme que :

[...] la vie est une suite de mouvements qui s'exécutent en vertu des impressions reçues par les différents organes ; que les opérations de l'âme ou de l'esprit résultent aussi des mouvements exécutés par l'organe cérébral [...].

3. De l'identité humaine à l'identité animale : le darwinisme en jeu

À regarder de près la manière dont Khaïr-Eddine se sert de son savoir scientifique, on observe l'influence des grands penseurs, à l'instar de Lamarck et Darwin. S'inscrivant dans la filiation scientifique de Darwin, l'auteur s'emploie à explorer sous diverses manières la présence des instincts animaux en l'Homme et l'humanité en la bête. Cela met en avant la raison pour laquelle l'image du monstre se profile dans les œuvres. Il est question de personnages qui sont surprenants et le plus souvent impossibles à identifier. L'auteur invente des personnages insaisissables voués aux métamorphoses qui rythment les récits comme le montre l'extrait suivant tiré de l'œuvre *une vie, un rêve un peuple toujours errant* :

Que m'est-il arrivé ? J'étais ahuri. Mon corps était celui d'un poisson-chien et je n'avais pas du tout l'impression de porter une combinaison de plongeur. Non ! Je m'étais bel et bien transformé en une sorte d'ichtyosaure. J'avais même deux ails rugueuses analogues à celles des vampires mais en plus grand. Mes bras et mes mains étaient devenues deux énormes nageoires pelviennes mais je pouvais les rendre préhensibles (Khaïr-Eddine, 2011b : 30).

Ce voyage qu'accomplit le narrateur malgré lui au fond de la mer ne résulte pas seulement du fait qu'il est dominé par la bête chassée mais aussi par sa propre animalité. Dans ce passage, le protagoniste est à la fois pêcheur et proie. Au départ du récit, l'animal se trouve pris en pêche par le narrateur. Mais la fin du récit suggère une scène halieutique où les rôles sont inversés : la chasse de la bête, à la fin, prend un tournant soudain et le héros humain (le narrateur) devient la proie même de l'être qu'il tentait de capturer. L'attraction magnétique exercée par la bête, cette sorte d'aimantation animale, montre bel et bien la propension du sujet à fusionner avec le monstre.

C'est dans les profondeurs de la mer que le sujet est capable de retrouver sa plénitude et de vivre harmonieusement avec ses forces et pulsions. Dans cette métaphore de Khaïr-Eddine, qui traite de l'épanouissement humain à travers le retour à la Nature originelle, la métamorphose du narrateur au contact des éléments aquatiques suscite des émotions d'exaltation et de plénitude :

Mon corps lui-même s'était libéré de l'obscurité qui l'oppressait, de cette lourdeur qui lui déniait d'entreprendre ce qu'un organisme véritablement régi par la nature et constamment en symbiose avec elle peut seul changer en activité courante. J'étais

vraiment libre de vivre la vie dans sa totalité (Khaïr-Eddine, 2011b : 31).

Dans ce voyage au fond de la mer, il est pertinent d'aborder les valeurs symboliques relatives à la mer, ce lieu où le narrateur pénètre, cet endroit liquide chaud de la vie animale. La mer représente un espace féminin faisant référence à l'utérus maternel qui est décrit comme une sorte de matrice d'où émergent les êtres et la Vie, une Origine du monde. Cela laisse entendre que le voyage du narrateur au fond de la mer est synonyme du retour aux origines. Le voyage du protagoniste qui s'est métamorphosé en poisson-chien est un cheminement vers la nature primitive.

Les frontières poreuses et perméables entre les deux règnes, humain et animal, sont mises en avant dans plusieurs passages. Pour Khaïr-Eddine, une infime modification élémentaire est suffisante pour changer les portraits des protagonistes en bête. Il est question d'une proximité très forte entre l'animal et l'Homme, une proximité qui ne peut que susciter des interrogations sur l'identité animale de l'Homme. Ci-après un texte de Darwin (1881 : 71) qui confirme que les animaux, à l'instar des Hommes, éprouvent des sentiments divers : « Les animaux inférieurs, de même que l'homme, ressentent évidemment le plaisir et la douleur, le bonheur et le malheur ».

Ces êtres qui peuplent l'univers de Khaïr-Eddine ne font à vrai dire que confirmer et prolonger la pensée de Darwin qui affirme l'unité du monde zoologique. Les caractères anthropomorphes qui caractérisent les bêtes peuvent être dus soit à une dégénérescence soit à une évolution de l'espèce humaine. Si ce n'est pas une évolution ou une régression de l'Homme, c'est plutôt l'hybridation résultant d'une métamorphose qui entre en jeu. Le poisson-chien que devient le narrateur d'Agadir ne doit ses parcelles d'humanité qu'au rapport de filiation avec l'espèce humaine.

Les protagonistes sont voués aux changements. Ils portent en eux toutes les métamorphoses. Cela explique pourquoi ils sont le plus souvent assimilés aux papillons qui suggèrent la complexité de l'identité humaine en mouvement perpétuel. L'analogie établie aussi entre les protagonistes et le papillon laisse comprendre qu'ils sont capables de renaître et de ressusciter comme le narrateur du roman *Une vie, un rêve, un peuple toujours errant* qui décrit avec précision ses propres funérailles en disant :

J'entrai dans une salle où l'on préparait les morts pour l'embaumement, puis dans une autre qui sentait fort le cadavre en décomposition... et dans une troisième au fond de laquelle se trouvait le four crématoire. On me dit que j'étais dans un funéraire. Le Temps avait cessé d'exister, on en avait perdu jusqu'à la notion. Il n'y avait plus ni passé, ni présent, ni futur. Je m'en aperçus en voyant certains morts sans aucune chair dessus se lever et recouvrer immédiatement la chair (Khaïr-Eddine, 2011b : 132).

Outre qu'il fait référence aux métamorphoses des personnages et à leur caractère polymorphe, le papillon est le signe des métamorphoses éternelles qui constituent l'essence et la substance de tout être Vivant. Dans ce cas, le papillon représente un processus créateur qui va à l'encontre de la mort car : « Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme »¹.

Les œuvres de Mohammed Khaïr-Eddine regorgent de descriptions de cet insecte qui est le symbole de la métamorphose dans de nombreuses cultures :

Un autre aspect du symbolisme du papillon est fondé sur ses métamorphoses : la chrysalide est l'œuf qui contient la potentialité de l'être ; le papillon qui en sort est un symbole de résurrection (Chevalier & Gheerbrant, 1982 : 728).

Prenons le texte suivant qui met en scène plusieurs transformations :

Le papillon n'était alors qu'un tas de bois sec, une forêt morte ballotée par le déluge atomique, mais il renfermait une guêpe royale que les vieilles racines des arbres depuis longtemps anéantis colportaient d'un bout à l'autre de son être circulaire sans qu'apparût jamais une étoile noire ni un pic (Khaïr-Eddine, 2011b : 45).

Il ressort du texte que les vivants et les morts, sans différence aucune, s'inscrivent dans un mouvement éternel de composition / décomposition. C'est bien du cycle de la vie qu'il s'agit ici. Mettre en scène un papillon qui se transforme en bois dans une forêt, lieu chaud de vie animale où pourrait naître une larve, ne peut que remettre en cause l'idée de la finitude. Les transformations donnent lieu à des espaces qui tendent à exprimer une notion de rotation, du cycle qui se trouve suggéré dans le texte par l'adjectif « circulaire ». Le papillon, le bois et la guêpe constituent les pendants d'un même mouvement circulaire et d'une même métamorphose.

Le papillon, symbole de beauté et de légèreté, se transforme en un « tas de bois sec », ce qui fait référence à l'idée de la mort et du dépérissement. Mais parallèlement, il y a une promesse de renouveau avec la mention de la « guêpe royale ». Ce contraste entre la destruction et la potentialité de la vie évoque la force de la nature, capable de se régénérer.

La transformation peut parfois résulter d'une d'hybridation. Et au narrateur d'*Agadir* de dire : « Je me suis marié avec une tarentule blanche. Elle m'a donné deux tarentulhommes très velus » (Khaïr-Eddine, 2015 : 26).

Cet être hybride est ici le fruit d'un accouplement entre l'Homme et l'animal. Ce monstre à complexion charnelle très aberrante ne peut que provoquer dans l'esprit

¹ La citation d'Antoine Lavoisier sur la conservation des masses évoque l'évolution constante de l'univers. Elle illustre que les éléments se transforment, comme le papillon issu de la chenille, et que chaque transformation, même radicale, fait partie d'un continuum, permettant à chaque phase de donner naissance à une nouvelle vie.

humain un sentiment instinctif de malaise et de répugnance. Il est aussi inquiétant par son assemblage hétéroclite des chairs humaines et animales.

Il est important de remarquer que les métamorphoses ne concernent pas toujours les êtres humains. Voilà un autre passage où le perroquet se métamorphose en un corbeau : « Le Perroquet a changé de plumage. Il ressemble maintenant à un corbeau » (Khaïr-Eddine, 2015 : 41).

En présupposant un rapport de filiation entre l'Homme et la bête, les monstres mi-hommes mi- animaux provoquent une inquiétude qui ne provient pas de la rencontre de l'Homme avec une certaine altérité. Il est plutôt question d'une angoisse qui résulte du contact de l'Homme avec ce qu'il a du réel en lui-même.

L'écriture de Khaïr-Eddine et son bestiaire font apparaître l'identité animale de l'Homme. La création d'une bête se fait le plus souvent par l'anthropomorphisation qui laisse nettement planer les liens entre l'humanité et l'animalité. Dans les premières pages d'*Agadir*, il s'agit de plusieurs animaux qui se comportent comme les humains. C'est d'ailleurs un sapajou qui empêche le narrateur d'entrer dans la ville. Cet animal remarquable par son dynamisme et sa dextérité manuelle est décrit en ces termes :

Au guichet qui se trouve à dix mètres au-dessus du sol, un sapajou bien rasé. Je demande d'entrer dans la ville. Pas question. Vous êtes étranger. Nous n'acceptons pas d'étrangeté ici. Et qui me dit que vous n'êtes pas un espion ou un sorcier. Les brigades de singes, en rangs serrés, m'attendent en bas (Khaïr-Eddine, 2015 : 35).

Les singes attirent l'attention de Khaïr-Eddine eu égard à leur proximité troublante avec l'être humain. Cette proximité, étant donné qu'elle suscite la problématique du rapport de filiation entre l'humain et l'animal, ne s'harmonise pas avec les préceptes religieux car elle s'oppose à l'idée de la transcendance de la vie par rapport à la nature inanimée, à l'idée de la fixité des espèces vivantes et de leur création spéciale par Dieu (le discours de la genèse). Ces similitudes soulèvent aussi des questions concernant l'origine et la nature de l'humanité et vont à l'encontre de l'idée religieuse affirmant que l'Homme est un esprit indépendant du corps.

Il est à signaler que certaines recherches en anatomie comparée affirment les ressemblances entre singe et Homme sur les plans morphologique et comportemental. Buffon, dans son livre *Histoire naturelle générale et particulière*, publié en 1766, met en avant les similitudes frappantes entre les singes et les hommes en soulignant ainsi la continuité qui existe entre ces deux espèces. Il observe que, tant sur le plan anatomique que comportemental, les singes partagent de nombreuses caractéristiques avec les humains. Par exemple, la structure de leurs membres, la disposition de leurs organes et même certaines expressions faciales révèlent des parallèles significatifs.

Ce lien est de même reconnu par Khaïr-Eddine (2011a : 31) qui affirme que : « l'Homme et la bête n'ont qu'une seule et même origine, variable dans son évolution ».

Cette origine commune est évoquée dans un autre texte de Khaïr-Eddine (1984 : 78) lorsqu'il dit : « ceux qui ont pour ancêtre l'Amibe, je dis "bravo !" ; à moi-même, je dis : "Feu sur l'Amibe !" ».

L'emploi du vocable « ancêtre » fait référence à la théorie évolutionniste de Darwin qui part de l'idée que les êtres vivants subissent des transformations au cours du temps. Ces évolutions, qui peuvent s'étendre sur de très longues périodes, sont à l'origine de la diversité des espèces. À l'instar de Darwin, le texte de notre auteur souligne l'existence d'une longue chaîne évolutive reliant l'Amibe à l'Homme.

L'amibe est un organisme unicellulaire qui appartient au groupe des protistes. Il s'agit d'un protozoaire qui se procure sa nourriture au lieu de la fabriquer par la photosynthèse. L'amibe vit dans l'eau, dans les sols humides ou même comme parasite dans l'appareil digestif de certains animaux. Ci-après une figure représentant une amibe tirée du livre *Éléments de physiologie* de Ferdinand Laulanié (1902 : 3) :

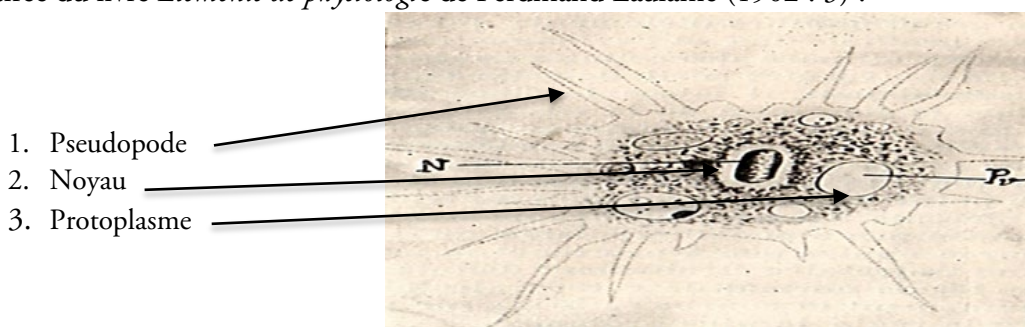


Figure 1: Une amibe, amoeba (dactylospheara) polypodia (d'après Max Schultze, emprunté à Glaus)

Dans le texte, l'amibe est présentée de manière positive. Le narrateur félicite ceux qui descendent de l'amibe et avoue qu'il fait également partie de cette lignée. À l'instar de Khaïr-Eddine et ses personnages, les amibes mènent une vie autonome, sans avoir besoin d'hôtes humains ou animaux. Tout comme l'amibe, « protozoaire des eaux douces et salées, à forme changeante, qui se déplace à l'aide de pseudopodes » (*Le Robert*, 2025), Agoun'chich est un personnage libre et indépendant. Dans l'œuvre intitulée *Légende et vie d'Agoun'chich*, ce desperado, dont le nom signifie le tronc d'arbre mort en berbère, incarne la liberté même. Il arpente les routes du pays berbère, animé par le désir ardent de venger la mort tragique de sa sœur, tuée par une erreur tragique à sa place. Ainsi débute son odyssée à travers des contrées arides, entre Tiznit, Tafraout et Taroudant. De cette manière, l'amibe se révèle comme un double littéraire de l'auteur, une métaphore de la quête d'identité et de résilience.

Outre la liberté, les amibes ont ceci en commun avec les personnages khaïreddiniens : les métamorphoses et la mobilité. Il est à signaler que le mot amibe provient de la racine grecque *amoibê* qui signifie 'changement'. Dans l'extrait, Khaïr-Eddine emploie la métaphore du pseudopode de l'amibe pour mettre en avant l'idée du changement identitaire des êtres vivants, y compris l'Homme. Les amibes n'ont pas de forme fixe, elles changent de forme sans cesse.

4. Conclusion

In fine, il est clair que Mohammed Khaïr-Eddine est passionné par les faits observés et par la documentation utilisée dans les sciences exactes. Il a tendance en effet à intégrer dans ses œuvres les hypothèses scientifiques contemporaines, en particulier celles ayant partie liée à la génération spontanée de la Nature, à la biologie internaliste et au darwinisme. L'auteur fait appel aux savoirs scientifiques tant pour conférer à son discours une vraisemblance épistémologique que pour chercher une forme nouvelle du merveilleux.

Les savoirs scientifiques permettent à l'auteur d'élaborer des conceptions sur les mécanismes biologiques de l'identité humaine et sur l'Origine du monde. Cette tendance à émailler ses textes par des concepts scientifiques est importante en ceci qu'elle permet d'emporter l'adhésion des lecteurs car les idées avancées ont un soubassement scientifique valide. Khaïr-Eddine envisage les choses, tout comme l'Homme, comme un prolongement de la Nature. Le lien entre la terre et ses personnages est basé sur le corps. Il s'agit de la théorie de la génération spontanée qui préconise que la vie pouvait émerger de manière spontanée à partir d'une Matière inerte. Les récits donnent en effet à voir la Matière qui s'anime dans un monde en mouvement où les frontières entre les trois règnes de la Nature sont perméables et poreux.

Il ne fait pas de doute que les progrès des sciences exactes ont fortement influencé les réflexions de Khaïr-Eddine sur le concept de l'identité qui se trouve dans plusieurs passages réduit à l'interprétation génétique. Il s'agit de la transmission des traits héréditaires chez les êtres vivants. L'hérédité est le processus par lequel les caractéristiques génétiques sont transmises d'une génération à la suivante, comme l'illustrent divers exemples fournis par l'auteur.

Les récits des personnages ne se contentent pas d'un rôle décoratif dans le parcours intellectuel, mais revêtent une grande importance dans la construction d'une réflexion transformiste sur le Vivant, en s'appuyant sur les concepts de la pensée darwinienne. L'auteur a recours à sa capacité d'imagination extraordinaire dans la mesure où il invente un univers en perpétuel mouvement où les créatures de l'entre-deux, prises entre deux règnes, se métamorphosent et changent toujours d'identité.

Que l'on parle de génération spontanée, de la biologie internaliste ou des transformismes lamarckien et darwinien, les connaissances sur le Vivant s'entrelacent avec les croyances et les partis pris idéologiques de l'auteur. Celui-ci prône que la vie émerge de manière autonome, sans intervention divine. Cela laisse entendre que l'humanité résulte de processus naturels observables plutôt que d'un acte créateur par Dieu.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

AJBOUR, Abderrahmane (1966) : ... *À la mémoire de Khaïr-Eddine*. Agadir, Association Marocaine des Enseignants de Français, 67.

- BUFFON, Georges Louis Leclerc de (1766) : *Histoire naturelle générale et particulière*. Paris, C.S. Sonnini.
- CABANIS, Pierre (1805 [1802]) : *Rapports du physique et du moral de l'homme*. 2 vol. Paris, Chapart, Caille & Ravier.
- CHEVALIER, Jean & Alain GHEERBRANT (1982) : *Dictionnaire des symboles*. Paris, Robert Lafont.
- DARWIN, Charles (1881) : *La descendance de l'homme et la sélection naturelle*. Traduction d'Edmond Barbier. Paris, C. Reinwald.
- DURIS, Pascal & Gabriel GOHAU (2011) : *Histoire des sciences de la vie*. Paris, Belin.
- JACOB, François (1981) : *Le Jeu des possibles : Essai sur la diversité du vivant*. Paris, Fayard.
- KHAÏR-EDDINE, Mohammed (1976) : *Une odeur de mantèque*. Paris, Seuil.
- KHAÏR-EDDINE, Mohammed (1984) : *Légende et vie d'Agoun'chich*. Paris, Seuil.
- KHAÏR-EDDINE, Mohammed (2007 [2002]) : *Il était une fois un vieux couple heureux*. Casablanca, Al Ouma.
- KHAÏR-EDDINE, Mohammed (2011a [1970]) : *Moi l'aigre*. Rabat, Tarek éditions.
- KHAÏR-EDDINE, Mohammed (2011b [1978]) : *Une vie, un rêve, un peuple toujours errant*. Rabat, Tarek éditions.
- KHAÏR-EDDINE, Mohammed (2012) : *Journal d'un moribond*. Rabat, Dar Al Amane.
- KHAÏR-EDDINE, Mohammed, (2015 [1967]) : *Agadir*. Rabat, Tarek éditions.
- LAMARCK, Jean-Baptiste (1815) : *Histoire naturelle des animaux sans vertèbres*. Paris, Imprimerie d'Abel Lanoe.
- LAULANIE, Ferdinand (1902) : *Éléments de physiologie*. Paris, Asseline et Houzeau.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1945) : *La phénoménologie de la perception*. Paris, Gallimard.

Virginie Desportes ou le roman de désapprentissage : *Vernon Subutex* face aux héros réalistes du XIX^e siècle français

Laura BOURGADE

Universidad Autónoma de Madrid

laura.bourgade@uam.es

<https://orcid.org/0009-0002-5388-5204>

Resumen

La novela de aprendizaje ha suscitado un nuevo entusiasmo en los últimos años, como lo demuestra el éxito de *Vernon Subutex*, la trilogía de Virginie Desportes publicada entre 2015 y 2017. A lo largo de los volúmenes, el personaje principal, un ex-vendedor de discos que se queda sin techo, es elevado al rango de profeta de una misteriosa secta: el ascenso de Vernon es meteórica, digna de los más grandes héroes de las novelas realistas del siglo XIX. No obstante, parece que en realidad sigue una trayectoria inversa, la de un auténtico desaprendizaje. A través de un proceso de definición por eliminación, nos preguntaremos hasta qué punto esta obra se inserta dentro del marco del *Bildungsroman*, a la vez que deconstruye ampliamente los códigos tradicionales del género.

Palabras clave: literatura francesa, literatura comparada, realismo, novela de aprendizaje.

Résumé

Le roman d'apprentissage suscite un nouvel engouement depuis quelques années, comme en témoigne le succès de *Vernon Subutex*, la trilogie de Virginie Desportes publiée entre 2015 et 2017. Au fil des tomes, le personnage principal, un ancien disquaire devenu SDF, est propulsé au rang de prophète d'une mystérieuse secte : l'ascension de Vernon est fulgurante, digne des plus grands héros des romans réalistes du XIX^e siècle. Néanmoins, il semblerait qu'il suive en réalité une trajectoire inverse, celle d'un véritable désapprentissage. Dans un effort de définition procédant par éliminations successives, nous nous demanderons dans quelle mesure l'œuvre étudiée s'inscrit dans le sillage du *Bildungsroman*, tout en déconstruisant largement les codes traditionnels du genre.

Mots-clés : littérature française, littérature comparée, réalisme, roman d'apprentissage.

Abstract

The coming-of-age novel has seen a renewed surge of interest in recent years, as evidenced by the success of *Vernon Subutex*, the trilogy by Virginie Desportes published between 2015 and 2017. Throughout the volumes, the protagonist, a former record store owner who has become homeless, is elevated to the status of prophet of a mysterious sect: Vernon's rise is

* Artículo recibido el 23/01/2025, aceptado el 9/10/2025.

dazzling, worthy of the greatest heroes of 19th-century realist novels. However, it seems that he actually follows the opposite trajectory, that of a true unlearning. In an attempt to define by a process of successive elimination, we will explore to what extent the work under study fits within the tradition of the *Bildungsroman*, while also significantly deconstructing the traditional codes of the genre.

Keywords: French literature, comparative literature, realism, coming-of-age novel.

1. Introduction

Dix ans après la parution du premier tome en janvier 2015, le nom de Vernon Subutex continue à marquer les esprits. La trilogie romanesque écoulée à plus d'un million et demi d'exemplaires sera adaptée sous différents formats¹ : c'est le grand succès de Virginie Despentes, celui qui scelle sa consécration en tant qu'autrice populaire, reconnue par une partie de l'élite littéraire depuis son passage au sein du jury Goncourt.

Du « Balzac sous acide et aux vibrations rock » (Lehut, 2015), des « Rougon-Macquart trash » (Telot, 2017), ou encore « une comédie humaine dont Balzac pourrait bien se délecter dans sa tombe » selon Pierre Vavasseur, journaliste à *Le Parisien* : à sa sortie en 2015, la critique n'a eu de cesse de rapprocher la trilogie despentienne du mouvement réaliste du XIX^e siècle français. La recherche universitaire n'était pas en reste non plus : Maxime Goergen se demandait en 2018 en quoi l'œuvre étudiée relevait du roman « balzacien ». La comparaison est justifiée à bien des égards : ce roman-fleuve kaléidoscopique offre une représentation panoramique d'un réel contemporain en pleine mutation, au même titre que les grandes fresques romanesques réalistes. L'austère détachement du premier roman de l'autrice, *Baise-moi* (1994), semble avoir fait place à une majesté naturaliste, même si celle-ci se trouve profondément renouvelée par un style punk rock et une vision féministe et queer du monde. Surtout, l'autrice modernise et redéfinit les enjeux du roman d'apprentissage, un genre littéraire classique du réalisme au XIX^e siècle. Au cours de notre étude, nous évoquerons principalement Balzac – *Le Père Goriot* (1835) et *Illusions perdues* (1837-1843) – Flaubert avec son *Éducation sentimentale* (1869), et enfin Maupassant et *Bel-Ami* (1885).

Dans quelle mesure *Vernon Subutex*, cette fresque ultra-contemporaine des années 2010, s'inscrit-elle dans la tradition du roman d'apprentissage français du XIX^e siècle et en quoi s'en éloigne-t-elle ? Ce roman de début de vie suit les traces d'un héros jeune réduit dans un premier temps à la somme de ses illusions. La vision qu'il a du monde est entièrement soumise à ses chimères, qui agissent comme un filtre entre lui et le réel, à tel point que la réalité finit par se retourner contre lui.

¹ Le roman sera décliné sous forme de série télévisée pour Canal + avec Romain Duris dans le rôle-titre (2019), de roman graphique écrit à quatre mains entre l'autrice et le dessinateur Luz (2021-2022) ou encore de pièce de théâtre (2022).

Quel est le contexte historique, politique et psychologique dans lequel s'insère le roman d'apprentissage du XIX^e français ? Pourquoi donc ce siècle a-t-il connu un tel engouement pour ce genre littéraire, qui récupère une partie de l'héritage roman picaresque espagnol et du *Bildungsroman* allemand ? Pierre Barbéris (1970) l'affirmait déjà dans *Balzac ou le mal du siècle* : le XIX^e siècle est hanté par ses révolutions. La Révolution française de 1789 constitue un élément tout aussi fondateur que traumatique, et produit une profonde fracture intellectuelle et morale. Après la permanence monarchique, c'est la bourrasque politique : république, consulat, empire, restauration se succèdent mais ne parviennent à s'imposer durablement. Quelle est la place de l'individu au sein de ces bouleversements ? Le fameux « mal du siècle » se nourrit de ces interrogations, de ce mélange étrange d'espairs légitimes et d'aspirations déçues : celles de ne pouvoir s'illustrer dans une société bourgeoise qui ne fait que niveler les individus et instaure de nouveau l'argent comme valeur suprême. Comme le signale Georg Lukács (1920) dans *La Théorie du roman*, le roman d'apprentissage narre alors de cruelles désillusions, tant amoureuses que sociales, celles de héros incapables de trouver leur place dans le monde.

Dans son essai sur le sujet, Nicolas Demorand (1995) distingue quatre principales étapes du roman d'apprentissage au XIX^e siècle. Tout d'abord, le roman d'introspection à la première personne, tel que *René* de Chateaubriand (1802) ou encore *Adolphe* de Constant (1816), va laisser place au deuxième type de roman, appelé classique, celui de Stendhal et de Balzac. Ensuite, s'opère une progressive destruction du roman d'apprentissage : il sera profondément cynique chez Maupassant, parodique chez Flaubert. Pour achever le siècle, le genre lui-même est mis à mort par Huysmans, qui livre à la postérité un anti-roman d'apprentissage, ou du moins un apprentissage depuis les marges avec son fameux *À rebours* (1884). À la toute fin du XIX^e, le roman d'apprentissage dépérit : il faut lui donner un second souffle.

Au XX^e siècle, selon Marie-Claude Demay et Denis Pernot (1998), moins de romans d'apprentissage ont été publiés, ou du moins, bien différents de ceux connus par le siècle précédent. Ceux-ci avancent comme piste d'explication que le siècle a inventé une autre forme de « mise en roman » de la réalité qui n'implique pas obligatoirement la relation d'une promotion sociale, mais peut tout aussi bien raconter un moment de vie détaché de l'Histoire, sans que le héros soit pour autant représentatif d'une classe en particulier. Si l'hypothèse reste bien sûr à nuancer, il est vrai que des écrivains du « Nouveau Roman » tels que Sarraute, Duras, ou encore Robbe-Grillet ne témoignent pas véritablement, comme le font les romans de Balzac ou Flaubert, d'une génération avide de réussite... Leur besoin est autre, et si ces auteurs font date, c'est parce qu'ils expriment un souci qui n'a visiblement pas d'attaches politiques et sociales aussi nettes qu'*Illusions perdues* ou *L'Éducation sentimentale*.

Néanmoins, la question sociale revient en force au XXI^e siècle, si l'on remarque la grande popularité d'un auteur comme Édouard Louis, qui narre dans son œuvre de

quelle façon ce fils d'ouvriers picards est devenu une référence incontournable du paysage littéraire actuel. Les titres de ses œuvres sont plus qu'évocateurs : *En finir avec Eddy Bellegueule* (2014), *Changer : méthode* (2021), ou encore sur sa mère, *Combats et métamorphoses d'une femme* (2021). Souvent comparé dans la critique à « un Rastignac gay du monde des lettres » (Blanckeman, 2017), il s'inscrit dans la lignée du roman d'apprentissage classique, à une époque où la question du « transfuge de classe », popularisée par Annie Ernaux, semble plus d'actualité que jamais.

Néanmoins, *Vernon Subutex* n'est pas un roman d'apprentissage classique. Certes la trilogie répond à certaines caractéristiques formelles, notamment si l'on se penche sur le modèle par excellence du *Bildungsroman* allemand, soit *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* de Goethe (1796). Cette œuvre répond à une structure tripartite, de la même façon que l'œuvre despentienne se déploie en trois temps : tout d'abord, les « Années de jeunesse » où le héros naïf et plein d'idéaux est confronté à un monde hostile et réaliste – Vernon est hébergé par des amis qui le rejettent et finit par tomber à la rue –. Dans la seconde partie, soit les « Années d'apprentissage » chez Goethe, le héros fait des expériences concrètes qui le font peu à peu grandir et mûrir – le héros despentien s'installe aux Buttes-Chaumont et voit tous les jours son groupe d'amis s'accroître autour de lui –. Enfin, dans un troisième temps, soit « les Années de maîtrise », le héros parvient à un harmonieux état d'équilibre avec le monde extérieur : il s'est réconcilié avec le monde et y prend sa place – Vernon se fait gourou malgré lui des convergences dans lesquelles il mixe et fait danser tout le monde –. Ces différentes étapes d'évolution, Vernon les a donc connues. Néanmoins, en quoi consiste exactement la transformation de Vernon au fil des tomes ? Si la structure semble similaire au premier abord à celle du *Bildungsroman* classique, l'apprentissage du héros est loin d'aboutir aux mêmes conclusions.

Rappelons brièvement avant d'entamer notre analyse que le présent article propose des pistes de lecture d'une œuvre vaste et complexe, sans vocation aucune à l'exhaustivité. Cela étant dit, nous pouvons tout de même avancer quelques hypothèses de travail qui guideront notre réflexion. Entre héritage et dépassement des apories du roman d'apprentissage du XIX^e siècle, notre réflexion se déploiera en quatre temps, dans un effort de tentative de définition du roman d'apprentissage que représente l'œuvre étudiée : est-elle un anti-roman d'apprentissage, un apprentissage dégradé, ou encore inversé ? En fait, il s'agirait plutôt d'un roman de désapprentissage. Enfin, nous nous interrogerons sur la conclusion de la trilogie : la fin balzacienne en fait-elle un roman d'apprentissage conservateur ?

2. Étude comparative des personnages

2.1. Un anti-roman d'apprentissage ? Un héros malléable, sans aucune ambition

Vernon Subutex, au premier abord, possède tous les attraits d'un anti-héros d'apprentissage. De Rastignac à Frédéric Moreau, le roman du XIX^e siècle met en scène

l'apprentissage d'un jeune homme. Il a environ dix-huit ans lorsque débute le livre et l'auteur nous le montre au moment précis où il entre dans la vie adulte : souvent, il commence des études ou prend un emploi. Il se trouve donc au seuil d'une nouvelle étape, et ne sait d'ailleurs pas toujours vers quoi se diriger : Frédéric Moreau veut faire son Droit ou devenir écrivain, Lucien Chardon aspire à être poète ou journaliste. *L'Éducation sentimentale* porte le sous-titre « Histoire d'un jeune homme » : la présence de l'article indéfini invite à le considérer donc comme un modèle du genre. Pourquoi choisir des personnages aussi jeunes ? C'est un gain appréciable pour le romancier car, sortis de l'enfance mais pas encore adultes, ce sont des êtres incertains et indéterminés, potentiellement aptes à embrasser des partis extrêmes.

Si l'âge du héros au début du roman est mentionné clairement pour faire saisir le passage de la fin de l'enfance à la maturité – dès les premières lignes pour *L'Éducation sentimentale* –, ce n'est pas le cas pour Vernon. Au cours des trois tomes, nous n'aurons aucune mention de son âge précis, ni pour lui, ni pour aucun des autres personnages. Le lecteur comprend par quelques discrètes indications qu'il a la quarantaine vieillissante. Sa jeunesse baignée de punk rock est certes évoquée à plusieurs reprises dans l'intrigue, mais l'histoire développée par Desportes, concerne bien l'homme quasi quinquagénaire. Contrairement à Lucien et Frédéric, il est parvenu à la fin de son parcours professionnel, puisqu'il a fermé boutique après des dizaines d'années de bons et loyaux services. Il arrive donc à l'aube de ses cinquante ans en situation d'échec social, sur le point d'être expulsé de son appartement, et sans grandes attentes sur son existence.

D'une certaine façon, Desportes reprend là où le roman d'apprentissage du XIX^e s'arrête. En règle générale, après quelques mois, parfois quelques années d'apprentissage, le roman se termine soit par le triomphe – rare – d'un héros comme Rastignac, soit victime d'un sort plus tragique, comme pour Rubempré qui se suicide dans sa cellule de prison, à trente ans à peine. Flaubert est l'un des rares auteurs qui met en scène un héros plus âgé, puisque Frédéric Moreau a environ quarante-quatre ans à la fin du roman – il en a dix-huit quand le roman commence en 1841, ce dernier se terminant vingt-six ans plus tard, en 1867 –. Desportes imagine donc ce qu'il se passe *après* la débâcle du héros.

La trilogie étudiée s'ouvre sur la déchéance de Vernon, ce héros vieillissant. Cependant, son âge avancé vis-à-vis des héros du XIX^e ne le rend pas aigri et pétri de certitudes bien arrêtées sur l'existence. Selon Demay et Pernot, une caractéristique indéniable des héros des romans d'apprentissage, c'est qu'ils sont montrés comme malléables et les romans insistent volontiers sur leurs hésitations (1998 : 20). Cette absence de détermination se retrouve dans les portraits qui sont faits des héros : hésitant entre enfance et âge adulte, masculinité et féminité, leur personnalité n'est encore nullement établie. Ces personnages en formation se définissent par la mobilité de leur caractère, l'indétermination de leurs projets. Dotés d'une vision naïve du monde, ils demandent

à être dirigés et guidés tout au long de l'itinéraire qui les mène – ou non – à se fixer, et dans leur caractère et dans la société. Ne seraient-ce pas là des caractéristiques qui pourraient tout à fait s'appliquer à notre héros ? Il s'agit d'un personnage en pleine maturité de l'âge certes, mais dont toute la beauté réside dans sa nature inachevée et ouverte au monde.

Cette indétermination est perçue par certains personnages comme un manque flagrant de maturité : aux yeux de nombre de ses amis, Vernon malgré sa cinquantaine imminente, reste un grand enfant. Patrice témoigne :

Il est admiratif, ces gars du rock, comment ils réussissent à devenir direct séniles sans passer par la case maturité. Vernon, comme d'autres, on sent bien que jamais dans sa vie il ne s'est posé la moindre question, sur rien. [...] Il est resté le même qu'à vingt ans, à croire qu'il a vieilli dans du formol (VSI : 294)².

Même quand Vernon tombe à la rue à la fin du tome I, il ne se remet aucunement en question. Plus tard dans le tome III, une fois installé comme gourou des convergences, les filles du camp « le cajolent et le flattent » (VSIII : 15). Même sa petite copine, Marianne, le traite comme un enfant : « C'est une toute petite meuf mais il y a dans son geste une autorité apaisante, qui rappelle l'adulte rassurant l'enfant » (VSIII : 22). Cette indétermination, cette façon de ne pas savoir quelle route emprunter, fait aussi son charme, et les personnages qu'ils rencontrent (notamment les femmes) vont plus d'une fois céder à cet attrait. Cette inertie, assez souvent masculine, Despentens l'explique à la lumière des propos de son amie Lydia Lunch :

Les gens comme lui, tu ne sais pas trop si c'est de la sagesse ou une inconscience totale. Il y a un truc du petit garçon de 50 ans chez certains hommes. Lydia Lunch me disait que la différence entre les hommes et les femmes, c'est que les femmes changent. Je pense que les filles se prennent des coups dans la gueule plus tôt et plus violemment par rapport à ce qu'elles attendent de la vie, alors elles réagissent. Je connais peu de filles qui passent leurs journées à jouer à des jeux vidéo, comme Vernon lorsque son magasin de disques ferme (Kaprièlan, 2015).

Malgré sa personnalité parfois un peu puérile, Vernon s'avère être le personnage de la galerie qui est resté le plus fidèle à ses idéaux de jeunesse. En fait, contrairement au discours que tient Vautrin, sous les traits de l'Abbé Herrera, à Lucien – « Aussi passe-t-on une bonne partie de sa vie à sarcler ce que l'on a laissé pousser dans son cœur pendant son adolescence. Cette opération s'appelle acquérir de l'expérience » (Balzac, 2013 : 770) – Vernon, lui, n'a pas « acquis de l'expérience » au sens que lui accorde Vautrin. Il croit encore à ses valeurs de jeunesse punk rock, à ses idéaux de liberté, de

² Nous utiliserons les abréviations suivantes pour citer des extraits de la trilogie despentienne : « VSI » pour le premier tome, « VSII » pour le second et enfin « VSIII » pour le dernier.

vie dans les marges. Il continue à vivre en décalage avec le monde actuel, et ne sait pas déchiffrer le réel ni en maîtriser les codes implicites. Contrairement à bien des personnages, il n'est pas arrivé au bout de ses illusions. Ces derniers ont accepté de jouer le jeu de la société néolibérale, de devenir ces êtres mutilés, coupés d'eux-mêmes, obligés de se renier pour survivre. Sylvie regrette : « Tant bien que mal – quand on est jeune, on croit qu'on cicatrise : elle avait appris qu'on doit s'amputer pour survivre » (VSI : 135). Les autres personnages se sont mis au pas de ce que leur demandait la société, quitte à en être foncièrement malheureux. Vernon est l'un des derniers survivants du punk rock, conservé dans du formol, et c'est bien cette qualité qui va le sauver.

En ce sens, Vernon répond bien aux caractéristiques d'un héros de roman d'apprentissage : il est influençable, et encore bercé de ses idéaux de jeunesse. Cependant, l'une des grandes différences réside dans une attitude fondamentale, à rebours de tous les Frédéric, Julien et autres Eugène : Vernon, contrairement à ces derniers, n'a aucune ambition de changer. Les héros du XIX^e, après la prise de conscience désenchantée d'une totale incompétence face au monde et à ses règles, désirent apprendre au plus vite et fuir l'échec. On ne se fraye un chemin dans le monde qu'en se déchargeant de ses rêves, de ses chimères, de ses vœux pieux. Cette constante du roman d'apprentissage lui donne sa tonalité propre : la réussite est une compromission, la formation du héros passe par une érosion nécessaire de tout ce qui le constitue. Or, Vernon n'a ni ambition, ni volonté de s'en sortir. En réalité, il semble que la principale différence avec le héros du XIX^e siècle tient à ce que Vernon n'a aucune attente à l'égard de l'existence : comment, dès lors, en serait-il désillusionné ?

Pour conclure, Vernon avait l'allure d'un anti-héros d'apprentissage. Tout d'abord, il a la quarantaine vieillissante, contrairement aux jeunes premiers fringants des romans du XIX^e. Il est en pleine débâcle car il a perdu son travail et se retrouve sur le point d'être expulsé : il commence donc l'intrigue lourde d'un poids que ne connaissent pas les héros, débarquant fraîchement et innocemment sur la scène sociale. Cependant, il possède le caractère malléable d'un jeune héros, il n'a pas changé en trente ans et se comporte souvent comme un enfant. Porté encore par ses idéaux de jeunesse, il n'a pourtant, contrairement aux Rastignac et autres Rubempré, aucunement l'intention de se sortir du marasme dans lequel il est embourbé. Vernon se révèle donc à mi-chemin entre un héros de roman classique – malléable, imprégné de ses idéaux – et son contraire – vieillissant et sans ambition propre –. Difficile donc de définir la trilogie comme un simple anti-roman d'apprentissage, puisqu'elle possède tout de même quelques-unes de ses caractéristiques intrinsèques. Si elle n'est pas « anti », peut-on alors parler d'une version dégradée, soit un maintien des formes du modèle, mais sous une forme altérée ? C'est ce que nous allons étudier, à la lumière de la relation du héros avec les femmes.

2.2. Une version dégradée du roman d'apprentissage ? Le héros et les femmes

Le personnage du roman d'apprentissage se définit notamment dans sa relation aux femmes. Paris est un espace privilégié de liaisons amoureuses : l'amour devient alors une activité à temps plein pour le héros du roman d'apprentissage. Ces multiples aventures amoureuses sont rendues possibles grâce au physique, toujours avantageux, du héros. Les apprentis ont très souvent un visage gracieux, les traits fins, et possèdent une élégance naturelle. Avant les femmes, c'est le lecteur qui est ébloui par tant de beauté : il suffit de relire le portrait de Lucien de Rubempré, le plus beau des apprentis. Le héros est un être de désir, au charme imparable et destiné à faire grand effet dans le monde. Georges Duroy, le Bel-Ami de Maupassant, brille par sa prestance physique : il a « la parole facile et banale, du charme dans la voix, beaucoup de grâce dans le regard et une séduction irrésistible dans la moustache » (Maupassant, 2013 : 43). Dans ce type d'intrigue, la beauté n'est pas juste un ornement, mais bien un impératif pour réussir ; ils répondent tous affirmativement au conseil de Vautrin à Rubempré : « ayez de beaux dehors ! » (Balzac, 2013 : 772). « De beaux dehors », Vernon aussi en est pourvu. S'il est décrit comme n'étant certes pas de première fraîcheur, il possède un charme qui fera tomber plus d'une femme. Malgré les années, il est mince, il n'a presque pas perdu ses cheveux et, surtout, il a des yeux « toujours aussi magnifiques » (VSI : 313). Chaque personnage qui le rencontre en fait un commentaire admiratif. Le charme chez Vernon est donc un « capital » comme chez le héros du XIX^e : Vernon aurait-il eu autant de succès avec les femmes s'il n'était pas aussi attirant ? Néanmoins, ce dernier n'a pas la perfection physique de Rubempré, et il reste une version légèrement dégradée, notamment lorsque plusieurs personnages insistent sur sa dentition à l'hygiène douteuse : « Le problème, c'est les dents. Le voir sourire si jaune est un peu dégoûtant » (VSI : 49-50).

Cette version « dégradée » de Vernon comme héros de roman d'apprentissage se retrouve dans la relation qu'il noue avec quelques personnages féminins de la trilogie. Dans le roman d'apprentissage du XIX^e siècle, il est rare que l'amour du héros soit tout à fait pur et sincère envers la femme convoitée, cette dernière étant souvent enfermée dans une vision utilitariste. Ces hommes n'ont qu'une seule passion : la réussite sociale. Ils choisissent pour la plupart le modèle d'ascension par les femmes : les choix se font toujours aux dépens de celles-ci. Il y a là peu de place pour la gratuité et le désintéressement, qui cohabitent mal avec les ambitions des apprentis, tournés vers des formes socialement plus lucratives d'amour. Seul l'amour efficace et rentable a droit de cité : telle est du moins la portée du discours de Vautrin à Rastignac dans *Le Père Goriot*. C'est bien dans certains boudoirs stratégiques que l'on fourbit le mieux ses armes. En fait, être à la fois amoureux et ambitieux – ou comme dirait Vautrin, faire dans le même temps « de la poésie et de la prose » – est impensable. Les apprentis resteront pour la plupart ces célibataires dans l'âme, ces êtres profondément égoïstes, prêts à sacrifier leur famille ou leur amante face à l'affirmation de la puissance – il suffit de voir le sort que Lucien réserve à sa maîtresse Esther, dans *Splendeurs et misères des courtisanes* (1847) –.

Sous la plume de Maupassant, le roman d'apprentissage ne s'embarrasse plus d'aucune subtilité psychologique dans le traitement de la relation amoureuse. Contrairement à Lucien de Rubempré ou Frédéric Moreau, pour qui compte encore un peu l'ordre du cœur, Georges Duroy a une conception très peu sentimentale de l'amour : il considère les femmes, tant comme instruments de plaisir sexuel que d'ascension sociale. Initié par Charles Forestier, c'est par la fréquentation des courtisanes, femmes mariées et jeunes filles que l'on peut réussir : « C'est encore par elles qu'on arrive le plus vite » affirme-t-il (Maupassant, 2013 : 30). Il faut donc être dénué de tout scrupule, « dévêtant la vie de sa robe de poésie, dans une sorte de rage méchante » (Maupassant, 2013 : 224) afin de triompher. Il semble alors impossible pour un jeune homme d'espérer un quelconque succès mondain sans une femme à son bras. Chaque étape de l'ascension sociale de Bel-Ami est marquée par une rencontre féminine, de plus en plus prestigieuse. L'origine sociale de ses maîtresses donne alors une idée de sa réussite.

Qu'en est-il de Vernon et de sa relation avec les femmes, peut-on parler d'une version dégradée du roman d'apprentissage ? Lui aussi va vivre quelques aventures amoureuses au fil des tomes : au début, il « se sert » d'elles, principalement pour avoir un toit où dormir et ne pas finir à la rue. Contrairement à Duroy, les femmes lui permettent, non pas de s'élever dans la société, mais au contraire, de ne pas tomber totalement dans la déchéance ! Quand il arrive chez une nouvelle fille, il pense avant tout à la séduire, et vérifie s'il y a bien une place pour lui dans son lit. Il s'agit là d'une question stratégique : s'il séduit la fille et couche avec elle, il pourra alors rester plus longtemps à ses côtés que si ce n'était qu'une simple amie. Cette pure tactique, sans désir concret, s'applique notamment pour ses deux premières hôtesse qui deviendront ses amantes, Sylvie et Lydia. Ce n'est qu'avec Marcia, la seule femme qu'il aimera véritablement au début de la trilogie, qu'il oubliera toute manœuvre intéressée. En fait chez Vernon, l'ordre du cœur n'exclut pas l'ordre social et contrairement aux héros du XIX^e, Vernon ne va pas triompher au détriment des femmes : il finit même par perdre sa place privilégiée de DJ résident dans l'incroyable demeure de Kiko, puisqu'il nouera une relation passionnée avec Marcia, courant ainsi le risque d'être jeté à la rue du jour au lendemain par un Kiko jaloux.

D'autre part, contrairement à Duroy, le lecteur peut noter la déchéance dans le statut social de ses amantes, qui se révèle notamment dans l'endroit où elles vivent. Sylvie est une grande bourgeoise héritière qui ne travaille pas et mène un train de vie luxueux : elle vit dans un immense appartement aux tapis épais. Lydia Bazooka ensuite est une jeune pigiste qui a du mal à joindre les deux bouts, et vit dans un trente mètres carrés plus modeste, dans lequel elle et son compagnon doivent s'asseoir au bout du lit pour dîner. Puis, son grand amour du tome I sera Marcia, une coiffeuse trans brésilienne, issue d'un milieu peu favorisé, qui ne possède même pas son propre logement puisqu'elle vit chez Kiko. Enfin, quand Vernon termine à la rue, la femme séduite est Olga, une SDF sensible aux charmes de Vernon — même s'il ne se passera rien avec

elle —. La « belle gueule » de Vernon lui permet donc de vivoter d'un appartement à l'autre, puis dans un second temps lui garantit un certain succès en faisant la manche, puisque selon Olga : « T'as des yeux pas possibles, tu vas voir, le pauvre à belle gueule, ça marche toujours » (VSI : 322). Nous voilà donc là dans une version bel et bien dégradée de l'apprentissage amoureux : de la grande héritière bourgeoise à la sans-abri, voilà la déchéance sociale et amoureuse à laquelle est condamné notre héros.

Néanmoins, parler de « déchéance sociale » est une façon de voir propre au XIX^e siècle qui n'accorde d'importance qu'au statut social. Marcia est certes issue d'une classe inférieure, cependant, ne serait-ce pas un amour véritable, tel que peu de jeunes apprentis du XIX^e l'ont connu ? Considérer que Vernon est un héros d'apprentissage « dégradé », c'est se baser uniquement sur des critères opérants au XIX^e : la réussite, le statut social des maîtresses, et l'oubli de la pureté des sentiments. Si le roman d'apprentissage n'est pas dégradé, dans ce cas est-il... inversé ?

2.3. Un roman d'apprentissage inversé ? Vernon face à Georges et Frédéric

Plusieurs pistes concrètes nous poussent à concevoir *Vernon Subutex* comme un roman d'apprentissage inversé. Quand le roman du XIX^e procède par élargissement croissant des relations et des liaisons du héros, le roman despentin lui, fonctionne par rétrécissement progressif : le monde de Vernon se réduit petit à petit, et après avoir traversé toutes les couches sociales, il finit définitivement à la rue. D'autre part, au niveau spatial, le héros du roman du XIX^e voyage en début de roman de la province vers Paris. Pour Vernon, c'est le contraire, puisqu'à la fin du tome II, il partira de la capitale pour s'installer avec la bande dans des camps en province. Pour vérifier ce postulat d'un roman d'apprentissage « à l'envers », c'est-à-dire suivant un parcours où les codes du modèle sont reflétés à rebours, nous allons procéder à l'analyse comparative de notre héros avec deux personnages emblématiques du roman d'apprentissage du XIX^e : Georges Duroy de *Bel-Ami* et Frédéric Moreau de *L'Éducation sentimentale*.

2.3.1. Un Duroy à l'envers ?

Si l'on compare le début du roman de Maupassant avec la fin du tome I de Despentes, la situation des deux héros semble similaire. Le 28 juin 1880, Georges Duroy, jeune sous-officier rendu à la vie civile, bel homme arrogant, erre sur les boulevards parisiens à la recherche de succès féminins. Il enrage d'être sans le sou : « Il lui restait juste en poche trois francs quarante pour finir le mois » (Maupassant, 2013 : 15). « Indécis sur ce qu'il allait faire », il procède à quelques rapides calculs pour savoir s'il doit se priver de dîner ou de déjeuner. Il en va de même pour Vernon vers la fin du tome I qui se retrouve à rationner ses quelques pièces de monnaie quand il vit ses premières heures à la rue. Il erre, tenaillé par le froid et la faim, passe des journées à remonter les lignes de métro, s'obstinant « à simuler le mec qui va quelque part » (VSI : 319). À première vue, Vernon subit donc la situation de misère et d'errance dont est victime Duroy au début du roman maupassantien.

Néanmoins, l'attitude des deux personnages s'avère en fait radicalement différente. Tout d'abord, Duroy ne peut s'empêcher d'adopter une attitude arrogante : « Il marchait [...] la poitrine bombée, les jambes un peu entrouvertes comme s'il venait de descendre de cheval ». « Comme il portait beau, par nature et par pose d'ancien sous-officier, il cambra sa taille, frisa sa moustache d'un geste militaire et familial ». Sa morgue se remarque surtout par rapport au reste de la population : il « jeta sur les dîneurs attardés un regard rapide et circulaire, un de ces regards de joli garçon, qui s'étendent comme des coups d'épervier », ou encore, « il avançait brutalement dans la rue pleine de monde, heurtant les épaules, poussant les gens pour ne point se déranger de sa route » (Maupassant, 2013 : 15-16). Si au début, Vernon cherche à garder une certaine posture, cherchant à « toujours prétendre qu'[il] a une place dans la ville » (VSI : 320), il demeure surtout « le regard rivé sur le mur d'en face, comme un monsieur préoccupé par ses petites affaires quotidiennes » (VSI : 319). En fait, contrairement à Duroy qui souhaite attirer tous les regards, Vernon veut à tout prix passer inaperçu. À ce titre, le vœu d'en découdre de Duroy s'oppose à la volonté de disparaître de Vernon. Quand Duroy a le « sang bouillant », Vernon lui se déconnecte progressivement de ses émotions : « Il ne se sent ni triste, ni désespéré. C'est une autre humeur, qu'il ne connaît pas. Un bruit blanc » (VSI : 320).

L'ambition de Georges est donc totalement opposée à celle de Vernon : son évolution se fait à rebours. Celle du héros maupassantien est constamment marquée par une maîtrise croissante de son apparence et de son discours : aux « c'est que... » qui marquent au cours des premiers chapitres la gêne et l'embarras du personnage, succèdent rapidement une grande facilité d'expression et une aisance rendue perceptible. Duroy change de patronyme – Laurine lui prête le nom de Bel-Ami – soit un véritable passeport qui endort la méfiance de son entourage immédiat. Sa réussite s'entend dans l'évolution de son nom : Georges Duroy devient le baron Georges Du Roy de Cantel. Vernon, quant à lui, perd le contrôle progressivement sur son apparence et de son discours : il lâche prise et perd complètement les pédales. Si au début « [il] débloque. Il a des absences » (VSII : 12), il se retrouve rapidement à ne plus pouvoir articuler un mot quand il retrouve ses anciens amis au début du tome II : « Sa bouche est remplie de nuages – il ne peut pas émettre un son » (VSII : 118). Comme Duroy, il devient autre : « Dans le brouillard épais qui ralentit ses pensées depuis quelques jours, il se sent, de plus en plus, dans la peau d'un autre » (VSI : 326). Après quelque temps passé à la rue, ses amis le retrouvent, totalement métamorphosé : « Vernon en look total lose, crasseux, son regard d'idiot enchanté, incapable de décrocher trois mots » (VSII : 191).

Si Duroy prend soin des apparences, ce qu'il met définitivement de côté c'est son éthique, incompatible avec son modèle de l'ambition. Il s'agit là de l'exact inverse de Vernon, qui lui, met un point d'honneur à être intègre – du moins à partir du tome II, après quelques maigres larcins vite oubliés qu'il a commis chez Sylvie dans le tome

I pour survivre —. Pour Maupassant, le héros doit se conformer aux codes, aux conventions de la société, fût-ce au prix d'un sacrifice son être profond. Duroy comprend vite comment fonctionne la machine sociale, et renonce rapidement à ce qu'il était (sa sensibilité, ses convictions...). Il suit en cela le discours balzacien, énoncé par Vautrin quelques décennies plus tôt :

Pour s'enrichir, il s'agit ici de jouer de grands coups [...] Voilà la vie telle qu'elle est. Ça n'est pas plus beau que la cuisine, ça pue tout autant, et il faut se salir les mains si l'on veut fricoter ; sachez seulement vous bien débarbouiller : là est toute la morale de notre époque (Balzac, 1999 : 153).

Pour illustrer le fossé entre Vernon et Georges en ce qui concerne leur intégrité, analysons un épisode similaire auquel tous les deux seront confrontés : l'annonce d'un héritage très conséquent. Philippe Hamon et Alexandrine Viboud, dans leur *Dictionnaire thématique du roman de mœurs* (2008), expliquent : « Narrativement, l'héritage dans le roman réalité est un moyen commode pour l'écrivain de déclencher une modification importante dans le destin des personnages qui en bénéficient » (Hamon & Viboud, 2008 : 390). Au-delà d'un virage significatif dans l'intrigue, il révèle surtout le rapport intime du héros à l'argent. Dans *Bel-Ami*, le journaliste Duroy apprend que sa femme hérite d'un homme qu'il soupçonne avoir été son amant. Arguant des convenances, il n'acceptera cet héritage au nom de sa femme, que si lui-même touche en son nom la moitié de la somme transmise : après avoir spéculé grâce à l'aide de M^{me} Walter, il extorque donc à sa femme 500 000 francs, soit la moitié de l'héritage Vaudrec. Tout le contraire de Vernon, quand il reçoit l'héritage du vieux Charles : après avoir été profondément secoué par l'annonce de sa mort au début du tome III, il ne sait trop quoi faire de l'argent. Quand il est soupçonné de vouloir garder la somme pour lui, il décide immédiatement de quitter la communauté, son ego profondément atteint. On observe ici la pureté de Vernon, foncièrement blessé à la simple idée qu'on puisse l'accuser de détourner un héritage qui lui revient légalement. Duroy quant à lui, n'a aucun scrupule pour capter un héritage qui ne lui appartient même pas.

Vernon, c'est donc tout le contraire de Georges Duroy, qui, au fil du récit, s'est enfermé dans un égoïsme forcené et n'agit plus que pour son propre intérêt. Il a appris « qu'il faut être fort [...] être au-dessus de tout », que « la victoire est aux audacieux », que « tout n'est que de l'égoïsme » (Maupassant, 2013 : 223). Vernon est beaucoup plus passif : même quand il a de l'or entre les mains, il ne souhaite rien en faire. Que ce soit pour l'héritage de Charles comme pour l'organisation des convergences, le héros n'a pas envie d'investir dans quoi que ce soit : « tout le monde a une idée, pour la suite. Sauf Vernon, qui voudrait juste que ça continue comme ça, « à la diable, sans forme fixe, sans se prendre la tête » (VSIII : 33).

Il se retrouve là totalement à l'opposé de Kiko, le trader cocaïnomane dont il va se rapprocher à partir du tome III. Lui a tout d'un Bel-Ami ou d'un Rastignac, car

même quand il a diminué son rythme de travail dans la finance, il ne peut s'empêcher de vouloir monter un business autour des convergences : « Sa dernière lubie, c'est que Vernon doit assumer sa position de gourou avec plus de sérieux. Kiko a de l'ambition à revendre » (VSIII : 26). Plus loin : « Il a l'impression que ça frémit, que ça va exploser, qu'il faut "faire quelque chose" de grand » (VSIII : 33). Kiko déploie donc une grille de lecture utilitariste et capitaliste de l'attitude de Vernon : « C'est ce qui te manque, Vernon. Le mental. Prends un résultat sportif et n'oublie jamais que le mental représente 80 % de la performance » (VSIII : 32). Mais il n'y a rien à y faire, Vernon est foncièrement inactif. On voit là une certaine évolution par rapport au roman d'apprentissage classique du XIX^e : Kiko aurait pu être une sorte de Vautrin ambitieux du XXI^e, mais ici son discours tourne à vide. Il n'est même pas écouté par Vernon, qui finit par ridiculiser ses velléités. Son pouvoir n'est pas insidieux comme celui de Vautrin qui influencera Rastignac, puis Rubempré, mais plutôt risible – nous verrons un peu plus tard que le véritable danger viendra de Dopalet et Max –.

À l'opposé de l'arrivisme à tout crin de Duroy, il existe un autre type d'attitude face au mal-être typique des jeunes générations du XIX^e : soit ils acceptent cyniquement la réalité sociale et s'engagent activement dans la bataille sociale, soit ils se résignent passivement à cette réalité. Seuls les véritables arrivistes – Rastignac et Bel-Ami – parviennent à concrétiser l'expérience acquise et à donner une puissance réelle à ce qu'ils ont vécu. Les autres apprentis sont condamnés à être happés par la contradiction, ils n'ont pas su transformer le savoir chèrement acquis en règle de vie. Dans ce cas, le héros flaubertien Frédéric Moreau se rapproche-t-il davantage de la figure de Vernon ? C'est ce que nous allons examiner à présent.

2.3.2. Un Moreau passif ?

Considérons maintenant le contrepoint offert par Frédéric Moreau dans *L'Éducation sentimentale*. Marthe Robert dans son essai *En haine du roman* (1982) explique que le roman flaubertien représente la dégradation des valeurs du roman de formation, et ce pour plusieurs raisons : si le roman de formation consiste à dépasser des obstacles, Frédéric est lui, brisé par les entraves. Il lui manque l'élan du roman de formation, la confiance en soi, la foi. En fait, toutes les entreprises de Frédéric tournent court, que ce soit concernant l'amour, la relation avec M^{me} Arnoux, le mariage, les voyages, etc. Pourtant, cette faillite générale ne semble pas vraiment l'affecter. Selon Nicolas Demorand, on est là dans la pure dégradation des valeurs du roman d'apprentissage, sa reproduction parodique (Demorand, 1995 : 19).

La dérision générale des valeurs porte atteinte à l'idée même d'apprentissage. Deslauriers, de dire à Moreau : « Rappelle-toi Rastignac dans *La Comédie Humaine* ! » (Flaubert, 2002 : 65). Pourtant, il ne s'avèrera être qu'une bien pâle copie du héros balzacien. Il ne s'empare pas du monde, mais attend que les choses viennent à lui, le tout dans un piétinement de l'action et un univers de la répétition et des temps morts. Il n'y a pas d'intégration triomphante de la société bourgeoise, mais au contraire, une

véritable absence de prise sur le monde. Selon la formule percutante de George Sand, Moreau « s'épuise à ne pas agir » (Sand, 1878 : 419). Spectateur passif de sa propre existence, occupé à rêver sa vie ou à se la remémorer, il vit en dehors de toute prise sur le monde qui pourrait l'éduquer. Il renonce alors assez rapidement et cherche des chemins de substitution lorsque ses ambitions amoureuses ou politiques tournent cours. Son échec est total, car il n'aboutit à rien de constructif lorsqu'il est devenu adulte et qu'il se réfugie dans ses souvenirs.

Quand Rastignac et Duroy *agissaient*, Frédéric ne fait que *s'agiter*, selon la formule de Demay & Pernot (1998 : 84). Il ne sera que médiocre. La génération de 1848 à laquelle appartient Moreau a perdu l'énergie de Rastignac et les illusions de Lucien de Rubempré. Cet échec du rêve devant la médiocrité de la réalité est celle de la génération qui a connu la monarchie de Juillet et le déclin du romantisme : une jeunesse entraînée dans une révolution, mais d'emblée découragée et incapable de réaliser son idéal. Il passe à côté de l'Histoire comme il est passé à côté de l'Amour, faute de pouvoir s'engager. Frédéric traverse les événements de 1848 sans rien y comprendre : il symbolise la fin de l'énergie révolutionnaire et le début du grand sommeil bourgeois. Frédéric Moreau est alors à l'image exacte de ce milieu de siècle, qui va voir naître et échouer les révolutions.

Vernon aussi est un être passif, qui ne nourrit pas de véritables ambitions. Il se laisse complètement porter par les événements, quand il n'est pas paralysé par l'inaction. Au début du tome I, il peine à se sortir du marasme :

Mais il ne passe jamais aucun coup de fil pour demander de l'aide. Il serait incapable de définir ce qui l'en empêche. Il a eu le temps d'y réfléchir. L'énigme reste entière. Il a consulté sur Internet les conseils prodigués aux procrastinateurs pathologiques. Il a dressé les listes de ce qu'il avait à perdre, de ce qu'il risquait, à côté de la liste de ce qu'il avait à gagner. Ça ne change rien. Il n'appelle personne (VSI : 28).

Dans les tomes II et III, il se laisse également porter par la communauté, « [i]l suit le mouvement » (VSII : 369).

Incapable de mener un projet jusqu'au bout, Frédéric, quant à lui, est sans cesse confronté à de multiples voies possibles parmi lesquelles il ne sait pas choisir : il semble perpétuellement ballotté par la vie, oscillant sans cesse d'un désir à l'autre. Au soir de son existence, lorsqu'il cherche avec Deslauriers pourquoi il a raté sa vie, il évoque « le défaut de ligne droite » (Flaubert, 2002 : 624). Il manque sa vie par défaut de ligne droite, alors que son ami Deslauriers lui avait indiqué initialement la voie de Rastignac. Constatant qu'il ne peut atteindre son objectif, Frédéric se réfugie dans une forme dégradée de sa recherche. Même dans ce cas, il n'obtient jamais de satisfaction véritable : Frédéric est l'homme des projets irréalisables.

Pour autant, si le trajet de Vernon ne s'inscrit pas dans une ligne droite, a-t-il pour autant « raté » son existence comme Moreau ? Le chapitre VI intervient après un blanc qu'admirait tant Proust : après une ellipse de seize ans que Flaubert esquisse en quelques lignes, nous retrouvons un Frédéric, vieilli, retiré en province et ayant renoncé à toute ambition. Il retrouve son ami Deslauriers abandonné par sa femme et dépité. Tous deux se tournent vers leur passé. Plus précisément, l'épilogue se termine par le souvenir ému d'une visite de maison close, chez « La grande Turque » et le soupir en cœur des deux hommes : « C'est là ce que nous avons eu de meilleur ! » (Flaubert, 2002 : 626). Cette ironie de la part de l'auteur – il ne s'était rien passé entre les prostituées et les jeunes hommes – enferme irrémédiablement le roman dans le cercle de l'échec.

À cette fin tristement plate s'oppose l'épilogue du troisième tome de Despenes. Vernon a fondé – certes malgré lui – une véritable religion. Dans une prolepse aux allures dystopiques, le culte des convergences s'est étendu et semble « ne jamais vouloir s'éteindre, au crépuscule du troisième millénaire » (VSIII : 399). On est loin de la conclusion laconique du « ce fut tout » (Flaubert, 2002 : 620) qui clôt les retrouvailles décevantes de M^{me} Arnoux et Frédéric, un soir de mars 1867. Quand Frédéric n'était qu'un oisif ne pouvant vivre qu'en dépensant sa fortune et surtout, échouant dans ses velléités artistiques, Vernon va bien au-delà. Même s'il semblait plutôt éteint au premier abord, le héros despenzien aura finalement accompli bien plus que Frédéric, et même que Duroy, Rubempré et Rastignac réunis. Alors, est-il vraiment aussi passif et velléitaire qu'on le dit ? Pour prouver que l'ancien disquaire est loin d'être un personnage aussi inconsistant que Moreau, il convient de déployer une analyse en termes de sémiotique narrative du personnage.

Pour conclure, les hypothèses posées précédemment au sujet de l'œuvre *Vernon Subutex* comme anti-roman d'apprentissage, puis roman dégradé et enfin roman inversé ont été validées en partie, mais restent insuffisantes pour l'instant. Il convient désormais de nous interroger sur la notion d'apprentissage. Est-elle vraiment pertinente, au vu d'un parcours à rebours des romans du XIX^e ? Ne pourrait-on pas plutôt parler de désapprentissage, et quelles valeurs se cacheraient sous cette notion ?

3. Le désapprentissage ou l'apprentissage du renoncement

3.1. Analyse sémiotique narrative

Nous avons vu quelle trajectoire suit Vernon par rapport aux héros du XIX^e, mais en quoi consiste exactement son évolution ? Le recours à l'analyse fondée sur la sémiotique narrative va nous aider dans nos recherches. Cette discipline est inspirée, comme le mentionne Algirdas Julien Greimas dans son livre *Sémantique structurale* (1966), des travaux de Propp portant sur les contes populaires russes, et des recherches de Lévi-Strauss et de Dumézil. Nous allons nous intéresser particulièrement au programme narratif de Greimas, soit la suite réglée d'états et de transformations sur la base

d'une relation sujet-objet. Dans le cadre de notre étude sur le roman d'apprentissage, la conception sémiotique du récit se révèle en effet tout à fait féconde. Il s'agit d'étudier le discours de la transformation, soit le passage d'un état premier à un état second. Toutes les transformations et les actions qui font qu'un état change et marque son changement, forment ce que l'on appelle un programme narratif.

La première question à se poser en narratologie est celle du schéma actantiel, tel qu'il a été posé par Greimas en 1966. Rappelons que sujet et objet sont des actants, soit des rôles définis corrélativement. Il n'existe pas de sujet sans objet, ni d'objet défini sans sujet. Si Vernon est bien évidemment l'un des sujets principaux du roman, quel objet poursuit-il ? Nous avons vu qu'il donnait l'image d'un individu prisonnier de sa léthargie, recevant tout ce qui lui arrivait sans chercher à changer le cours de son destin : la tâche de lui définir une quête semble donc ardue. Pour qu'il y ait une quête, il faut qu'il y ait un manque à la base de l'intrigue. En effet, la dynamique narrative naît de l'expérience d'un certain manque et du désir subséquent ressenti par le sujet d'acquérir un objet de valeur, soit concret, soit abstrait. Quel est ici le manque initial dont souffre Vernon ? Quand le tome I démarre, les privations sont multiples : perte du travail, décès des amis proches, regret d'Alex, puis expulsion de son appartement. Le récit commence par le constat de plusieurs manques à combler, de désordres à réparer. S'il a survécu « en apnée » (VSI : 27) jusque-là aux premiers manques, ce qui va être décisif, c'est surtout l'expulsion de sa maison. La première réponse qui nous vient à l'esprit quand on parle du manque initial, c'est que son objet principal, sa quête du tome I, sera de trouver un endroit où dormir. Dans le langage de Greimas, il s'agit d'un état de manque qu'il tente de liquider. Vernon est prêt à tout pour ne pas dormir dehors. Cette quête va être constituée de plusieurs étapes : il s'agira de mentir à ses amis en leur racontant qu'il revient de Québec et cherche momentanément un toit, mais aussi d'emprunter l'ordinateur d'Émilie pour communiquer avec les autres personnes chez qui il peut loger, de voler une montre et des livres chez Sylvie pour pouvoir se payer une nuit d'hôtel, etc.

Dans *Sémantique structurale*, cette relation entre sujet (S) et objet (O) est nommée « désir ». Plus tard, la terminologie greimassienne devient plus abstraite et parle de « jonction », soit un axe sémantique qu'il est possible de scinder en conjonction (notée : $\wedge$) ou présence, contrairement à une disjonction (notée : $\vee$) ou absence. Ainsi Greimas peut-il opposer deux types d'énoncés d'état : les conjonctions ($S \wedge O$) et les disjonctions ($S \vee O$). Dans un texte concret, ces catégories peuvent être manifestées de bien des manières différentes. Dans le cas d'une disjonction, il peut s'agir d'une perte, d'un décès, ou encore d'un éloignement géographique.

La transformation narrative est considérée comme la fonction narrative de base, soit l'opération qui permet le passage d'un état à l'autre, c'est-à-dire une inversion des relations. En sémiotique, on dit qu'un énoncé de faire régit un énoncé d'état. Il s'agit de combler le manque pour passer à une relation conjonctive, en ayant donc opéré une

transformation conjonctive. La question se pose alors : Vernon a-t-il retrouvé une maison ? Au sens propre du terme, non, puisqu'il dort dehors dès la fin du tome I. Mais en réalité, le personnage se sent bien dehors, comme rarement il l'a été depuis ces dernières années. Grâce à l'aide des autres sans-abris, il se construit son petit chez lui sur les voies ferrées du parc. Il a donc bien réussi à liquider cet état de manque au début du tome II. Or, pour qu'il y ait une progression narrative, il faut qu'il y ait des transformations successives, sinon l'histoire s'arrêterait rapidement, dès le début du tome II. La transformation qui opère la conjonction joue un rôle de pivot narratif, permettant de passer d'un état de manque à sa liquidation ; elle correspond à l'épreuve décisive (ou performance).

Or, nous sommes face là à deux particularités : non seulement la transformation est conjonctive, puisque Vernon va retrouver un chez lui, mais en plus elle se retrouve doublée d'autres transformations. Si l'on pense au manque initial, celui du logement, il a été résolu au début du tome II. Dans le tome II va être résolue également la disjonction avec ses amis : il vivait dans le deuil de ses amis morts, Bertrand, Jean-No et Pedro, et finit par se retrouver au cœur d'une très nombreuse bande de nouveaux amis. Niveau travail, il passe d'un disquaire au chômage ayant fermé boutique depuis des années, au statut de DJ officiel des convergences, dont une grande partie de la magie repose sur lui. Enfin, la disjonction initiale avec Alex est également résolue, puisque pendant les convergences, il utilise les sons alpha du chanteur, qui feront danser tous les participants et les feront rentrer dans un état de transe. Si le tome I était le tome de la disjonction, le tome II est définitivement celui de la jonction.

Ces jonctions et disjonctions sont-elles volontaires ou non ? Un faire – c'est-à-dire une action – réside dans la succession temporelle de deux états opposés produite par un agent quelconque, soit un sujet de faire. Nous avons l'impression que Vernon est totalement passif dans les trois tomes, or nous poser la question du sujet dans l'énoncé de faire nous éclaire à ce sujet. Toute opération du faire qui met au jour une transformation d'état est définie comme la performance. Toute transformation ou performance réclame une compétence : dans ce cas, l'axe du vouloir. Vernon désire-t-il son objet ? La réponse est affirmative, dans ce cas, la transformation est bien volontaire, surtout quand on pense que le véritable objet poursuivi, ce n'est pas d'*avoir* mais d'*être*. Vernon se rend compte que l'objet de sa quête n'était pas une maison, mais bien la liberté. Les énoncés d'état se fondent en effet sur les prédicats élémentaires d'« être » et d'« avoir ». Vernon passe de :

– « Avoir » : $(\text{Vernon} \vee \text{chez soi, amis, travail, etc.}) \Rightarrow (\text{Vernon} \wedge \text{chez soi, amis, travail, etc.})$ = transformation conjonctive.

– « Être » : $(\text{Vernon} \vee \text{liberté}) \Rightarrow (\text{Vernon} \wedge \text{liberté})$ = transformation conjonctive également.

La transformation conjonctive est alors volontaire. C'est lui comme sujet opérateur et comme sujet d'état qui décide de se joindre à son objet. Dans le programme

narratif se trouvent diverses transformations articulées et hiérarchisées, la plus importante étant celle de la liberté.

Si l'on résume, Vernon ne se « prive » pas d'un logement : malgré ce que l'on pouvait croire au premier abord, il ne s'est pas disjoint de l'objet initial qu'il possède. L'analyse sémiotique nous a permis de voir qu'il va bien acquérir quelque chose. D'autre part, au début du roman, Vernon était victime de dépossession, puisque les sujets opérateurs – la vague Napster, son propriétaire – ont décidé de le priver de son magasin, puis de son logement. Il va donc passer d'une dépossession subie à une appropriation volontaire. Loin d'être un acteur passif, c'est en réalité tout le contraire qui a lieu ! En définitive, ce que nous souhaitons souligner à travers cette brève analyse fondée sur la sémiotique narrative, c'est que Vernon est bien plus décideur que ce que l'on imagine au premier abord. Il ne se laisse pas complètement porter comme Frédéric Moreau : si c'était le cas, il aurait accepté de se faire héberger par Émilie, Lydia ou Patrice au début du tome II et l'histoire aurait rapidement tourné court.

Pour conclure, les héros sont souvent attirés, comme manipulés, entraînés malgré eux sur des voies qu'ils n'ont pas toujours choisies. C'est bien là le paradoxe qui caractérise ce type de protagonistes : ils se croient libres, mais sont influençables (Lucien, Frédéric). Ils ont en apparence le choix mais les mœurs du temps, les événements historiques, les personnages importants des sphères qu'ils fréquentent, influent sur leurs choix : c'est à leur insu le plus souvent qu'ils s'engagent dans une voie, en croyant l'avoir fait librement. Leur caractère n'est pas encore assez trempé pour les guider totalement. Ils sont fréquemment le jouet de la société dans laquelle ils évoluent, ce qui explique en partie leur échec. Vernon au contraire, décide rapidement de dire non : après avoir subi de multiples déboires, il décide d'arrêter de vouloir s'en sortir, en refusant de se faire héberger. Par ailleurs, il rejette complètement l'opinion que l'on peut avoir sur lui, contrairement au héros du XIX^e qui lui, y attache encore de l'importance. C'est bien là où Vernon commence à s'éloigner radicalement du modèle du XIX^e :

Vernon n'a pas la moindre idée de ce qu'il compte faire, à présent. Il profite du redoux. Tout ce qu'il sait, c'est qu'il n'a plus envie de retourner chez les autres. Ses projets d'avenir s'arrêtent là. Ce qui est neuf, c'est que, sincèrement, il s'en tape complètement. À chaque jour suffit sa peine (VSII : 185-186).

3.2. Le point de bascule : perchés sur la butte

Le roman d'apprentissage classique du XIX^e siècle se déploie en deux temps, successifs mais opposés : quand le rêve occupe le premier plan, puis quand le temps des illusions est révolu. Après l'exploration onirique des coulisses du monde, le temps est venu d'entrer dans la « cuisine » comme dirait Vautrin : le seuil est difficile à passer pour ces héros qui disent définitivement adieu à l'illusion. En ce sens, tout roman d'apprentissage met en scène une rupture pour l'individu qui en est le héros, c'est d'ailleurs un trait constitutif de ce genre littéraire, selon Demay et Pernot (1998 : 20). Cette

cassure supposera chaque fois un sens de la lutte, un désir de vaincre, ainsi que des facultés d'adaptation qui constitueront autant de caractéristiques définitoires du héros de roman d'apprentissage : il doit apprendre à renoncer.

Pour explorer la notion du renoncement, nous allons nous intéresser à deux scènes presque en miroir à la fin de *Le Père Goriot* et à celle du premier tome de *Vernon Subutex*. Le héros s'est échappé de l'hôpital après l'agression de Xavier, et il se retrouve à parcourir la ville, seul, perdu sous la pluie. Il finit par arriver par hasard dans le parc des Buttes-Chaumont, plus précisément au sommet de la butte Bergeyre : « la butte Bergeyre est suspendue, une île minuscule et planante. Il s'y sent bien » (VSII : 17). À moins de trois kilomètres de là, Rastignac, presque deux siècles auparavant, était lui aussi en position de surplomb de la capitale, au sommet de la colline du cimetière du Père-Lachaise. Cet endroit mythique fait également partie des treize collines de Paris : la butte Bergeyre, sur le territoire de l'ancienne commune de Belleville, dans l'actuel 19^e arrondissement, culmine à 100 mètres de haut, tandis que la butte du Père-Lachaise, cette colline des faubourgs au Nord-Est de Paris, s'élève à 90 mètres de haut. En étudiant un plan de Paris, on pourrait même faire l'hypothèse poétique que les deux héros, situés sur la rive droite de la Seine, regardent dans la même direction, à presque un siècle d'écart : « Rastignac, resté seul, fit quelques pas vers le haut du cimetière et vit Paris tortueusement couché le long des deux rives de la Seine où commençaient à briller les lumières » (Balzac, 1999 : 367), tandis que Vernon « découvre en face de lui une vue dégagée, il voit tout Paris d'en haut » (VSI : 395).

De surcroît, les deux personnages viennent tous deux d'approcher la mort dans une certaine mesure. Eugène vient d'enterrer le Père Goriot, dans une cérémonie tristement expédiée. Vernon, quant à lui, a vécu un épisode de fièvre délirante au cours duquel il a pensé trépasser. Ce côtoiement de la mort va entraîner de la part des deux personnages un renoncement, mais dans des sens très différents.

En quoi le temps du renoncement est-il venu pour Rastignac ? Au Père Lachaise, le jeune étudiant enterre ses dernières illusions en même temps que le vieillard, et, contemplant Paris, il défie « La Société » : « À nous deux maintenant ! » (Balzac, 1999 : 367). Après un long travail d'érosion des apparences et mise au jour minutieuse des êtres, résonne le cri de conquête de celui qui écrasera « sa dernière larme de jeune homme ». Balzac souligne ainsi que celui qui veut se faire une position enviable dans la société française du XIX^e doit renoncer à tout ce qui relève de l'ordre du sentiment : pour Rastignac, devenu une véritable machine à réussir, le temps des larmes est définitivement révolu. Comment la poésie du cœur peut-elle s'accorder avec la prose des rapports sociaux ? Il n'est d'éducation que dans le renoncement à une part de soi, que par la mutilation, où l'on meurt un peu à soi-même. N'oublions pas l'écho du discours de Sylvie qui résonne : « Tant bien que mal – quand on est jeune, on croit qu'on cicatrise : elle avait appris qu'on doit s'amputer pour survivre » (VSI : 135).

Vernon de son côté, va également renoncer à toutes les idées arrêtées qu'il nourrissait pendant le tome I : il va cesser de se battre, de chercher à tout prix un logement, et va décider de vivre à la rue. Il laisse derrière lui tout ce qui était source d'angoisse et de tristesse pour recouvrer sa liberté, comme nous l'avons vu dans l'analyse sémiotique précédente. Il a compris justement – à l'inverse de Rastignac – que l'égoïsme et la poursuite de l'intérêt individuel ne pouvaient qu'échouer et le rendre malheureux. Vernon choisit une tout autre voie que celles présentées par le narrateur du Père Goriot : « les trois grandes expressions de la société, l'Obéissance, la Lutte, la Révolte » (Balzac, 1999 : 327). Il ne cherche ni à obéir, à lutter ou à se révolter : il choisit la voie du renoncement, dans le sens de la liberté. C'est justement quand le héros renonce que le roman peut véritablement commencer, quand il va « arrêter d'essayer » qu'il va le mieux réussir.

Par ailleurs, ce vers quoi se dirige le regard des personnages a toute son importance. Nous avons formulé l'hypothèse poétique que les deux personnages regardaient probablement dans la même direction, mais que regardent-ils vraiment ? Pour Rastignac,

[s]es yeux s'attachèrent presque avidement entre la colonne de la place Vendôme et le dôme des Invalides, là où vivait ce beau monde dans lequel il avait voulu pénétrer. Il lança sur cette ruche bourdonnant un regard qui semblait par avance en pomper le miel (Balzac, 1999 : 367).

Vernon, quant à lui, n'attarde pas son regard sur un quartier en particulier, mais « il voit tout Paris d'en haut » (VSI : 395). Le fait qu'aucun quartier ne soit mentionné en particulier – et surtout pas le quartier chic de Vendôme que vise socialement Rastignac – a toute son importance. Vernon, contrairement à Rastignac, peut prétendre « avoir pénétré » dans le monde, et pas forcément le « beau monde » comme le souhaite le héros balzacien. En effet, son regard neutre sur Paris lui permet une activité d'incarnation multiple. Au lieu de limiter son regard de surplomb aux quartiers riches et loin de « l'acte de défi que [Rastignac] portait à la Société », il va pénétrer dans tous les cœurs, sans distinction de classe, de genre, ou de couleur de peau. S'ensuit un morceau de bravoure de quelques pages qui clôt le tome I :

Je suis la pute arrogante et écorchée vive, je suis l'adolescent solidaire de son fauteuil roulant, je suis la jeune femme qui dîne avec son père qu'elle adore et qui est si fier d'elle, je suis le clandestin qui a passé les barbelés de Melilla, etc. (VSI : 396).

Enfin, le changement d'identité est porteur de sens. Celui qui était appelé « Eugène » quelques lignes plus tôt, devient définitivement Rastignac, doté d'une nouvelle personnalité dans la société mondaine. Quant à Vernon, c'est bien le contraire qui a lieu : le personnage devient presque anonyme, il perd son identité propre pour se fondre dans celles des autres et s'achever ainsi sur la dernière phrase de l'énumération : « je suis un clodo sur un banc perché sur une butte, à Paris » (VSI : 397).

Après avoir rapproché le personnage de Moreau de celui de Vernon, l'analyse tourne court : le personnage flaubertien s'avère inconsistent et décevant, frôlant la caricature ridicule du héros de roman d'apprentissage. Grâce à l'analyse fondée sur la sémiotique narrative, nous avons constaté que nous faisons fausse route quand nous évoquons la « passivité » du personnage. Certes Vernon est parfois peu loquace et se laisse porter par le groupe, néanmoins il ne se laisse aucunement influencer par les autres : c'est lui qui choisit, de façon tout à fait volontaire, de rester à la rue et d'explorer une nouvelle liberté. Plus décideur que ce que nous pensions, c'est finalement à la suite d'un épisode significatif, à la fin du tome I, que l'intrigue prend à un virage à 180°. Après presque quatre-cents pages occupées à tenter de vivre d'appartement en maison, il profite enfin de sa solitude et de sa liberté nouvellement acquise. Ce moment d'anthologie a été rapproché par la critique avec le fameux épilogue du *Père Goriot*. Rastignac lui aussi renonce, mais à ses idéaux et ses illusions, contrairement à Vernon qui va progressivement les retrouver. Dans tous les romans étudiés du XIX^e, l'apprentissage est fait de ruptures pour atteindre son objectif. Si Rastignac a appris à renoncer à ses illusions pour réussir, Vernon, lui, s'est initié à la dépossession, au dénuement. Autrement dit, il a désappris, il a oublié ce qu'il avait appris ; toutes les règles du capitalisme qui le rendaient malheureux, il en a perdu l'habitude. Le renoncement est donc un début et non une fin, et là réside, selon nous, la grande différence avec le roman d'apprentissage du XIX^e.

4. Une fin balzacienne chez Despentès : le triomphe du cynisme et de l'argent ?

Alors, si le roman de Despentès s'inscrit dans une trajectoire inverse à celle du roman d'apprentissage classique du XIX^e, loin du cynisme d'un Rastignac ou d'un Bel-Ami, dans ce cas, la trilogie ne devrait-elle pas bien se terminer ? Eh bien non. Malgré les espoirs qui nourrissent la trilogie, le héros échoue à la fin. L'implacable leçon balzacienne nous assure que seuls certains poètes peuvent vraiment s'emparer de Paris, non pas les faux poètes à la Lucien, fascinés par le miroir aux alouettes, mais ceux qui ont la force et le détachement d'un Rastignac, les chantres de l'action et de la volonté, ceux qui ont su enfouir leur innocence et convertir leur idéal en sentiment de puissance. À ce jeu, les victimes ou les ratés sont plus nombreux que les vainqueurs. Le verdict des romanciers, que ce soit ceux du XIX^e ou celui de Despentès, est sans appel : rares sont les héros qui triomphent. Les plus forts comme Rastignac gagnent une postérité romanesque, les moins capables arrêtent là leur parcours héroïque en se retirant du monde ou en mourant, à l'instar de Lucien de Rubempré ou encore de Vernon.

Le cynisme semble gagner en effet la fin de la trilogie. Laurent Dopalet est à l'origine de deux crimes atroces. Tout d'abord, il se venge de son agression en faisant kidnapper Céleste : il est alors directement responsable des viols à répétition qu'elle subit de la part de ses ravisseurs. Puis, il procède à un massacre d'une plus grande ampleur, en commanditant avec Max la tuerie finale de Rennes-le-Château, lors de la

dernière convergence. Comble du cynisme : Max et Laurent en font une série télévisée qui fera un carton et sera visionnée partout dans le monde : le pouvoir de l'argent, la logique capitaliste et libérale finissent par rattraper inlassablement les personnages. Alors, peut-on en déduire que les mêmes forces obscures du roman d'apprentissage du XIX^e sont à l'œuvre dans la trilogie étudiée ? S'agit-il vraiment d'un dépassement ou d'une simple continuité du XIX^e ?

Il semblerait que le roman d'apprentissage classique soit conservateur et travaille à exclure les formes du désir qu'il met en scène. Le retour à l'ordre est en effet une constante de l'apprentissage. L'échec des héros décrit la lente constitution et l'implacable consolidation d'une société toujours plus forte. Despentès est tout sauf conservatrice au premier abord, mais que dire de cette fin si cruelle ? Vernon Subutex n'était-il pas condamné dès la première page ? Agir gratuitement dans un monde qui ne connaît que le calcul ne fonctionnait pas à l'époque de Balzac, et visiblement, l'époque de Despentès ne s'y prête pas non plus. En effet, à la lecture de la fin de la trilogie, on ne peut s'empêcher de ressentir comme une impression de retour à la case départ. Tout comme le personnage du XIX^e retourne en province après son échec parisien, Vernon, seul rescapé de l'attentat de Rennes-le-Château, regagne la capitale et tombe de nouveau à la rue : après l'attentat sanglant et traumatique, le DJ adulé redevient un anonyme, un clochard errant dans le métro.

La fin du roman d'apprentissage révèle donc le caractère intangible d'une société bloquée, définitivement inapte à admettre et à employer des êtres fragiles et idéalistes, voulant changer un monde qui les broie. Le roman d'apprentissage décrit la crise des valeurs sociales et individuelles : la morale est désormais remplacée par le culte de l'efficacité. Cette fin pessimiste et inéluctable se retrouve par ailleurs dans d'autres romans despentésiens. Il en est ainsi de la cavale meurtrière des deux héroïnes de *Baise-moi* : après la mort de Manu et la victoire des forces de l'ordre sur Nadine, les deux filles sont absorbées à nouveau dans un système qui ne les laissera pas s'en extraire à si bon compte. L'excipit du roman, phrase sur laquelle se termine le récit, est sans appel : l'intrigue se clôt sur « ces choses qui devaient arriver. On croit pouvoir y échapper » (Despentès, 1999 : 284).

Qu'en est-il du XIX^e siècle ? Dans le monde révolutionné par 1789, la société a perdu son centre de gravité. Il n'y a plus de structure, ni ordre ni barrière : désormais les bandits s'adressent aux apprentis d'égal à égal, et leur disputent même leur place dominante. Dans ce monde qui n'est plus qu'un champ de ruines, seuls les hommes de peu de vertu y triomphent, autrement dit de grandes figures romanesques d'un génie absolu comme Vautrin, interprète virtuose et passionné qui livre le grand secret du monde. Ce dernier, dans *La Comédie Humaine*, est symboliquement invincible. C'est un mal endémique, un ironique phénix qui renaît sans cesse de ses cendres et finit même par devenir chef de la Sûreté ! C'est justement parce que la société est coupée de toute transcendance que les plus forts ont le droit de l'exploiter outrancièrement.

Vautrin est également secondé du banquier Nucingen, symbole du triomphe de la banque et de l'argent. Tout s'achète, tout se vend : la logique monétaire supplante les valeurs morales. Telle est la nouvelle loi d'airain. Dans la trilogie despentienne, Max et Dopalet seraient-il les nouveaux Nucingen et Vautrin ? Ce sont également deux bandits, symbole d'un mal endémique qui ne meurt jamais. Cependant, il s'agit là d'une version dégradée des personnages balzacien, car tous deux manquent royalement de superbe par rapport à Vautrin. Ils sont foncièrement bêtes et lâches, ils n'ont pas la grandeur du personnage balzacien et se révèlent ridicules et risibles face à lui.

En fait, l'échec de la fin semble écrit depuis le début sans que le lecteur s'en soit forcément rendu compte : au cœur même de la trilogie, soit au milieu du tome II, Alex, dans son monologue d'outre-tombe, déplorait déjà la commercialisation de la contre-culture à laquelle il s'identifiait dans sa jeunesse :

On n'a pas vu venir le truc d'ensemble. Et ce rêve qui était sacré a été transformé en usine à pisse. C'est l'histoire de Cendrillon : une pédale Fuzz avait transformé nos citrouilles en carrosse, et là minuit avait sonné. On retrouvait nos haillons. Plus rien ne nous appartenait. Nous devenions tous des clients. Le rock convenait à la langue officielle du capitalisme, celle de la publicité : slogan, plaisir, individualisme, un son qui t'impacte sans ton consentement. Nous n'avions pas compris que les cailloux magiques que nous tenions entre nos mains étaient des diamants purs. Un trésor entre les mains d'une bande d'inadaptés (VSII : 128-129).

Lorsqu'on relit cette partie du monologue à la lumière de ce qu'il se passe à la fin de la trilogie, la ressemblance est frappante. Tout comme le mainstream et la publicité se sont intéressés au rock « lorsqu'ils se sont rendu compte que cette énergie très forte et accessible qu'il véhiculait pouvait être géniale pour vendre du Coca ou autre chose, être un formidable outil de propagande » (Crom, 2015), l'histoire semble bégayer. Le capitalisme va récupérer également le mouvement créé par les convergences, utilisées pour en faire une série télévisée, puis un manga. « Et ça marche de la Pologne à Sydney via Berlin Tokyo ou New York. Dopalet et Max, les deux mecs qui s'occupent du truc, sont redoutables, c'est le tandem business de l'année... » (VSIII : 392).

Pour autant, est-ce que Vernon finit tout à fait de la même façon que les romans balzacien ? Pas tout à fait, et là est toute la différence. Nicolas Demorand parle des « trois morts » de Rubempré, qui tombe trois fois dans une chute icarienne (Demorand, 1995 : 101). Il y a tout d'abord une première mort sociale quand le journaliste regagne les terres provinciales, puis une seconde mort, réelle cette fois-ci quand il se pend dans sa cellule à la fin de *Splendeurs et misères des courtisanes*. Enfin, Lucien meurt textuellement, lorsque Vautrin occupe toute la narration à la fin du roman. Qu'en est-il de Vernon ? Il souffre bien d'une première mort symbolique en effet, quand, après les attentats, il regagne Paris et se terre chez Marcia, incapable de sortir dehors. Mais les

deux morts suivantes de Rubempré sont loin d'avoir lieu. En effet, il n'y a pas de mort réelle, car Vernon est bien le seul survivant de l'attentat, c'est un miraculé qui ne mourra qu'à l'âge respectable de 72 ans. Mais surtout, d'aucune façon Vernon ne meurt textuellement. Bien au contraire, quand on lit l'épilogue futuriste, son pouvoir rayonne, car il a fondé – malgré lui certes – une secte qui continue à perpétuer le rite des convergences à travers le monde. Après le triomphe – momentané de Dopalet et Max dont on n'entendra plus parler par la suite et qui seront totalement évincés de l'épilogue – Despentès a trouvé un équilibre. Vernon n'est pas dépossédé de son œuvre, bien au contraire, puisque « contre toute attente, on continue de danser, dans le noir, sur une musique primitive dont le culte semble ne jamais vouloir s'éteindre, au crépuscule du troisième millénaire » (VSIII : 399).

5. En guise de conclusion

Au fil de ce chapitre, nous nous sommes interrogés sur la filiation de la trilogie étudiée avec le roman d'apprentissage classique, tel qu'il est représenté par Balzac, Flaubert et Maupassant. Si les analyses proposées restent situées et partielles – elles ouvrent des perspectives plutôt qu'elles ne clôturent le débat – nous avons peu à peu tenté d'affiner notre définition, en procédant par éliminations progressives. *Vernon Subutex* semblait être tout d'abord un anti-roman d'apprentissage : le héros est vieillissant, arrivé au bout de sa carrière professionnelle, et dépourvu d'ambition. Néanmoins, loin d'avoir épuisé toutes ses illusions, il continue à mener un mode de vie rock et ne sombre pas dans l'aigreur qui empoisonne tous ses anciens amis. Nous nous sommes demandé s'il ne s'agissait pas dans ce cas d'une version dégradée du roman d'apprentissage, notamment au vu de la relation du héros avec les femmes : Vernon, comme Duroy, se sert des personnages féminins, certes, non pas pour monter dans l'échelle sociale, mais pour ne pas tomber à la rue. Nous avons constaté également la déchéance du statut social de ses conquêtes, contrairement à Bel-Ami. Néanmoins, il s'agit là d'un point de vue trop dix-neuviémiste qui considère que la réussite ne passe que par le triomphe social. Serait-il, dès lors, un roman d'apprentissage inversé ? Nous avons comparé le parcours de Vernon avec celui de Duroy, qui n'a aucunement l'ambition ni la rage de vaincre du journaliste. L'ancien disquaire semble totalement passif et se laisse porter par les autres : il se rapproche en ce sens de Frédéric Moreau, un héros totalement velléitaire. Or, grâce à l'analyse du programme sémiotique, nous avons pu détecter que la passivité de Vernon était une erreur de jugement : contrairement à un Frédéric malléable et influençable, Vernon lui, est bien actif dans ses choix. C'est lui qui décide volontairement de renoncer, ce qui l'éloigne radicalement de la figure de Moreau. Le passage clé de la fin du tome I, perché sur sa butte à l'instar de Rastignac, donne un virage déterminant à l'intrigue et à l'épaisseur du personnage. Enfin, nous nous sommes demandé si la fin de la trilogie, une fin typiquement balzacienne où triomphent les forces insidieuses de l'argent, n'en faisait pas un roman d'apprentissage conservateur.

Or, selon nous, Vernon, lui, est loin d'avoir échoué. Il a en réalité fédéré autour de lui toute une communauté qui va lutter contre les forces conservatrices d'un capitalisme délétère, et ce, tout au long du deuxième millénaire.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BALZAC, Honoré de (1973 [1847]) : *Splendeurs et misères des courtisanes*. Paris, Folio Classiques.
- BALZAC, Honoré de (1999 [1835]) : *Le Père Goriot*. Paris, Folio classique.
- BALZAC, Honoré de (2013 [1837-1843]) : *Illusions perdues*. Paris, Folio Classiques.
- BARBÉRIS, Pierre (1970) : *Balzac ou le mal du siècle*. Paris, Gallimard.
- BERTRAND, Denis (2000) : *Précis de sémiotique littéraire*. Paris, Nathan Université.
- BLANCKEMAN, Bruno (2017) : « En commencer avec Édouard Louis ». *Nord'*, 70. DOI : <https://doi.org/10.3917/nord.070.0151>
- CROM, Nathalie (2015) : « Virginie Despentes ». *Télérama*. URL : <https://www.telerama.fr/livre/virginie-despentes-face-a-l-etat-du-monde-du-travail-je-ressens-un-desespoir-absolu,121147.php>
- DEMAY, Marie-Claude & Denis PERNOT (1998) : *Le roman d'apprentissage en France au XIX^e siècle*. Paris, Ellipses.
- DEMORAND, Nicolas (1995) : *Premières leçons sur le roman d'apprentissage*. Paris, PUF.
- DESPENTES, Virginie (1999) : *Baise-moi*. Paris, Le Livre de Poche.
- DESPENTES, Virginie (2015a) : *Vernon Subutex I*. Paris, Grasset.
- DESPENTES, Virginie (2015b) : *Vernon Subutex II*. Paris, Grasset.
- DESPENTES, Virginie (2017) : *Vernon Subutex III*. Paris, Grasset.
- FLAUBERT, Gustave (2002 [1869]) : *L'Éducation sentimentale*. Paris, Le Livre de Poche.
- GOERGEN, Maxime (2018) : « Vernon Subutex et le roman "balzacien" ». *Rocky Mountain Review*, 72 :1, 165-182. DOI : <https://doi.org/10.1353/rmr.2018.0008>
- GOETHE, Johann Wolfgang (1999 [1796]) : *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*. Paris, Folio Classiques. Traduction de Blaise Briot.
- GREIMAS, Algirdas Julien & Joseph COURTES (1979) : *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris, Hachette Éducation.
- HAMON, Philippe & Alexandrine VIBOUD (2008) : *Dictionnaire thématique du roman de mœurs en France (1814-1914)*. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.
- KAPRIÉLAN, Nelly (2015) : « [Nos années 2010] 2015 : Naissance de Vernon Subutex. Despentes raconte ». *Les Inrocks*. URL : <https://www.lesinrocks.com/livres/dans-vernon-subutex-virginie-despentes-cartographie-la-societe-102778-01-02-2015/>

- LEHUT, Bernard (2015) : « Virginie Despentes dévoile son dernier roman très réussi ». *RTL.fr*.
URL : <https://www.rtl.fr/culture/arts-spectacles/virginie-despentes-devoile-son-nouveau-roman-tres-reussi-7776292998>
- LUKÁCS, Georg (1989) : *La théorie du roman*. Paris, Gallimard.
- MAUPASSANT, Guy de (2013 [1885]) : *Bel-Ami*. Paris, Le Livre de Poche.
- ROBERT, Marthe (1982) : *En haine du roman. Étude sur Flaubert*. Paris, Éditions Balland.
- SAND, George (1991 [1878]) : *Questions d'art et de littérature*. Paris, Éditions Des femmes.
- TELOT, Laurent (2017) : « Virginie Despentes, anatomie d'un phénomène ». *LeMonde.fr*.
URL : https://www.lemonde.fr/m-gens-portrait/article/2017/07/28/le-phenomene-despentes_5166145_4497229.html

Développer la citoyenneté numérique d'apprenants et apprenti-tuteurs de FLE à travers les genres numériques

Marco CAPPELLINI

Université Lyon 1 – INSPÉ

marco.cappellini@ens-lyon.fr

<https://orcid.org/0000-0002-2086-061X>

Christelle COMBE

Aix-Marseille Université

christelle.combe@univ-amu.fr

<https://orcid.org/0000-0002-4841-9463>

Aránzazu GIL CASADOMET

Universidad Autónoma de Madrid

aranzazu.gil@uam.es

<https://orcid.org/0000-0003-2339-7429>

Resumen

Este artículo explora el potencial didáctico de los géneros digitales en la enseñanza del FLE, centrándose en la creación de *curriculum vitae* (CV) en formato vídeo por aprendientes de nivel A2 y tutores en formación. A través de una telecolaboración sincrónica y asincrónica, se analiza cómo esta práctica fomenta el desarrollo de competencias lingüísticas, multimodales y de ciudadanía digital. Desde un enfoque crítico y multimodal, el estudio examina la integración de habilidades lingüísticas y tecnológicas en escenarios educativos contextualizados, destacando su relevancia en la formación lingüística y digital de futuros docentes y estudiantes de FLE.

Palabras clave: alfabetización digital, didáctica del FLE, géneros discursivos, telecolaboración, ciudadanía digital.

Résumé

Cet article explore le potentiel didactique des genres numériques dans l'enseignement du FLE, en se concentrant sur la création de *curriculum vitae* (CV) en format vidéo par des apprenants de niveau A2 et des tuteurs en formation. À travers une télécollaboration synchrone et asynchrone, il analyse comment cette pratique favorise le développement de compétences linguistiques, multimodales et de citoyenneté numérique. En adoptant une approche critique et multimodale, l'étude examine l'intégration des compétences linguistiques et technologiques dans des contextes éducatifs contextualisés, mettant en lumière leur pertinence pour la formation linguistique et numérique des futurs enseignants et des étudiants de FLE.

Mots clés : littérature numérique, didactique du FLE, genres discursifs, télécollaboration, citoyenneté numérique.

* Artículo recibido el 2/02/2025, aceptado el 5/05/2025.

Abstract

This article explores the educational potential of digital genres in FFL teaching, focusing on the creation of video *curriculum vitae* (CV) by A2-level learners and trainee tutors. Through synchronous and asynchronous telecollaboration, it analyses how this practice fosters the development of linguistic, multimodal, and digital citizenship skills. Adopting a critical and multimodal approach, the study examines the integration of linguistic and technological skills in contextualised educational settings, highlighting their relevance for the linguistic and digital training of future teachers and FFL learners.

Keywords: digital literacy, FFL teaching, discourse genres, telecollaboration, digital citizenship.

1. Introduction

Le développement des technologies numériques et notamment de celles liées à Internet a amené plusieurs chercheurs à soulever des questionnements concernant l'impact de ces technologies sur la citoyenneté dans la sphère numérique. Ainsi, les premiers développements d'Internet ont été accompagnés par des discours décrivant ce nouvel « espace » comme étant foncièrement plus propice à la démocratie (*e.g.* Barlow, 1996), plus récemment une littérature que l'on pourrait désigner de techno-critique a amené à revoir ce qui a posteriori semble être surtout un optimisme initial (Lessig, 2007). Sans aller jusqu'à caractériser la trajectoire d'Internet d'une « utopie déçue » (Tréguer, 2019), maintes voix dans cette littérature techno-critique ont pu montrer des dynamiques problématiques à différents niveaux d'analyse, allant des modifications induites par les réseaux sociaux sur ce qui signifie être ensemble (Turkle, 2007), à l'opacité du fonctionnement des moteurs de recherche et leur potentiel impact négatif sur la circulation des idées (Pasquale, 2015), en passant sur la tendance technocratique des systèmes de prise de décision assistés par l'intelligence artificielle (Sadin, 2018).

Notons d'ailleurs en passant que malgré ces remises en cause du lien direct entre technologies et démocratisation et progrès des sociétés, les mêmes discours technophiles et technocentrés réapparaissent cycliquement pour accompagner l'apparition de nouvelles technologies, comme cela a été le cas avec l'ainsi nommé Web 2.0 (O'Reilly, 2005) et plus récemment avec les technologies dites d'intelligence artificielle. En même temps que cette littérature techno-critique, et parfois non sans lien avec elle, des réflexions ont émergé dans la sphère éducative pour cerner le concept de citoyenneté numérique en identifiant les composants, et en développant des approches pour accompagner le développement (Cappellini *et al.*, 2022 ; Caws *et al.*, 2021). Cet article ambitionne d'alimenter la littérature sur l'éducation à la citoyenneté numérique dans le cadre de la didactique des langues étrangères en proposant une étude de cas d'un dispositif de télécollaboration, afin de montrer comment le développement de la littératie numérique peut participer du développement d'un esprit critique concernant les

mécanismes/dynamiques de construction du sens en ligne. Nous présenterons tout d'abord le contexte de la recherche, puis le cadre théorique et la démarche méthodologique adoptée. Nous développerons ensuite nos analyses que nous discuterons.

2. Contexte de la recherche

Cette partie présente les différents niveaux du contexte de cette recherche à savoir l'université européenne CIVIS et le projet PENSA ainsi que la télécollaboration entre de futurs enseignants de Français Langue Etrangère et des apprenants de FLE, télécollaboration basée sur le modèle du Français en (première) ligne ainsi que sur une approche par genres de la littérature numérique (Combe, 2021).

2.1. L'université européenne CIVIS et le projet PENSA

Notre recherche s'inscrit, tout d'abord, dans le cadre plus large du projet d'université européenne CIVIS¹, comprenant actuellement 11 partenaires, dont Aix-Marseille Université (AMU) et l'Université Autonome de Madrid (UAM). L'alliance CIVIS, née de l'appel à projet Erasmus + lancé par la Commission Européenne en 2018, vise à développer les dimensions citoyennes de l'enseignement supérieur, en termes d'engagement citoyen autour de huit grandes thématiques qui sont : 1) la santé, 2) les villes, 3) les territoires et les mobilités, 4) le climat, 5) l'environnement et l'énergie, 6) les transformations numériques et technologiques, 7) la société, 8) les cultures et le patrimoine.

En ce qui nous concerne, c'est la question de la citoyenneté numérique qui a retenu notre attention et qui est l'objet d'un projet européen Erasmus+ de partenariat stratégique dans l'enseignement supérieur, PENSA (Professionnalisation des Enseignants utilisant le Numérique pour un Soutien à l'Autonomie et à la citoyenneté)², qui vise à développer les connaissances et compétences numériques des enseignants et des apprenants, dans une perspective critique. Ce projet a réuni six des universités participant à CIVIS, ainsi qu'une université en ligne, une entreprise spécialisée dans le développement de software éducatif libre et une ONG pour le développement des échanges virtuels dans l'enseignement supérieur.

Dans le cadre de PENSA, deux ensembles principaux d'actions ont été menés. D'une part, la réalisation de formations de formateurs pour que les enseignants développent un regard critique sur le choix et l'intégration de technologies numériques dans l'enseignement supérieur, ce qui s'est réalisé concrètement par des formations de formateurs et par la réalisation d'une formation ouverte comprenant 7 modules, traduite dans les six langues du projet. D'autre part, un réseau de télécollaborations entre différents partenaires a été mis en place. Ces télécollaborations visaient le développement de la citoyenneté numérique des étudiants sous différentes formes, avec des échanges

¹ Lien de consultation : <https://civis.eu/fr>

² Lien de consultation : <https://pensa.univ-amu.fr/fr>

qui se sont inscrit dans les pédagogies de l'enquête (Ladage, 2007) ou dans les approches créatives, avec des configurations linguistiques soit bilingues soit monolingues. Le présent article se focalise sur l'une des télécollaborations du projet, mise en place par les auteurs.

2.2. Une télécollaboration mixte (plateforme asynchrone et visioconférence)

Dans ce projet, nous avons mis en place une télécollaboration sur le modèle du Français en (Première) Ligne (F1L) (Develotte & Mangenot, 2010). Dans ce modèle de télécollaboration, des futurs enseignants d'une langue étrangère sont guidés dans un cours pour élaborer un scénario pédagogique et ensuite l'administrer à un groupe d'apprenants de la langue enseignée, dans notre cas, le français comme langue étrangère. Contrairement aux premières itérations de ce modèle, qui se concentraient soit sur le tutorat asynchrone soit sur celui synchrone par visioconférence (Develotte & Mangenot, 2010), dans notre échange nous avons eu recours à différents environnements numériques, afin de permettre aux futurs enseignants de se former au tutorat asynchrone et synchrone, ainsi qu'aux possibilités offertes par l'agencement et l'orchestration d'environnements multiples (Cappellini et Combe, 2017, 2022).

L'édition de l'échange qui nous occupe a eu lieu au semestre 2 de l'année universitaire 2021-2022, du 1^{er} mars au 5 avril 2022. L'échange a eu lieu d'une part sur la plateforme Moodle³ de l'Université Européenne CIVIS pour les activités asynchrones.

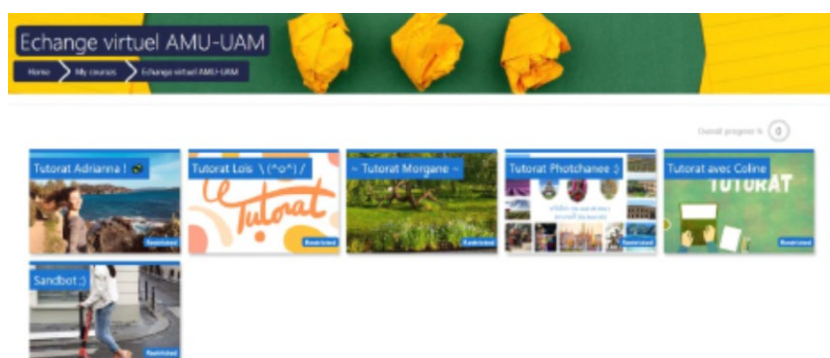


Figure 1. Moodle Pensa⁴

D'autre part, c'est la plateforme Amuzoom qui a servi pour les visioconférences. Les activités asynchrones pendant cette période ont été ponctuées par six sessions de visioconférence d'une heure chacune. Le groupe d'étudiants a été composé d'un côté de 6 tutrices, étudiantes de master FLE à Aix-Marseille Université, d'autre part de 27 étudiants apprenants de FLE de niveau A2 (Conseil de l'Europe, 2001) de l'Université Autonome de Madrid.

³ Lien de consultation : <https://moodle.civis.eu/course/view.php?id=72&lang=fr>. En vertu du Règlement (UE) 2016/679 (RGPD) et de la Loi organique espagnole 3/2018 du 5 décembre sur la protection des données personnelles et la garantie des droits numériques, les clés ne peuvent être communiquées.

⁴ Le floutage de l'image répond à la nécessité de protéger l'identité des apprentis-tuteurs.

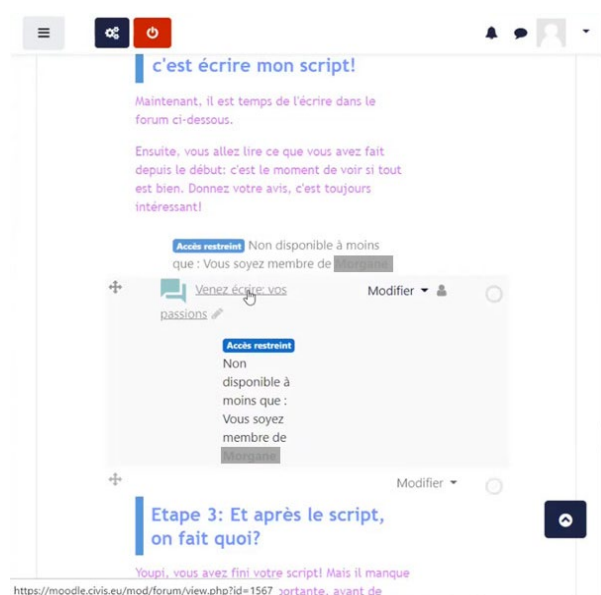


Figure 2. Amuzoom

2.3. Une approche par genre numérique

Cet échange avait pour objectif principal le développement de la citoyenneté et de la littératie numériques des futurs enseignants de FLE mais aussi des apprenants de FLE au travers de la réalisation d'une tâche ancrée dans la vie réelle (Caws *et al.*, 2021) et avec une approche originale par genre numérique (Combe, 2021). Nous adoptons plus globalement une approche au développement de la citoyenneté numérique relevant de l'analyse de discours multimodale. Du point de vue des futurs enseignants de FLE, il semble indispensable qu'ils aient « les outils nécessaires pour analyser dans une perspective critique le discours numérique, un objet familier en apparence et pourtant complexe, multimodal et plurisémiotique, afin d'en faire un objet didactique » et qu'« ils soient formés aux nouvelles formes de lecture, d'écriture et de publication propres à un environnement numérique » (Combe, 2021 : 12). Ainsi les futurs enseignants de FLE développent des compétences technosémiolinguistiques qu'ils peuvent transférer en compétences technosémiopédagogiques dans le choix et l'analyse des documents exploités avec leurs apprenants, mais aussi dans la maîtrise des différents genres numériques tutoraux (Combe, 2021 : 12). La mise en place de cette approche vise aussi à faire devenir les apprenants de FLE conscients, d'une part, de la construction multimodale du sens à travers les genres discursifs natifs du numérique par leur analyse et leur production, d'autre part, par la même à les rendre capables de déconstruire les discours numériques en termes de procédés énonciatifs multimodaux, sans subir des éventuels « effets de réalité » (Wu Ming 1, 2021).

Il convient aussi de préciser que cet échange a eu lieu dans un programme universitaire dont l'objectif est d'acquérir les compétences et contenus linguistiques et langagières compris dans le niveau A2 pour des utilisateurs élémentaires. Sur ces trois

échelles d'évaluation, nous avons mis l'accent sur :

- la correction grammaticale : les éléments grammaticaux évalués correspondent aux articles (*le, la, les...*), aux quantificateurs (*peu, beaucoup, assez...*), aux démonstratifs (*ce, cette, ces...*), aux pronoms personnels (*je, tu, il, elle, nous...*), aux pronoms relatifs et aux adverbiaux (*qui, que, où...*), les pronoms relatifs et adverbies interrogatifs (*que, qui, où, comment, quand...*), les possessifs (*mon, ton, sa, votre...*), les prépositions (*à, avant, sous, avec, contre...*), les verbes auxiliaires (*être, avoir...*) et les conjonctions (*et, ou, donc, mais, car...*). La syntaxe et l'accentuation ont été aussi évaluées.

- la prononciation : la composition phonétique des mots (structure syllabique, séquence accentuelle des mots, etc.), la phonétique des phrases (prosodie), l'accent et le rythme des phrases, l'intonation, l'assimilation et l'élision.

- le lexique et sa variété : vocabulaire lié à la présentation personnelle, aux études passées et futures, aux attentes professionnelles futures, etc.

3. Cadre théorique

Dans le cadre théorique, nous reviendrons sur les notions de citoyenneté numérique et éducation numérique, ainsi que celles de tâche ancrée dans la vie réelle et de genre numérique.

3.1 Citoyenneté numérique et éducation à la citoyenneté numérique

La notion de citoyenneté numérique a donné lieu à une multitude de définitions de la part de différentes instances. Ainsi, des organisations nationales ou supranationales ont produit différents documents visant à définir la citoyenneté numérique et/ou les compétences numériques du citoyen. Par exemple, au Canada le *Cadre de référence québécois de la compétence numérique* (ministère de l'Éducation et de l'Enseignement Supérieur, 2019) situe dès son introduction les compétences numériques dans la sphère de l'agir citoyen éthique. En France, le ministère de l'Éducation nationale, de la jeunesse et des sports a publié en 2019 un *Cadre National des Compétences Numériques*, qui reprend le *Digital Competence Framework for Citizens (DigComp)* publié par le Conseil de l'Europe pour la première fois en 2017 (Carretero *et al.*, 2017) et dont la version 2.2 a été publiée en 2022 (Vuorikari *et al.*, 2022). Les auteurs de ce document identifient cinq domaines (*areas*) de compétence : littératie de l'information et des données, communication et collaboration, création de contenus numériques, sûreté, et résolution de problèmes. En particulier, pour la présente étude il est intéressant de noter que dans le domaine de la création de ressources numériques, la première dimension concerne « la création et l'édition de contenu en différents formats, pour s'exprimer par des moyens numériques⁵ ». C'est toujours dans les publications du Conseil de l'Europe que l'on peut trouver une définition opérationnelle de la citoyenneté numérique,

⁵ Compétence 5.1 du cadre DigComp : « Developing digital content to create and edit digital content in different formats, to express oneself through digital means ». Notre traduction.

que nous adoptons pour le présent travail :

La citoyenneté numérique désigne le maniement efficace et positif des technologies numériques (créer, travailler, partager, établir des relations sociales, rechercher, jouer, communiquer et apprendre), la participation active et responsable (valeurs, aptitudes, attitudes, connaissance) aux communautés (locales, nationales, mondiales) à tous les niveaux (politique, économique, social, culturel et interculturel), l'engagement dans un double processus d'apprentissage tout au long de la vie (dans des structures formelles, informelles et non formelles) et la défense continue de la dignité humaine (Frau Meigs *et al.*, 2017 : 11-12).

Au niveau européen et plus particulièrement de l'Union Européenne, la production de cadres pour les compétences numériques des citoyens est liée à la création d'une infrastructure supra-étatique pour les droits et les valeurs en ligne, dont la *Déclaration sur les droits et principes numériques* (Commission Européenne, 2021) en est un exemple. En outre, les définitions des organismes étatiques et supra-étatique sont articulés à la proposition de cadres éducatifs pour le développement des compétences des (futurs) citoyens, comme le *Manuel d'éducation à la citoyenneté numérique* (Richardson & Milovidov, 2020).

La citoyenneté numérique a également fait l'objet d'études et de tentatives de définition dans la littérature scientifique, avec des approches plus variées et faisant davantage de place aux dimensions interculturelles des espaces numériques. Caws *et al.* (2021) rapprochent la notion de citoyenneté numérique de celle de littératie numérique, en affirmant que les deux notions tendent de plus en plus à se confondre, et en suggérant de distinguer les deux sur la base de la nature plutôt individuelle (littératie) ou plutôt sociale (citoyenneté) des compétences liées aux usages des technologies numériques. De notre côté, nous nous appuyons sur le rapport de Cappellini *et al.* (2022) pour l'inclusion d'une dimension techno-critique dans la notion de citoyenneté numérique, visant à tourner la réflexion non seulement sur les compétences impliquées dans l'usage des technologies numériques, mais aussi sur la conscience des dynamiques psycho-sociales et socio-économiques éventuellement inscrites dans le développement et l'usage de certains sites Internet, notamment de sites de réseautage social et applications pour *smartphones*.

Sur la base de ce rapport, il est possible d'identifier trois types d'initiatives d'éducation à la citoyenneté numérique. Le premier type est constitué d'approches développant un esprit critique de l'usage des technologies numériques, éventuellement en se basant sur des approches de recherche. C'est le cas par exemple des propositions de O'Hallaran *et al.* (2017) s'appuyant sur l'analyse multimodale inspirée par la sémiotique sociale (Bezemer & Kress, 2016), ou encore de la pédagogie relationnelle prônée par Kern (2015) sur la base des analyses des interactions pédagogiques par visioconférence (*cf.* Kern & Develotte, 2018). Dans ce type d'initiative, les apprenants

développent leur citoyenneté numérique en s'équipant d'outils conceptuels et analytiques leur permettant de développer une approche critique de la construction de sens en ligne et de ses implications, notamment concernant le potentiel de médiation des interfaces numériques. Le deuxième type d'initiative fait levier sur les technologies numériques pour créer une interaction entre les apprenants et des citoyens en dehors de l'institution éducative. Par exemple, Malka (2016) décrit une approche utilisant des forums pour permettre des discussions entre apprenants et citoyens sur des questions sociétales, dans la perspective de délibérations collégiales offrant un apprentissage expérientiel de la pratique de la délibération. Le troisième type d'initiative va vers la réalisation d'actions ou productions conjointes entre apprenants et citoyens impliquant des technologies numériques. Par exemple, Lachney (2017) étudie l'intervention d'apprenants dans un quartier populaire pour aider à modéliser des activités socio-économiques par des analyses computationnelles, et il note l'émergence d'une solidarité entre élèves et différents corps professionnels allant dans certains cas jusqu'à la participation conjointe à des manifestations de revendication.

La télécollaboration que nous étudions s'inscrit dans le premier groupe des approches à l'éducation à la citoyenneté numérique dans la mesure où elle vise à développer des compétences en littératie numérique basée sur une approche par genres tant chez les tuteurs que chez les apprenants, et à les rendre capables de mobiliser ces compétences dans un cas pour didactiser des documents et accompagner des étudiants dans leur apprentissage langagier, dans l'autre cas pour réaliser des productions numériques ancrées dans leur vie et leurs besoins quotidiens.

3.2. Tâche ancrée dans la vie réelle et genre numérique

Depuis l'avènement de la perspective actionnelle et du CECRL (2001), la notion de tâche est au cœur de la didactique des langues et la question de son authenticité reste centrale (Bento, 2020). Pour dépasser l'aspect réaliste ou plausible des tâches, la notion de tâche ancrée dans la vie réelle est apparue notamment en contexte numérique. Selon Caws *et al.* (2021 : 131) :

Une tâche ancrée dans la vie réelle est une tâche proposée dans le cadre de l'enseignement-apprentissage des langues qui a la spécificité de s'inscrire au sein d'interactions sociales non simulées dépassant le groupe classe et le monde éducatif en général. Les tâches ancrées dans la vie réelle sont caractérisées par un double ancrage : dans le monde éducatif et dans la « vie réelle ». Ce sont des tâches dont le processus de réalisation se déroule dans le cadre d'un enseignement-apprentissage des langues, mais dont l'enjeu communicatif et actionnel se situe en dehors du contexte éducatif.

Dans la perspective de notre télécollaboration, le numérique est envisagé comme un lieu d'apprentissage mais aussi de socialisation et d'échanges (apprendre dans le numérique), il s'agit d'immerger les apprenants dans un bain linguistique,

culturel et professionnel (Soubrié, 2020). Le *curriculum vitae* (CV) vidéo relève alors d'une tâche ancrée dans la vie réelle car il répond à une demande et un besoin des apprenants de FLE. En effet, ceux-ci en L3 sont amenés à partir en séjour Erasmus et leur enseignante a jugé pertinente la découverte du genre du CV vidéo et sa réalisation au cours de l'échange. De plus, en suivant Caws *et al.* (2021), nous considérons que la formation à la littératie numérique participe de la formation à la citoyenneté numérique que nous prenons ici sous l'angle du techno-genre discursif du CV vidéo.

La notion de genre de discours définit la compétence de communication d'un individu. Selon Bakhtine (1984 : 284) « le vouloir-dire du locuteur se réalise avant tout dans le choix d'un genre de discours » et « apprendre à dominer ces genres de discours, à en bien connaître le répertoire est du domaine de la nécessité » (Peytard & Moirand, 1992 : 177). Depuis longtemps déjà la didactique du FLE prend en compte la notion de genres discursifs. Toutefois, le support tient un rôle fondamental dans l'émergence et la stabilisation d'un genre (Maingueneau, 2016) et selon Paveau (2017), la question de la contrainte technologique dans le fonctionnement des genres en ligne est primordiale. Avec les nouveaux médias et le numérique, de nouvelles formes de rédaction et de publication ont donc émergé : les « genres numériques ». Pour Combe (2021), il apparaît indispensable de développer chez les futurs professionnels du FLE des compétences technosémiolinguistiques qu'ils pourront transférer en compétences technosémiopédagogiques afin notamment de maîtriser les différents genres numériques tutoraux qu'ils seront amenés à expérimenter. Outre cet aspect, c'est aussi, une compétence que nous avons cherché à développer chez les apprenants de FLE, le CV vidéo pouvant s'apparenter à un de ces « nouveaux » genres.

4. Démarche méthodologique

La problématique à laquelle nous tentons de répondre dans cet article est la suivante : Dans quelle mesure la découverte et réalisation d'un genre numérique permet-elle de développer des compétences de littératies multiples d'apprenants de FLE ?

Afin de constituer le corpus d'étude, nous avons recueilli les données suivantes :

- 27 questionnaires d'apprenants de FLE (UAM),
- 27 CV vidéo d'apprenants de FLE (UAM),
- 4 synthèses réflexives des futures enseignantes de FLE (AMU),
- 4 scénarios pédagogiques des futures enseignantes de FLE (AMU),
- 4 fois 6 sessions de visioconférence.

Le corpus d'étude que nous avons finalement retenu et analysé correspond aux scénarios et synthèses réflexives de deux tutrices et aux 27 CV vidéo et questionnaires des apprenants.

Notre démarche méthodologique relève d'un métissage des méthodes d'analyse et un croisement des différentes analyses. Pour les scénarios pédagogiques, nous nous

sommes appuyés sur les principaux concepts de l'analyse du discours numérique (Paveau, 2017), ainsi que l'analyse technosémiodiscursive développée par Cappellini & Combe (2017) dans un contexte pédagogique similaire. Pour les synthèses réflexives, nous avons procédé à une analyse de contenu (Bardin, 1977) et nous avons croisé ces deux analyses.

5. Analyses et discussion

Dans cette partie, nous présenterons d'une part le processus de didactisation du CV vidéo à partir de l'analyse des scénarios pédagogiques et des synthèses réflexives des tutrices puis nous proposerons une analyse des productions des apprenants.

5.1. Le processus de didactisation du CV vidéo

Et tout d'abord, voyons comment les scénarios pédagogiques en vue d'une didactisation du CV vidéo ont mis à l'honneur rigueur, esthétisme et dimension socio-affective.

5.1.1. Un plan de scénario identique et une organisation rigoureuse

Il est à noter qu'il a tout d'abord été décidé collectivement entre les enseignants d'AMU et l'enseignante d'UAM de la tâche : à savoir un court métrage sous forme de CV vidéo de 3 minutes maximum et dont la structure attendue est la suivante : Qui je suis / Ce que je veux faire / Quelles sont mes passions.

Le scénario et les séances de visioconférence ont ensuite été organisées avec les tutrices autour d'une trame identique : de la découverte du genre du CV vidéo à sa réalisation puis présentation. Ainsi, la séance 1 est une séance de prise de contact, les tutrices et leurs apprenants font connaissance. La séance 2 est dédiée à l'analyse du genre discursif du CV vidéo à partir de différents exemples. La séance 3 est consacrée aux parties 1 et 2 du CV vidéo (« qui je suis » et « ce que je veux faire »). La séance 4 est consacrée à la partie 3 (« quelles sont mes passions ») et à la finalisation du script du CV vidéo. La séance 5 est dédiée au montage et la séance 6 à la présentation et au partage des différents CV vidéo. Cette organisation rigoureuse de chacune des séances va servir de fil conducteur aux scénarios des tutrices. Cette rigueur va se retrouver dans la mise en discours numérique (Cappellini et Combe, 2017) extrêmement soignée des deux scénarios étudiés. On observe une mise en rubriques très organisée avec des titres, des sous-titres comme le déroulé de la séance en trois points, les différentes activités 1, 2, 3, etc., mais aussi l'incrustation des vidéos et des différentes activités de Moodle. Par exemple, si l'on observe la séance 2 du scénario d'une tutrice :

Séance 2 : C'est quoi un CV ?

Etape 1 : Faisons quelques hypothèses

Etape 2 : Qu'est-ce qu'on peut raconter dans un CV vidéo ?

Etape 3 : CV papier *vs* CV vidéo

Etape 4 : Mais au fait comment on fait un CV vidéo ?

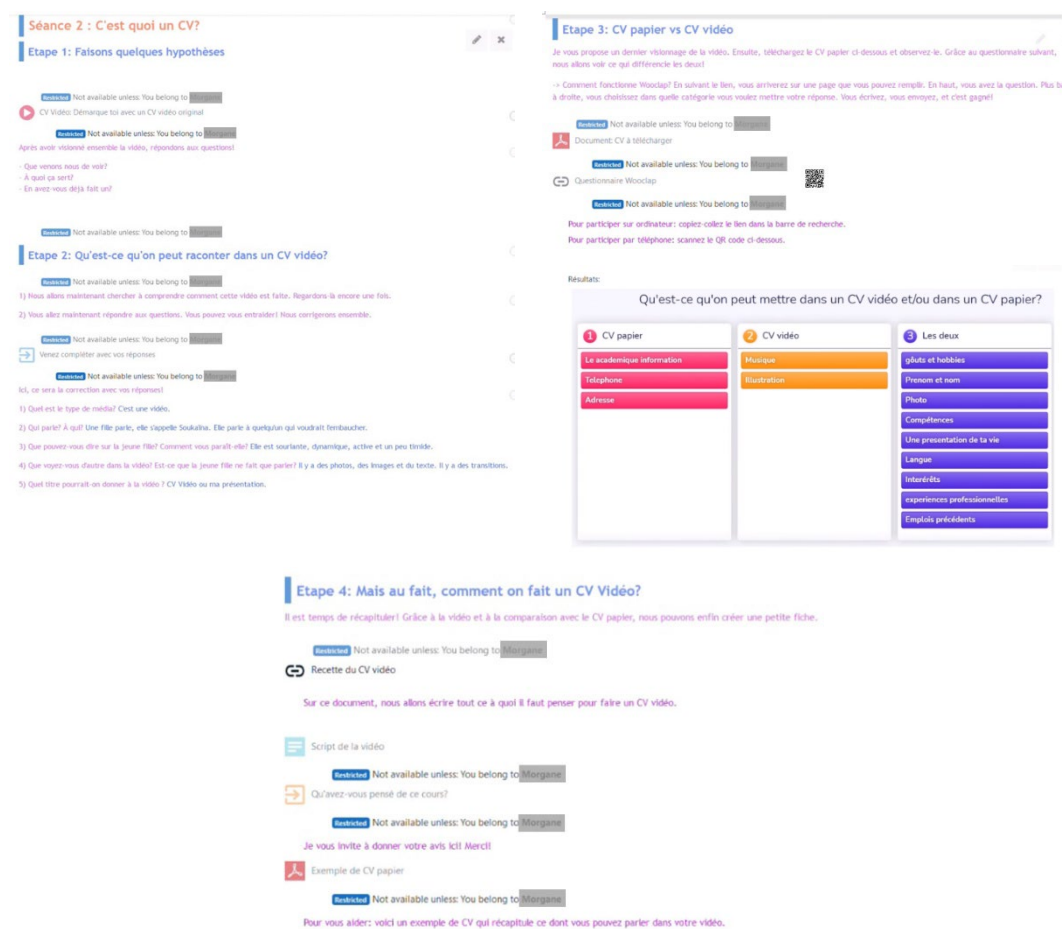


Figure 3. Capture dynamique d'un scénario.

Enfin, il apparaît que la construction du scénario et des séances est élaborée de manière progressive par les tutrices, comme on peut le voir dans l'extrait suivant de la synthèse d'une tutrice : « Il était primordial pour moi de proposer des contenus qui fassent évoluer les apprenants séance par séance et que les savoirs, les savoir-être, et les savoir-faire nécessaires à la création du CV vidéo, se construisent au fur et à mesure. Ainsi, les séances ne se succèdent pas mais se complètent ».

Cette structure rigoureuse du scénario est appuyée par une démarche esthétique comme nous allons le voir.

5.1.2. Esthétisme du scénario

L'esthétique dans la réalisation du scénario pédagogique est au cœur du processus de didactisation. En effet, les tutrices ont veillé à choisir une charte graphique et à la respecter tout au long du scénario. Ce travail est particulièrement réussi dans le scénario ci-dessous où la tutrice a retenu une charte graphique harmonieuse, notamment à travers la reprise des différentes couleurs et leur proximité dans la palette des couleurs :

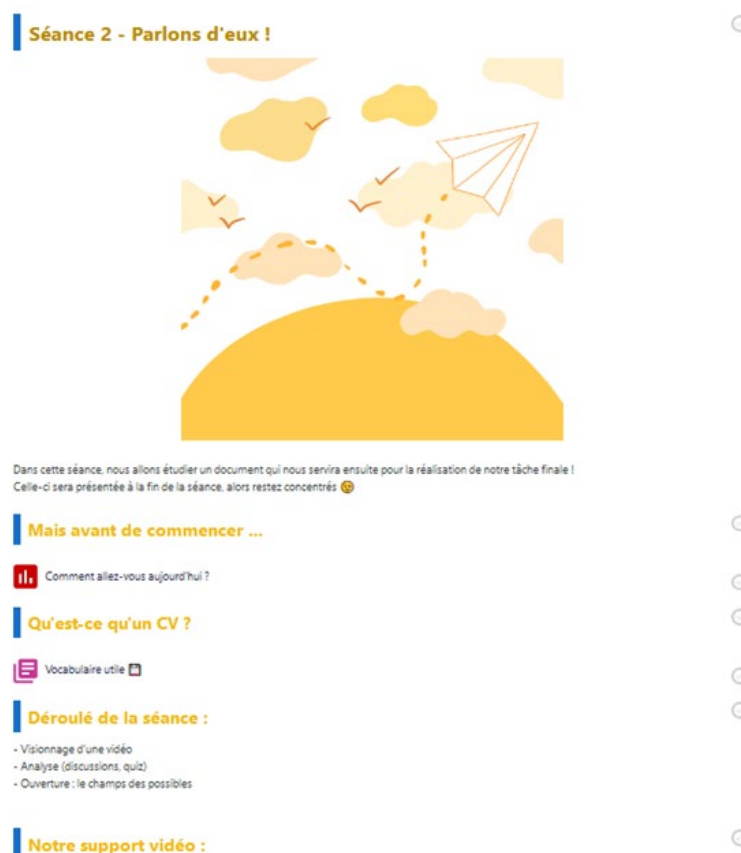


Figure 4. Esthétisme de la mise en discours numérique du scénario.

Chaque séance débute par une illustration de ses soins, en harmonie avec la charte graphique, et qui marque l'avancée du scénario. Nous observons également un soin porté à l'incrustation des différentes images, vidéos et autres activités de la plateforme Moodle. Comme elle le souligne :

Ce scénario devait être mis en forme sur la plateforme Moodle CIVIS. Or, il est important de prendre en compte le fait que le système Moodle est « composite » et par conséquent « [...] en même temps technologique et discursif » (Paveau, 2015 : par. 10). Ce fut ainsi le premier critère que je devais prendre en compte lorsque j'ai commencé la mise en forme de mon scénario. Il était en effet impératif de s'adapter et notamment d'adapter le discours au genre technologique, afin que le contenu soit pertinent et cohérent avec la forme. [...]. Une de mes principales préoccupations était de produire un discours « délinéarisé » (Paveau, 2015 : par. 10) pertinent. C'est-à-dire de me servir des outils de la technologie afin de construire un environnement facilement intelligible puisqu'entièrement en langue cible. Les apprenants étant de niveau débutant, il était ainsi

impératif de répondre à ce besoin de faciliter le processus d'apprentissage. Je voulais donc que ma plateforme soit dynamique, ordonnée et colorée. [...] Je me suis donc servie des émojis et des images animées dites « GIFs » pour faciliter la compréhension des consignes par exemple, ou pour permettre de mieux repérer les différents espaces de la plateforme. Je me suis servie d'un code couleur et de la taille de la police pour délimiter les espaces et les différentes activités.

Cette tutrice note également qu'au-delà d'un simple « esthétisme utile », elle a cherché à optimiser l'utilisation de la plateforme en exploitant les affordances de Moodle et du numérique en général (intégration de d'hyperliens extérieurs, de QR codes). Elle ajoute :

Les illustrations choisies et créées spécialement pour le tutorat ont également leur rôle à jouer dans cette mise en discours numérique. Ainsi, l'aspect multimodal ne devait pas complexifier l'apprentissage de l'apprenant mais plutôt le simplifier (Paveau, 2015 : par. 10). Or, les illustrations permettent de délimiter les différentes séances et d'aérer le contenu qui est assez compact, et constitue en soi une seule page. Elles ne sont donc pas là seulement pour décorer mais bien pour guider les apprenants dans leur navigation et dans leur progression puisqu'elles illustrent les différentes étapes.

La deuxième tutrice souligne également cet aspect :

Pour la rédaction, j'ai aussi utilisé différentes couleurs et tailles de police pour bien indiquer les différentes parties. Ainsi, toutes les consignes sont rédigées en rose, les séances en orange et les étapes en bleu. Ce qui est en rouge et gras sont des informations que je juge importantes pour les apprenants. Les réponses, quant à elles, sont en bleu. Il n'y a pas forcément de logique derrière les couleurs, à part le fait qu'elles sont distinctes, et par goût personnel.

5.1.3. Dimension socio-affective du scénario

Enfin, on observe dans les scénarios que le processus de didactisation du CV vidéo est soutenu par une forte dimension socio-affective. Celle-ci apparaît au travers de différents éléments qui rythment les deux scénarios.

Tout d'abord, chacune des tutrices commence par « faire connaissance », l'une via un forum dans lequel elle invite les apprenants à se présenter et l'autre à travers un jeu.

Par ailleurs, l'une des tutrices démarre chacune de ses séances par un échauffement destiné à mettre en condition physique ses apprenants devant l'écran. Ainsi, comme elle le précise, elle met un « focus sur le bien-être » :

Chacune des séances proposait en introduction un moment lié au bien-être des apprenants. Le tutorat en ligne impose aux participants des conditions de travail qui ne sont pas toujours adéquates. Le confort physique est souvent mis de côté tout comme les sentiments des apprenants qui sont face à des personnes qu'ils ne connaissent pas forcément, mais aussi face à un tuteur avec qui ils sont « contraints » de travailler pendant plusieurs semaines. Ainsi, il était primordial pour moi de donner aux apprenants des outils langagiers et techniques, mais aussi des outils liés à leur bien-être et qu'ils pourront réutiliser ultérieurement et dans des contextes différents. J'ai donc instauré des mini sessions d'étirements et de gestion de la respiration (prânâyâma) qui ont servi de tremplin à la séance. En effet, si ces activités sont bénéfiques pour le corps, elles le sont tout autant pour l'esprit, puisque l'on incite les apprenants à se recentrer et à se concentrer pour être attentif pendant la séance. C'est une stratégie qui a toujours bien marché en plus d'être motivante pour les apprenants. Les apports de cette pratique ont été mis en avant par les apprenants eux-mêmes à la fin du tutorat. Enfin, ces activités permettent de mettre le tutorat en perspective et de projeter ce qui y est fait en dehors des séances et dans la vie quotidienne des apprenants.

Cet échauffement est accompagné d'un sondage « Comment allez-vous aujourd'hui » auquel les étudiants sont invités à répondre.

Échauffements 🧘 🧘

Comment allez-vous aujourd'hui ?

Pranayama : Gérer sa respiration



Figure 5. Prendre soin des apprenants : sondage et échauffement pour bien commencer la séance en ligne.

L'outil *sondage* est également utilisé par l'autre tutrice, mais cette fois-ci en fin de séance, où il est demandé aux apprenants « Qu'avez-vous pensé de ce cours ? ».

Dans les deux scénarios analysés, les tutrices ont aussi recours à des GIFs animés qui rythment les différentes séances et illustrent les besoins des étudiants, les incitant à

agir. Ainsi, on retrouve des GIFs pour saluer les apprenants en début de séance et les inciter à se présenter (figure 6), lorsqu'il s'agit de demander de l'aide ou poser des questions (figure 7) ou encore afin d'encourager les étudiants ou au moment de l'au revoir final (figure 8) :

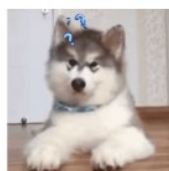


Figure 6. *Hello* GIF Figure 7. *Help* GIF Figure 8. *Au revoir* GIF

L'une des tutrices le souligne ainsi :

De plus, j'ai ajouté des images animées (GIF) au début de chaque séance, en illustrant plus ou moins le thème abordé. Cela a été fait dans le but de détendre l'atmosphère, en ajoutant un peu d'humour. J'ai placé également quelques émoticônes à certains endroits quand je voulais adoucir mon ton.

En conclusion, nous avons constaté que les deux tutrices étaient capables d'identifier les principaux éléments qui constituent le genre du CV vidéo et comment ils sont assemblés pour faire sens, ce qui devrait également les aider à mieux décrypter les processus de construction du sens multimodal dans des genres discursifs semblables. Par ailleurs, elles ont su didactiser ces éléments pour accompagner d'autres étudiants (principalement du même âge ou presque) à devenir également capables de produire et de mobiliser ces mêmes éléments pour créer un CV vidéo.

5.2. Analyse des productions des apprenants

Dans les lignes qui suivent, nous présenterons tout d'abord une synthèse de la méthode didactique que nous avons suivie pour réaliser l'évaluation linguistique des productions orales des apprenants. En outre, nous analyserons les résultats obtenus après l'application de cette méthode et les corrections linguistico-communicatives apportées. Dans un deuxième temps, nous expliquerons comment les apprenants se sont approprié le genre discursif du CV vidéo pour élaborer un produit linguistique de communication sociale à travers le processus de réalisation d'une tâche ancrée dans la vie réelle.

5.2.1. Synthèse de l'évaluation linguistique

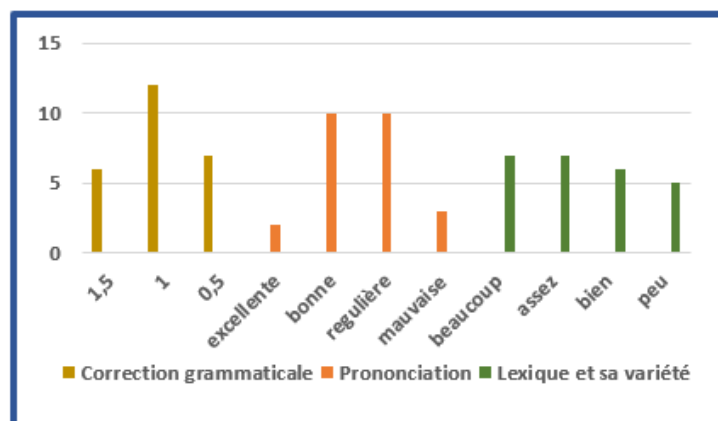
Le système d'évaluation mis en place pour déterminer la qualité des productions orales des apprenants a suivi une procédure spécifique sous les perspectives communicationnelle et actionnelle proposées par le *Cadre européen commun de référence pour les langues* (CECRL. Conseil de l'Europe, 2001). Dans ce sens, pour la réalisation des intentions communicatives, les utilisateurs ou apprenants d'une langue exercent leurs capacités générales, ainsi qu'une compétence communicative plus spécifiquement liée à la langue. Nous cherchons donc à évaluer les connaissances linguistiques de la

langue française des apprenants L2 de français langue étrangère (FLE) par rapport aux compétences linguistico-communicatives de la langue, en particulier les compétences grammaticales, phonologiques et lexicales.

Sur la voie de l'apprentissage socioconstructiviste (Vygotski, 1934), où l'apprentissage s'exprime dans un environnement social et où l'erreur est considérée comme un élément inhérent au processus d'apprentissage, nous avons suivi une méthode de correction linguistique des productions orales des élèves basée sur l'erreur comme outil d'apprentissage. Cette méthode suit les nouveaux descripteurs du CECRL (2018), où la correction morphosyntaxique met l'accent sur l'acquisition et la maîtrise des structures phrastiques de la « grammaire pour l'expression » (Charaudeau, 1992) et la correction phonético-phonologique dans les productions courtes met l'accent sur la correction de la prononciation des voyelles ou des consonnes isolées, la syllabation, l'intonation, etc. dans une première étape de l'acquisition interphonétique de la langue étrangère (Miras, 2021).

Dans le processus d'enseignement et d'apprentissage de cette tâche, nous avons clairement présenté aux apprenants les critères de correction en termes d'erreurs linguistiques et communicatives qui sont notées pour un nombre spécifique d'erreurs grammaticales, lexicales et de prononciation, étant nécessaire pour appliquer correctement les constructions morphosyntaxiques, la prononciation et un niveau lexical entre 25 et 30 mots du domaine d'étude du niveau A2 du FLE. Cette évaluation est très exigeante car elle correspond à l'acquisition d'un apprentissage continu qui peut s'exprimer en acquis/non acquis (Narcy-Combes, 2005). Après l'exercice de correction de l'enseignant, les apprenants ont reçu le feedback ultérieur des erreurs lors d'une session de cours qui sert de pont entre l'enseignement et l'acquisition complète des connaissances linguistiques.

Ensuite, nous fournissons l'analyse des résultats obtenus visible dans le graphique ci-dessous. Affirmant une réussite de satisfaisante à très satisfaisante par rapport à la correction grammaticale (20/25 étudiants), on observe que le score obtenu se situe entre 0 et 1,5 points. La prononciation se situe entre bonne et moyenne, 15/25 étudiants. Et le lexique et sa variété reste stable parmi 14 des 25 étudiants, étant le caractère linguistique le plus incisif pour la révision.



Graphique 1. Évaluation linguistique.

5.2.2. L'appropriation du genre du CV vidéo

Le processus de préparation et de mise en œuvre de la création d'un CV en format vidéo est pertinent, comme nous l'avons mentionné, pour les étudiants de l'UAM parce qu'il est exigé pour une demande de bourse ERASMUS dans le but de passer un séjour en Europe. De cette manière, la tâche ancrée dans la vie réelle est démontrée à partir du moment où la vidéo doit être diffusée dans la langue du pays pour lequel ils postulent. L'appropriation du genre du CV vidéo est d'autant plus évidente que l'étudiant est intéressé par les études à l'étranger et par l'obtention de la bourse.

Nous détaillons l'analyse relative à cette appropriation en fonction de la structure générique du plan, de l'application de la multimodalité et de la créativité des CV dessinés.

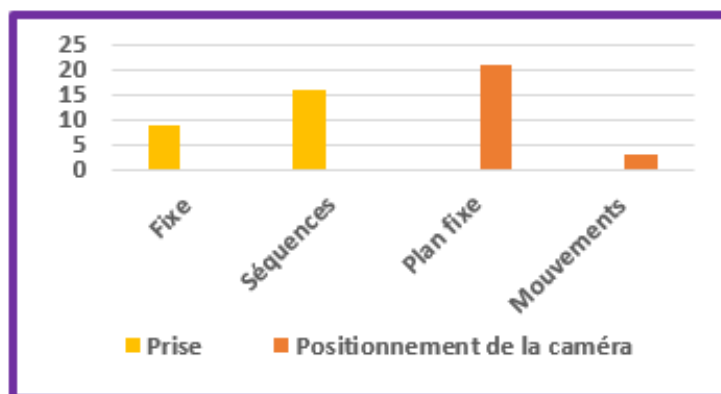
— Respect de la structure générique

L'appropriation du genre est positive dans cette étude par le maintien du sujet accordé, du plan détaillé et de la durée prévue. Le sujet consiste à se présenter en français dans un registre formel et académique, à expliquer ce qu'ils ont étudié et ce qu'ils envisagent de faire, pourquoi ils ont choisi la langue française pour leurs études et quels sont leurs passions, leurs loisirs et leurs intérêts culturels, tant nationaux qu'internationaux. Cet ordre des idées a été maintenu dans le plan détaillé de chaque projection et séquence des vidéos : qui je suis, ce que je vais faire et quelles sont mes passions. Enfin, ils ont respecté positivement la durée des vidéos, à savoir 3 minutes maximum.

— Application de la multimodalité

En ce qui concerne l'évaluation technique, l'utilisation de l'outil Wondershare Filmora pour la réalisation des vidéos, le genre avec caméra autocentrée a été le plus dominant, ainsi que les séquences de variations personnelles. On constate, grâce au graphique suivant, une plus grande utilisation du plan fixe de la caméra et des

séquences d'un cadrage à l'autre, avec des informations pertinentes et différentes dans chaque séquence.



Graphique 2. Évaluation technique : plan et caméra.

L'utilisation de la caméra en tant que plan fixe et l'enchaînement d'un cadrage à l'autre sont illustrés dans la vidéo de l'Apprenant 1⁶, alors que le document audiovisuel de l'Apprenant 2⁷ est filmé avec un plan fixe. L'Apprenant 3⁸ se sert des mouvements dans la projection pour créer un style confortable dans la communication.

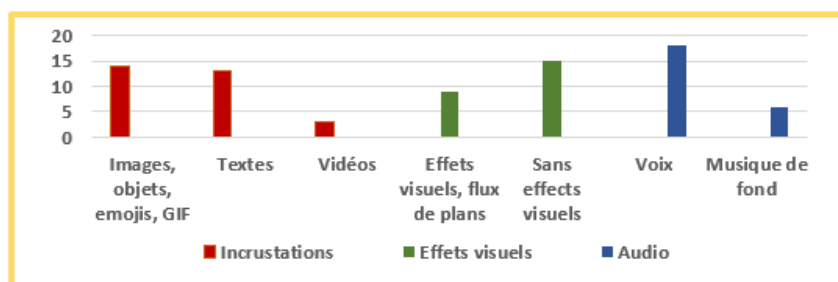
— Créativité pour le CV dessiné

En outre, nous avons observé l'utilisation d'incrustations graphiques et textuelles, principalement des images, des objets interactifs, des émojis GIF, etc., plutôt que du texte ou des vidéos externes intégrées. Les apprenants ont divisé les séquences selon le chapitrage du plan détaillé du CV, comme enseigné par les tutrices, et il y a eu une utilisation significative de la musique d'ambiance, avec la voix des apprenants.

⁶ Lien de consultation : <https://drive.google.com/file/d/1muxOps-9ycafJBWu-HzcrHAmHdfWew98e/view?usp=sharing>. Les Apprenants 1, 2 et 3 ont donné leur autorisation écrite pour la consultation de leurs vidéos et leurs intégrations à titre d'exemples dans le présent article, conformément au Règlement (UE) 2016/679 (RGPD) et à la Loi organique espagnole 3/2018 du 5 décembre sur la protection des données personnelles et la garantie des droits numériques.

⁷ Lien de consultation : https://drive.google.com/file/d/1VgW8PyNFQ7ALG-JFNZ41cwsyA0rx7nlf/view?usp=share_link

⁸ Lien de consultation : <https://drive.google.com/file/d/1cwYAVSXYiK-w6evDz7OgfeJJKBsApZ1/view?usp=sharing>



Graphique 3. Évaluation technique : montage de la vidéo.

Dans la vidéo de l'Apprenant 4⁹, sont intégrés images, objets, emojis et GIFs comme les tutrices l'ont conseillé aux étudiants ; des courtes phrases écrites dans l'exemple de l'Apprenant 5¹⁰ ; et la voix et la musique de fond s'associent pour alléger la transmission communicative dans le document audiovisuel de l'Apprenant 6¹¹ :

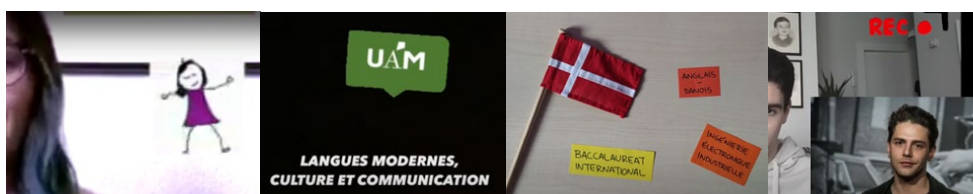


Figure 9. Images, objets, emojis et GIFs.

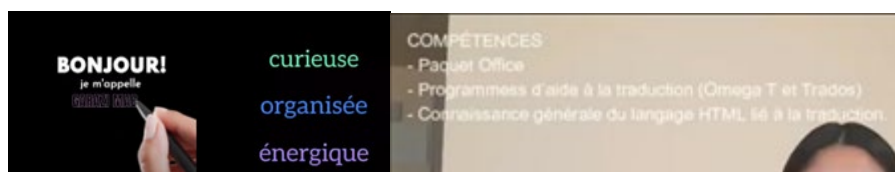


Figure 10. Texte écrit.

Ensuite, nous analyserons trois exemples originaux de CV Vidéos réalisés par les Apprenants 7¹², 8¹³ et 9¹⁴. La première est une vidéo statique (image et voix on de l'étudiant), la seconde a employé un montage d'images et voix on/off, et la troisième un CV dessiné (exemple proposé en supplément par la tutrice). La vidéo de l'Apprenant

⁹ Lien de consultation : <https://drive.google.com/file/d/1Px2tp3wxwhYVRbxt-Toc2PlZw2knt3WW/view?usp=sharing>

¹⁰ Lien de consultation : <https://drive.google.com/file/d/1B8lrl4lVYPMsNwSEnuS64s9FyMfON3X-/view?usp=sharing>

¹¹ Lien de consultation : https://drive.google.com/file/d/1sD6aXqtRJwxrLkgqLu_Lsamp_TLuUCmA/view?usp=sharing

¹² Lien de consultation : https://drive.google.com/drive/folders/1e9Xdrawx8jbnNzaJ-PhwGR7OL89S7wqVT?usp=share_link

¹³ Lien de consultation : <https://drive.google.com/file/d/1IQs419WLrplMzCvBrMKByd-Nynr8y0qKK/view?usp=sharing>

¹⁴ Lien de consultation : <https://drive.google.com/drive/folders/1i6b3PCTAQBbN1A8Dcs77ev-18nfm16Idf?usp=sharing>

7 est une vidéo statique, dans laquelle l'étudiant présente son CV en audio, tandis que le montage vidéo reste sur son visage et les mouvements de salutation. Il ajoute un petit texte écrit à la fin de la vidéo : merci !

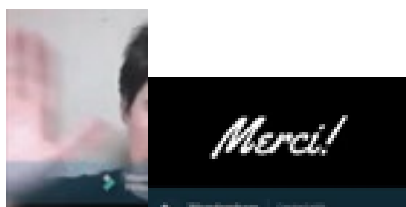


Figure 11. Actions communicatives non verbales (prendre congé avec la main) et texto-verbale (merci !)

La vidéo de l'Apprenant 8 montre un document monté avec des images et de la voix on/off. Il a aussi ajouté des mots écrits et objets :

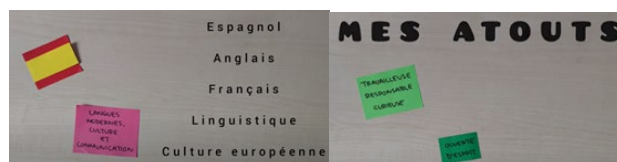


Figure 12. Objets et texte écrit.

Enfin, une vidéo interactive est créée par l'Apprenant 9. Il y intègre des dessins, mouvements, images, voix, etc. :

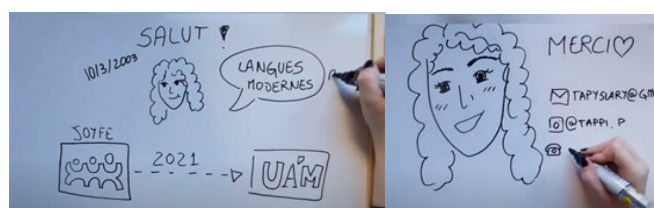


Figure 13. Dessins et texte écrit.

Ainsi, nous avons pu observer que les apprenants de FLE ont été non seulement capables de déconstruire et de s'approprier le genre du CV vidéo, mais qu'en outre cela a été réalisé en langue étrangère. Ils ont donc développé des compétences linguistiques, génériques et multimodales, ce qui montre un bel exemple de lien entre éducation à la citoyenneté numérique et éducation en langues.

6. Discussion et conclusion : l'éducation à la citoyenneté numérique entre approche actionnelle et approche par genres

Dans cet article, nous nous sommes posé la question suivante : dans quelle mesure la découverte et la réalisation d'un genre numérique permet-elle de développer des compétences de littératies multiples d'apprenants de FLE ?

Concernant les apprenants, les analyses montrent qu'ils s'approprient le genre du CV vidéo de différentes manières. En général, ils arrivent à des productions linguistiques correctes et à la construction d'une multimodalité montrant qu'ils sont

conscients des processus de construction du sens dans ce genre, y compris en termes de positionnement face à la caméra, d'incrustation d'images et de texte, et en moindre partie d'utilisation de musique de fond et de montage d'extraits vidéo dans le CV vidéo. De manière plus large, la télécollaboration mise en place et les analyses menées nous conduisent à noter une convergence possible entre approche actionnelle en langues et éducation à la citoyenneté numérique. Le CECRL, cadre européen régissant l'approche pédagogique pour mener à bien le processus d'enseignement et d'apprentissage des langues étrangères, considère l'apprenant comme un acteur social étant capable d'accomplir des tâches dans des circonstances concrètes et dans un environnement donné, au sein d'un champ d'action particulier. Sous ce prétexte et dans le sens de contextualiser socialement les actions de l'apprenant en français langue étrangère (FLE), l'approche actionnelle permet aux ressources cognitives, affectives et volitives de mettre en place des capacités qui introduisent l'apprenant dans un contexte social et productif pour son avenir, tant académique que professionnel. C'est dans ce contexte que la formation de l'apprenant vers un avenir académique et professionnel passe par l'amélioration des langues étrangères et, selon le CECRL, surtout dans un contexte audiovisuel et numérique. Parmi les différents genres discursifs possibles pour l'apprentissage en langues étrangères au niveau A2 de ce cadre, nous trouvons des descriptions personnelles de soi et des autres, professionnelles, de l'environnement, etc. Si par citoyenneté on comprend la capacité à (inter)agir en contexte social dans différentes sphères de la vie, alors il nous semble que l'appropriation de genres participe de la citoyenneté, et par conséquent que l'appropriation de genres numériques participe de la citoyenneté numérique. En ce sens, le CV matérialise un genre discursif propre à l'approche actionnelle en mettant en pratique l'exercice de la production écrite d'abord, grâce à la préparation d'un plan de discours qui aide à synthétiser le contenu de la tâche, et de la production orale et multimodale ensuite s'il est élevé à une tâche telle que ledit CV vidéo. Autrement dit, les apprenants sont devenus capables de reconnaître et de mobiliser des ressources langagières et numériques dans un contexte multilingue et multimodal pour aller vers des productions numériques, dans ce cas sous forme de CV vidéo.

Concernant les tutrices, la didactisation du genre en suivant le cadre des formateurs permet l'appropriation et la didactisation avec des régulations pédagogiques dans des environnements multiples (Capellini et Combe, 2022) et l'accompagnement de la production, allant de l'analyse à la structuration et à la réalisation. Comme pour les apprenants, il nous semble possible d'identifier un lien entre l'éducation à la citoyenneté numérique et l'approche actionnelle, sur le versant de la formation de formateurs. Comme pour les apprenants, l'identification des ressources et des dynamiques à l'œuvre dans la réalisation de genres numériques amène les apprenti-tutrices à décomposer les éléments qui participent à ces genres et à identifier comment leur agencement conduit à des effets de sens ou, pour reprendre les termes du cadre DigComp,

pour « s'exprimer par des moyens numériques¹⁵ ». Une entrée par genres numériques dans la formation de formateurs semble donc à même de faire développer des compétences critiques pour la construction de sens multimodale. Ces conjonctures entre approche actionnelle, approche par genre et éducation à la citoyenneté numérique ont été explorées de manière circonscrite par la présente étude. Elles pourront être développées à l'avenir afin d'intégrer des dimensions davantage collectives et collaboratives, voire éventuellement délibératives afin de mieux aligner l'éducation à la démocratie aux principes de la démocratie même.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BAKHTINE, Michel (1984) : « Les genres du discours ». *Esthétique de la création verbale*, 265, 308.
- BARDIN, Laurence (2013) : *L'analyse de contenu*. Paris, Presses universitaires de France. DOI : <https://doi.org/10.3917/puf.bard.2013.01>
- BARLOW, John Perry (1996) : « A declaration of independence for cyberspace ». *RhetNet*. URL : https://wac.colostate.edu/rhetnet/barlow/barlow_declaration.html
- BENTO, Margaret (2020) : « La notion de tâche dans l'enseignement des langues étrangères en France ». URL : <https://hal.science/hal-03168517/document>
- BEZEMER, Jeff & Gunther KRESS (2015) : *Multimodality, learning and communication: A social semiotic frame*. Londres, Routledge. DOI : <https://doi.org/10.4324/9781315687537>
- CAPPELLINI, Marco & Christelle COMBE (2017) : « Analyser des compétences techno-sémio-pédagogiques d'apprentis tuteurs dans différents environnements numériques : résultats d'une étude exploratoire ». *Alsic. Apprentissage des langues et systèmes d'information et de communication*, 20 : 3. DOI : <https://doi.org/10.4000/alsic.3186>
- CAPPELLINI, Marco & Christelle COMBE (2022) : « Multiple online environments as complex systems: Toward an orchestration of environments ». *Language Learning & Technology*, 26 : 1, 1-20. URL : <https://hdl.handle.net/10125/73497>.
- CAPPELLINI, Marco ; Maria Antonietta IMPEDOVIO & Elisabeth SÁNCHEZ (2022) : « Pour une professionnalisation des enseignants utilisant le numérique pour un soutien à l'autonomie et à la citoyenneté : État de l'art sur les formations à la citoyenneté numérique ». URL : <https://shs.hal.science/halshs-03546656>
- CARRETERO, Stephanie ; Riina VUORIKARI & Yves PUNIE (2017) : *DigComp 2.1 : The Digital Competence Framework for Citizens with eight proficiency levels and examples of use*. Luxembourg, Publications Office of the European Union. DOI : <https://doi.org/10.2760/38842>

¹⁵ Il s'agit de la compétence 5.1 du cadre DigComp : « s'exprimer par des moyens numériques » (« to express oneself through digital means »). Voir : « Developing digital content to create and edit digital content in different formats, to express oneself through digital means ». Notre traduction.

- CAWS, Catherine ; Marie-Josée HAMEL ; Catherine JEANNEAU & Christian OLLIVIER (2021) : *Formation en langues et littératie numérique en contextes ouverts. Une approche socio-interactionnelle*. Paris, Éditions des archives contemporaines. DOI : <https://doi.org/10.17184/eac.9782813003911>
- CHARAUDEAU, Patrick (1992 [2019]) : *Grammaire du sens et de l'expression*. Paris, Lambert-Lucas.
- COMBE, Christelle (2021) : « Former à la littératie numérique de futurs enseignants de FLE : une approche par genres numériques ». *Lidil. Revue de linguistique et de didactique des langues*, 63. DOI : <https://doi.org/10.4000/lidil.8959>
- COMMISSION EUROPÉENNE (2021) : *Déclaration sur les droits et principes numériques européens*. Bruxelles, Direction générale des réseaux de communication, du contenu et des technologies. URL : <https://digital-strategy.ec.europa.eu/fr/library/declaration-european-digital-rights-and-principles>
- CONSEIL DE L'EUROPE (2001) : *Cadre européen commun de référence pour les langues : Apprendre, Enseigner, Évaluer*. Paris-Strasbourg, Didier-Conseil de l'Europe. URL : <https://rm.coe.int/16802fc3a8>
- CONSEIL DE L'EUROPE (2018, 2021) : *Cadre européen commun de référence pour les langues. Volume complémentaire*. Strasbourg, Conseil de l'Europe. URL 2018 : <https://rm.coe.int/cecr-volume-complementaire-avec-de-nouveaux-descripteurs/16807875d5> ; URL 2021 : <https://rm.coe.int/cadre-europeen-commun-de-reference-pour-les-langues-apprendre-enseigne/1680a4e270>
- DEVELOTTE, Christine & François MANGENOT (2010) : « Former aux tutorats synchrone et asynchrone en langues ». *Distances et savoirs*, 8 : 3, 345-359. DOI : <https://doi.org/10.3166/ds.8.345-359>
- FRAU-MEIGS, Divina ; O'NEILL, Brian ; SORIANI, Alessandro & Vitor TOMÉ (2017) : *Digital citizenship education. Overview and new perspectives*. Council of Europe Publishing. URL : <https://rm.coe.int/prems-187117-gbr-2511-digital-citizenship-literature-review-8432-web1/168077bc6a>
- GUICHON, Nicolas (2012) : *Vers l'intégration des TIC dans l'enseignement des langues*. Paris, Didier. DOI : <https://doi.org/10.14375/NP.9782278072125>
- KERN, Richard (2015) : *Language, literacy, and technology*. Cambridge, Cambridge University Press.
- KERN, Richard & Christine DEVELOTTE. [éds.] (2018) : *Screens and Scenes*. Londres, Routledge. DOI : <https://doi.org/10.4324/9781315447124>
- LACHNEY, Michael L. (2017) : « Culturally responsive computing as brokerage: Toward asset building with education-based social movements ». *Learning, media and technology*, 42 : 4, 420-439. DOI : <https://doi.org/10.1080/17439884.2016.1211679>
- LADAGE, Caroline (2017) : *Enquêter pour savoir. La recherche d'information sur Internet comme solution et comme problème*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- LESSIG, Lawrence (2007) : *Code. Version 2.0*. Cambridge, Basic Books.

- MALKA, Vered (2016) : « Deliberative communication goes to college: the 'Deliberation Forum' project as a democratic agent of empowerment for communication students ». *Learning, Media and Technology*, 41 : 4, 546-565. DOI : <https://doi.org/10.1080/17439884.2015.1053915>
- MAINGUENEAU, Dominique (2016) : *Les termes clés de l'analyse du discours*. Paris, Seuil. DOI : <https://doi.org/10.4000/corela.4446>
- MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION ET DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR, QUÉBEC (2019) : *Cadre de référence de la compétence numérique*. Québec, Gouvernement du Québec. URL : http://www.education.gouv.qc.ca/fileadmin/site_web/documents/ministere/Cadre-reference-competence-num.pdf
- MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE, DE LA JEUNESSE ET DES SPORTS, FRANCE (2019) : *Cadre National des Compétences Numériques*. Paris, Ministère de l'Éducation nationale, de la Jeunesse et des Sports. URL : <https://www.education.gouv.fr/bo/19-Hebdo37/MENE1915146D.htm>
- MIRAS, Grégory (2021) : *Didactique de la prononciation en langues étrangère. De la correction à une médiation*. Paris, Didier. DOI : <https://doi.org/10.14375/NP.9782278102228>
- NARCY-COMBES, Jean-Paul (2005) : *Didactique des langues et TIC : vers une recherche-action responsable*. Paris, Éditions OPHRYS.
- O'HALLORAN, Kay L. ; Sabine TAN & Marissa K. L. E. (2017) : « Multimodal analysis for critical thinking ». *Learning, Media and Technology*, 42 : 2, 147-170. DOI : <https://doi.org/10.1080/17439884.2016.1101003>
- O'REILLY (2005) : *What Is Web 2.0. Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software*. URL : <https://www.oreilly.com/pub/a/web2/archive/what-is-web-20.html>
- OLLIVIER, Christian & PROJET E-LANG (2018) : *Littératie numérique et approche socio-interactionnelle pour l'enseignement-apprentissage des langues*. Strasbourg, Éditions du Conseil de l'Europe. URL : <https://book.coe.int/en/education-and-modern-languages/8119-pdf-e-lang-litteratie-numerique-et-approche-socio-interactionnelle-pour-l-enseignement-apprentissage-des-langues.html>
- PASQUALE, Frank (2015) : *Black box society*. Harvard, Harvard University Press. DOI : <https://doi.org/10.4159/harvard.9780674736061>
- PAVEAU, Marie Anne (2015) : « Ce qui s'écrit dans les univers numériques. Matières technolangagières et formes technodiscursives ». *Itinéraires*, 2014-1. DOI : <https://doi.org/10.4000/itineraires.2313>
- PAVEAU, Marie Anne (2017) : *L'analyse du discours numérique. Dictionnaire des formes et des pratiques*. Paris, Hermann.
- PEYTARD, Jean & Sophie MOIRAND (1992) : *Discours et enseignement du français : les lieux d'une rencontre*. Paris, Hachette.
- RICHARDSON, Janice & Elizabeth MILOVIDOV (2020) : *Manuel d'éducation à la citoyenneté numérique*. Strasbourg, Éditions du Conseil de l'Europe. URL : <https://rm.coe.int/prems-047719-fra-2511-handbook-for-schools-web-16x24/168098f322>

- SADIN, Éric (2018) : *L'intelligence artificielle ou l'enjeu du siècle: anatomie d'un antihumanisme radical*. Paris, L'échappée.
- SOUBRIÉ, Thierry (2020) : « Penser le numérique: orientations pédagogiques et préoccupations de recherche en didactique des langues ». *Alsic. Apprentissage des langues et systèmes d'information et de communication*, 23. DOI : <https://doi.org/10.4000/alsic.4687>
- TRÉGUER, Félix (2019) : *L'utopie déchuée : une contre-histoire d'Internet, XV^e-XXI^e siècle*. Paris, Fayard.
- TURKLE, Sherry (2017) : *Alone together. Why we expect more from technology and less from each other*. New York, Basic Books.
- VUORIKARI, Riina H. ; Yves PUNIE ; Stephanie CARRETERO & Godelieve VAN DEN BRANDE (2016) : *DigComp 2.0: The Digital Competence Framework for Citizens. Update Phase 1: The Conceptual Reference Model*. Luxembourg, Publication Office of the European Union.
- VYGOTSKI, Lev S. (1934[2019]) : *Pensée et langage*. Paris, La Dispute.
- WU MING 1 (2021) : *La Q di Qomplotto. Qanon e dintorni. Come le fantasie di complotto difendono il sistema*. Roma, Alegre.

Une féminité kaléidoscopique à l'épreuve : Lecture écoféministe de deux romans de Dominique Barbéris

Sharareh CHAVOSHIAN

Université Alzahra

sh.chavochian@alzahra.ac.ir

<https://orcid.org/0000-0003-4605-8278>

Najmeh AKBARI

Université Alzahra

n.akbari@alzahra.ac.ir

<https://orcid.org/0000-0003-3313-5681>

Resumen

Este artículo, dedicado a una lectura ecofeminista de dos novelas de Barbéris (*La vie en marge* y *Un dimanche à Ville-d'Avray*), analiza las redes de asociación entre las mujeres y la naturaleza, así como entre el capitalismo y el patriarcado, para mostrar cómo estas estructuras de poder buscan dominar y apropiarse de lo femenino y lo natural. La novelista expresa una visión crítica a través del trágico destino de los personajes femeninos que encarnan figuras asociadas con la madre naturaleza. Utilizando la ironía y las referencias intertextuales, el discurso cuestiona las estructuras del capitalismo y del patriarcado. La intertextualidad, además, permite evidenciar que la masculinidad también resulta afectada por las consecuencias del patriarcado, al igual que la feminidad.

Palabras clave : Barbéris; capitalismo; ecofeminismo; feminidad; patriarcado.

Résumé

Cet article est consacré à une lecture écoféministe de deux romans de Barbéris, *La vie en marge* et *Un dimanche à Ville-d'Avray*. Nous sommes parties de l'étude des réseaux d'association entre la femme et la nature ainsi qu'entre le capitalisme et le patriarcat pour voir la manière dont ceux-ci tentent de posséder et de dominer celles-là. On a vu que la romancière laisse voir son regard critique à travers le destin malheureux des personnages féminins configurant la nature-mère. Grâce à l'ironie et aux références intertextuelles, le discours a révélé ses potentiels à critiquer les structures du capitalisme et du patriarcat. L'intertextualité a également tâché de montrer que la masculinité subit les conséquences négatives du patriarcat autant que la féminité.

Mots-clés : Barbéris; capitalisme; écoféminisme; féminité ; patriarcat.

Abstract

This article focused on an ecofeminist reading of two novels by Barbéris, *Life on margins* and *A Sunday in Ville-d'Avray*. It commenced with an analysis of the association between women

* Artículo recibido el 14/12/2024, aceptado el 28/09/2025.

and nature, as well as between capitalism and patriarchy, to explore how the latter seek to possess and dominate the former. The study revealed that the novelist conveys her critical stance through the tragic destinies of female characters, who are depicted as embodying the figure of mother-nature. Through the use of irony and intertextual references, the discourse exposes its potential to criticize the structure of capitalism and patriarchy. Furthermore, the intertextuality sought to demonstrate that masculinity is equally subjected to the detrimental effects of patriarchy, alongside femininity.

Keywords: Barbéris, capitalism; ecofeminism; femininity; patriarchy.

1. Introduction

Bien qu'elles aient toujours occupé une place primordiale au cœur des sciences humaines, la femme et la nature n'ont jamais été aussi proches que lorsque Françoise d'Eaubonne a publié *Le féminisme ou la mort* (1974) où elle a pour la première fois avancé ses réflexions écoféministes. Ses idées, vite oubliées en France, ont été largement reprises aux États-Unis et parallèlement dans le monde entier particulièrement en Inde, en Afrique et en Amérique du Sud. Ces mouvements regroupaient les femmes qui luttait pour la cause féministe et environnementale. Comme l'indique son nom, l'écoféminisme est né de la conjonction entre la féminité et l'écologie d'une part, et le patriarcat et le capitalisme, de l'autre : la modernité capitaliste présente aujourd'hui deux formes majeures, à savoir l'industrialisation et la colonisation ; deux concepts rejetant la nature en dehors de la société afin de mieux l'exploiter (Larrère, 2023). De la même façon, la femme est poussée en marge de la vie sociale car elle est considérée comme membres inférieurs par rapport à l'homme (Larrère, 2023). Donc, autant la société patriarcale a maltraité la femme, autant la modernité capitaliste a marginalisé la nature pour en tirer mieux son profit. L'écoféminisme regroupe ainsi toutes les femmes militantes « [...] engagées dans des combats pour la défense de la planète et la valorisation et la reconnaissance du féminin » (Lambot et Salvetti-Lionne, 2023 : en ligne).

Aujourd'hui plusieurs perspectives, à savoir spirituelle, politique, pacifiste, théorique, antiséciste, du Sud, etc. (Casselot, 2017) sont articulées autour de ce mouvement et l'ont caractérisé par « une grande diversité d'approches, de méthodologie, voire [par] des oppositions théoriques fortes [...] » (Coste, 2021 : 80). Elles tombent pourtant d'accord sur l'idée de « dominations jumelles » (Larrère, 2023 : en ligne) selon laquelle la fécondité de la femme et la fertilité de la Terre ont abouti à leur domination croisée par le patriarcat et l'exploitation capitaliste : « [...] les hommes [...] se sont approprié à la fois la fertilité de la terre et la fécondité des femmes, et ont fondé leur pouvoir sur cette double exploitation qui tourne au désastre » (Larrère, 2023 : en ligne). Selon Larrère, (2023 : en ligne) les

écoféministes ont expliqué cette domination croisée en ayant recours à ces termes qui rapprochent la femme et la nature : « distinction, hiérarchisation, domination ». La domination de l'homme sur la nature est « anthropocentrique » : « [...] c'est la supériorité morale présumée de l'humain sur le reste de la nature qui justifie sa domination » (Larrère, 2023 : en ligne). Celle de l'homme sur la femme est « patriarcale » : « Un cadre conceptuel oppressif est patriarcal quand il explique, justifie et maintient la subordination des femmes par les hommes » (Larrère, 2023 : en ligne). Ce rapprochement ne représente pas uniquement la condition actuelle de la femme et l'environnement mais également leur futur : la population mondiale ne sera contrôlée que lorsque les femmes acquièrent l'autonomie de leur propre corps. Donc, on ne parvient jamais à sauvegarder la Terre nourricière qu'en réclamant la liberté spirituelle, corporelle et sociale des femmes.

Aujourd'hui, beaucoup de romanciers s'intéressent à cette assimilation entre la femme et la nature et au traitement des différentes problématiques tissées autour d'elle. C'est pourquoi, cette assimilation fait l'objet d'un nombre considérable de romans extrême-contemporains français parmi lesquels ceux de Dominique Barbéris mettant en scène de nouveaux aspects de la parentalité « femme-nature ». Constituant notre corpus, *La vie en marge* (2013) et *Un dimanche à Ville-d'Avray* (2019) sont des romans où la problématique écoféministe est articulée autour de la polarisation spatiale, basée sur « métropole-campagne ». Plus précisément, ces romans redéfinissent des dichotomies « homme-femme », « capitalisme-environnement » en les associant à la dichotomie « centre/métropole-périphérie/campagne » : le patriarcat et le capitalisme dominant la métropole tandis que les personnages féminins et la nature sont poussés en marge du milieu urbain et souvent en pleine campagne. Ceci montre bien qu'en ce qui concerne les débats écoféministes, la littérature réagit en réservant un rôle important aux enjeux des espaces urbains et à la façon dont les manifestations de la masculinité et de la féminité les vivent et s'y projettent. Cette polarisation peut être étudiée et interprétée d'un point de vue écoféministe ; ce qui n'a jamais été fait jusqu'alors s'agissant de l'œuvre barbérisienne.

Comme l'écoféminisme n'est pas une approche proprement enracinée dans la théorie littéraire, nous empruntons quelques concepts facilitant notre analyse aux différentes perspectives de ce mouvement. Nous aurons recours aux concepts majeurs à savoir « double visage de la nature », « la double dépendance », « *care* », « le temps de l'Être (cyclique) » et « le temps d'Agir (profane) » et « l'imaginaire occidental-patriarcal ». L'idée d'une nature à double visage consiste en ce que celle-ci peut être aussi aimante que furieuse et qu'elle peut révéler l'un ou l'autre visage d'un instant à l'autre. Le concept de la double dépendance coïncide avec celui de « la domination jumelle ». L'idée de « *care* » porte essentiellement sur la déconstruction du concept traditionnel de la famille, basée sur le mariage et la fécondation. Ainsi, il conduit à la redéfinition de la famille selon la solidarité et l'affection

qui concerne non seulement la relation « humain-nature » mais aussi « humain-humain ». Le temps de l'Être est le temps vécu du corps et du monde naturel tandis que le temps d'Agir est celui agencé par le média et le capitalisme. L'imaginaire occidental-patriarcal est à l'origine des archétypes de l'homme et de la femme idéaux ; largement mis en question par le féminisme et l'écoféminisme. Nous emprunterons également à la stylistique et à la théorie de l'énonciation les concepts de « l'ironie » et de « l'intertextualité » afin d'étudier la texture polyphonique et la posture critique de l'auteur.

Basée sur le partage disproportionné des configurations de masculinité et de féminité dans les espaces métropolitains et non-métropolitains, notre problématique présente quelques aspects majeurs que nous tenterons de mettre en valeur dans les trois parties de cette recherche. Premièrement, nous nous interrogerons sur la façon dont la femme et la nature se réunissent autour du concept de maternité ainsi que la manière dont celles-ci reflètent désormais l'une l'autre. La deuxième partie de cette recherche sera d'abord consacrée aux différentes manifestations de la masculinité toxique telles que la profanation temporelle, la dévalorisation identitaire de l'espace, la marchandisation, etc. qui paralysent directement et indirectement la féminité et sont à l'origine du déséquilibre des espaces urbains et non urbains. Ensuite, elle se concentrera sur la formation de la poétique écoféministe du roman et la façon dont elle critique le patriarcat. Cette partie aura également comme apport de montrer la manière dont le patriarcat tente de stéréotyper non seulement la féminité mais aussi la masculinité. Dans la troisième partie, en analysant l'univers des personnages féminins, on tentera de révéler la vision du monde auctoriale envers l'avenir de la femme et de l'environnement. L'originalité de cette recherche consiste en ce qu'elle montre la manière dont la romancière introduit toutes les manifestations de la féminité dans un jeu kaléidoscopique. Elle tentera en plus de montrer comment les contours de la dichotomie « masculin-féminin » se brouillent et révèlent leurs fluctuations conceptuelles.

2. Marginalité urbaine

2.1. La parentalité femme-nature

Concernant *La vie en marge*, l'intrigue se déroule dans le Jura, l'un des départements de Franche-Comté près de la frontière suisse et loin de la région parisienne. Quant à *Un dimanche à Ville-d'Avray*, Ville-d'Avray a une situation géographique presque similaire car c'est une commune située en marge de Paris. En effet, l'existence de ces régions, qui ont gardé leur nature campagnarde, est le premier trait qui rapproche les deux romans. Le Jura et Ville-d'Avray, sont d'ailleurs les lieux où toutes les narratrices « je » et les personnages féminins se trouvent. La narratrice de *La vie en marge* habite dans le Jura où son amie, actuellement disparue, s'était déjà réfugiée. Dans *Un dimanche à Ville-d'Avray*, la sœur de la narratrice « je » vit à Ville-d'Avray depuis très longtemps et l'intrigue démarre

le jour où la narratrice vient lui rendre visite. Ainsi, ces deux régions réunissent la nature et les femmes : elles tentent de préserver la nature contre les constructions massives envahissant de plus en plus l'espace urbain. Elles donnent également refuge aux femmes contre toute sorte de conventions de la vie urbaine et parisienne dont les plus importantes sont la mode et les exigences de l'industrie vestimentaire comme la minceur, le mannequinat et surtout l'envie d'achat que cette industrie provoque chez les femmes. Donc, la femme et la nature s'associent dès le début parce que l'une et l'autre sont poussées en marge l'une par le capitalisme et l'autre par le patriarcat.

Or, l'intérêt écoféministe de *La vie en marge* consiste plus particulièrement en la mise en parallèle du Jura, région campagnarde, et la maternité : « De l'Antiquité à la Renaissance, la Terre a été vue comme [...] une mère nourricière qui portait la vie en son sein » (Larrère, 2023 : en ligne). Dès qu'elle se rend compte de sa grossesse inattendue, la narratrice de *La vie en marge* sympathise avec le Jura : à la charnière du siècle présent, cette région figée en pleine neige semble attendre un mouvement, l'arrivée de quelque chose ou quelqu'un qui puisse mettre fin à son immobilité. La première affinité entre la mère et cette région campagnarde consiste en la personnification de cette dernière configurant un corps vivant : « C'était comme si le corps de la ville se ralentissait, se détendait, n'était plus agité, de temps en temps, que par de légers spasmes » (Barbérís, 2013 : en ligne). En plus, la narratrice enceinte s'identifie à elle et s'y projette : ceci se laisse voir à travers les images aquatiques qu'elle lui attribue. Par exemple, les voitures sont assimilées aux « poissons lumineux » (Barbérís, 2013 : en ligne) qui bougent dans la vallée située au cœur du Jura. D'ailleurs, les habitants se mêlent à « ce flot régulier » (Barbérís, 2013 : en ligne) qui y coule. Comme la neige est un élément aquatique qui absorbe la région, celle-ci incarne l'utérus où tout flotte et continue à vivre comme le fœtus dans le ventre maternel. En plus, le statut maternel de la narratrice s'approche de celui du Jura dans la mesure où elle exerce le métier d'infirmière. Dans les derniers jours de l'année sous ce froid glacial, elle continue volontairement à rendre service à ses patients dont l'un l'assimile à une femme « douce comme la neige » (Barbérís, 2013 : en ligne).

Grâce à son métier, la narratrice devient la représentante du concept écoféministe de *care* : « Le *care* (soin, attention, sollicitude) désigne à la fois un certain type d'évaluation morale et un ensemble d'activités » (Larrère, 2023 : en ligne). C'est une éthique environnementale basée sur « la reconnaissance de nos dépendances et la capacité à nous préoccuper des autres » (François, 2021 : 37) et ces « autres » peuvent autant concerner les êtres humains que les espèces animales et végétales : « L'attention spécifique portée à la vulnérabilité commune à tous les humains, au monde animal et à la nature [...], aux fragilités et modalités de soutien, permet de faire de nouvelles parentés qui déjouent les rapports normés » (François, 2021 : 37). En effet, ce n'est pas seulement parce qu'elle porte un bébé

que la narratrice devient le double du Jura ; mais parce qu'elle est infirmière. C'est-à-dire qu'elle regroupe la maternité et le travail indépendant ; qu'elle s'adapte à la fois à la définition de la famille basée sur la fécondation et l'enfantement qu'à celle basée sur l'affection et la responsabilité sociale. Ceci montre bien qu'il existe une parenté entre la narratrice, le Jura et ses habitants et qu'elle accomplit doublement la tâche maternelle : non seulement elle attend un bébé, mais aussi elle prend soin des habitants et leur apporte son soin affectif et médical. C'est ce que fait également le Jura qui donne refuge aux habitants dans son ventre. Grâce à son énergie maternelle, la narratrice s'adapte à la définition que certains écoféministes présentent de la famille : « La famille est repensée moins en fonction des liens du sang que de liens émotionnels et intellectuels permettant de rétablir une communauté solide. La question de l'inclusion d'êtres non liés par le sang est majeure [...] » (Abdat, 2021 : 71). En effet, le roman valorise l'aspect social de la maternité de la narratrice qui devient la mère de toute la société du Jura, réunie autour du concept de *care*, de solidarité et des liens affectifs qui décentrent le concept traditionnel de la famille.

La narratrice se sent de plus en plus unie avec le corps maternel du Jura : « J'avais attendu le sang, la neige était venue » (Barbérís, 2013 : en ligne). Le sang coulant dans le corps de la femme enceinte est associé à la neige, élément aquatique, qui coule dans les veines du Jura. Le premier est aussi indispensable pour le fœtus que le second pour les habitants. Dans un premier regard, cette assimilation est féconde tandis qu'au fond elle est aussi menaçante : pour une femme enceinte, la saignée avertit que le fœtus est en danger et qu'une fausse-couche est probable. Effectivement, la mise en parallèle de la femme-mère et le département oriente premièrement l'horizon d'attente lectorial vers la reconstruction d'un espace-temps fécond, cyclique et sacré. Cependant, le rapprochement entre le sang et la neige met également cette attente en doute et inclut un paradoxe car la saignée et la chute de neige métaphorisent autant la naissance et la survie que la fausse-couche et la mort.

2.2. Une spatio-temporalité marécageuse

Sur le plan temporel, il existe une rupture entre le temps du corps féminin et celui de la nature. Le corps féminin et la nature obéissent à une temporalité cyclique : le corps féminin est fécondé selon la menstruation et la nature selon le cycle saisonnier. Le temps cyclique s'oppose au temps concret, historique et linéaire et est enceint d'une « nostalgie d'un retour périodique au temps mythique des origines, au Grand Temps » (Éliade, 1949 : 11). L'angoisse de la mort y est donc remplacée par la réversibilité. En effet, son expérience vécue est associée à celle de l'espace-temps originaire de l'être humain car durant sa vie embryonnaire, le fœtus n'a aucune conscience du passage temporel. Cependant, le Jura et

Ville-d'Avray sont loin de remplacer cette temporalité cyclique et évoquent plutôt un temps linéaire et stressant qu'Éliade (1949) appelle le temps profane.

Dans *La vie en marge*, la lente tombée de la neige représente la peur de la narratrice de cette immobilité qui a envahi le Jura et a tout ralenti : « Quand on regarde la neige tomber, on a l'impression que le temps se matérialise tel qu'il est, plutôt lent dans le fond, irréversible et régulier » (Barbérís, 2013 : en ligne). Ici, on peut voir le paradoxe articulé autour de la neige : d'un côté, elle configure la paisibilité temporelle liée à l'utérus et de l'autre, elle renvoie à l'angoisse existentielle produite par la linéarité temporelle. Un autre aspect de la linéarisation se manifeste à travers la médiatisation spatio-temporelle. Plus précisément, les différents types de médias à savoir la télévision, la radio et les écrans plats sont utilisés en fonction de la linéarisation temporelle de l'espace. Car ils marchent selon la logique horaire :

De temps à l'autre, il tournait le bouton de l'autoradio et écoutait des variétés ou la répétition indéfinie, tous les quarts d'heure, du journal de la veille augmenté des faits-divers qui avaient eu lieu pendant la matinée ou la nuit. De nouveaux faits, des déclarations politiques survenaient, remplaçant les anciens, en sorte qu'à la fin de la journée la substance du journal eût entièrement changé, mais d'une manière presque insensible – le renouvellement des informations épousant (ou mimant) celui du temps, lui aussi, insensible (Barbérís, 2013 : en ligne).

Comme on le voit, le média indique que le temps avance sans être dynamique. Le nouveau siècle est sur le point de commencer ; cependant le Jura est privé de tout changement comme s'il s'enfonçait dans un marécage : « Même la nouvelle année, on dirait qu'elle n'arrive pas jusqu'ici. On la fête parce qu'à la télévision, on nous dit de le faire » (Barbérís, 2013 : en ligne). En effet, les médias créent plutôt une illusion du passage du temps et l'imposent aux habitants de cette petite région. La domination de ce temps médiatisé est déjà une manifestation de l'intrusion de la métropole : la plupart des actualités diffusées sont consacrées à la société urbaine comme si cette région campagnarde n'avait pas d'existence réelle et imitait simplement le temps et le rythme de la métropole : « Ici, on vit en marge, on n'est pas dans le mouvement » (Barbérís, 2013 : en ligne). La métropole s'impose au Jura en faisant dominer son temps médiatisé et linéaire afin d'encourager son inertie et de le dépouiller progressivement de son identité maternelle : « Un nouveau siècle commençait mais tout était pareil » (Barbérís, 2013 : en ligne). En marchant dans le Jura, la narratrice éprouve en effet cette angoisse de mort provoquée par la linéarité temporelle qu'elle assimile à « une peur de conte [qui] glaçait la ville » (Barbérís, 2013 : en ligne).

Quant à *Un dimanche à Ville-d'Avray*, le choix de « dimanche » en tant que cadre temporel va dans le même sens. Le dimanche, les parisiens bougent, se rassemblent et s'amuse^{nt} tandis qu'à Ville-d'Avray, le dimanche est ennuyeux et insupportable car l'immobilité domine : « C'était typiquement un dimanche, le degré de vide, d'incertitude légère, d'appréhension vague (liée à l'incertitude) qui caractérise un dimanche, [...], on reconnaît toujours un après-midi de dimanche » (Barbér^{is}, 2019 : en ligne). Dans ce roman, la narratrice fait la différence avec celle de *La vie en marge* dans la mesure où, née et grandie à Ville-d'Avray, elle est actuellement une citoyenne parisienne venue rendre visite à sa sœur. Vivant l'un et l'autre espace-temps, elle ne cesse de comparer Paris et Ville-d'Avray et de mettre en relief cette angoisse existentielle de finitude et de mort qui marquent les dimanches à Ville-d'Avray :

Peut-être que la plupart des hommes traînent les dimanches soir avec la peur de voir la journée finir, la peur d'ébranler en eux une tristesse ancienne ; peut-être que cette tristesse, nous la partageons tous, cette tristesse qu'on sent quand les choses ferment, quand elles finissent (Barbér^{is}, 2019 : en ligne).

Cette angoisse temporelle défamiliarise le statut de la campagne car celle-ci est normalement connue pour son rythme de vie lent et paisible. Or, l'intrusion de ce temps médiatisé perturbe sa paisibilité et empêche les habitants de s'adapter au temps naturel de leur propre milieu. En effet, on peut constater que l'environnement n'est pas entièrement resté à l'abri de l'intrusion capitaliste. Et comme on le verra, c'est aussi le cas des femmes comme Claire Marie, qui, loin de la capitale, sont toujours jugées selon l'archétype de la femme parisienne. Pourtant, la féminité continue à chercher son dernier refuge auprès du Jura et du Ville-d'Avray.

Effectivement, la rupture entre la femme et la nature, dont on a parlé au début de cette partie, introduit un paradoxe chez Barbér^{is} : la mise en parallèle entre la femme-mère, le Jura et Ville-d'Avray accorde à celles-ci une identité féminine qui les rend propices à un temps lent et paisible, intrinsèque à la vie campagnarde. On attend donc à ce qu'elles montrent un comportement biologiquement féminin ; c'est à dire cyclique et réversible. Or, la vie en marge obéit au temps médiatisé et linéaire imposé par la métropole qui l'empêche d'être féconde et bienfaisante. Plus précisément, le Jura et Ville-d'Avray se tiennent apparemment loin de la vie métropolitaine mais celle-ci les domine en y faisant dominer sa temporalité linéaire et angoissante.

3. Féminité étouffée sous le poids de la masculinité toxique

3.1. Bipolarisation spatiale

D'après ce qu'on a évoqué dans la partie précédente, on peut dire que chez Barbéris, les espaces métropolitain et campagnard sont divisés au détriment des femmes. Car de même que la féminité et la nature s'associent, il existe aussi un lien étroit entre la métropole et le patriarcat. En effet, la métropole s'est transformée en la scène de démonstration de la masculinité toxique dont les manifestations ont poussé la féminité en marge, au Jura et à Ville-d'Avray. La première manifestation en est la présence des hommes égoïstes qui suivent le modèle de l'intellectuel parisien se moquant sans cesse des femmes qui ne s'y adaptent pas. Luc, l'époux de la narratrice dans *Un dimanche à Ville-d'Avray*, présente l'exemple parlant de ce type d'hommes qui critique constamment les habitudes de Claire Marie, sa belle-sœur, sans essayer de la comprendre :

Luc est le prototype du Parisien occupé et actif. Il est bourré de théories sur toutes sortes de choses, adaptable, concret, rationnel, souvent ironique. Il a des arguments sur tout. Souvent, j'ai essayé de le lui expliquer : ce n'est pas le cas de Claire Marie. Non qu'elle ne soit pas intelligente. Elle a beaucoup lu, mais elle n'a tiré de ses lectures aucune théorie. Elle est restée brouillonne, rêveuse et passive (Barbéris, 2019 : en ligne).

La narratrice cherche l'origine du comportement de sa sœur dans sa vie campagnarde et lui associe cette mécompréhension car une telle vie est tranquille et loin des conventions imposées par la capitale :

Ville-d'Avray est à quelques minutes de Paris, mais on l'en croirait séparé par des centaines de kilomètres. C'est ce qui expliquait, sans doute, qu'un homme comme Luc fût incapable de comprendre l'univers de ma sœur. [...]. Je suis sûr que Ville-d'Avray, ses rues tranquilles et retirées, ses maisons renforcées dans leurs jardins, livrées au passage des saisons comme si elles étaient livrées au temps sans défense, ont encore accru son décalage avec sa réalité (Barbéris, 2019 : en ligne).

Dans ce paragraphe, « livrées au passage des saisons » et « livrées au temps sans défense » confirment l'idée de l'existence d'une vie au féminin loin de la capitale se déroulant selon le temps cyclique. C'est donc une vie authentique qui ne connaît pas la mode car cette dernière est un phénomène qui change selon le temps linéaire. Ignorant la mode vestimentaire, Claire Marie est constamment moquée pour la singularité de son apparence non seulement par Luc qui l'assimile à un « pot de fleurs » (Barbéris, 2019 : en ligne) mais

aussi par d'autres parisiens fréquentant les soirées. Ils portent toujours des jugements radicaux sur elle et la trouvent bizarrement et même inconvenablement vêtue et coiffée pour les milieux parisiens :

La plupart de nos amis, universitaires parisiens, viennent en jeans, c'est une manifestation de leur esprit critique, de leur position libre sur la vie ; le signe qu'ils se sont affranchis du fastidieux, bourgeois, cérémonial des apparences. Il serait plus juste de dire qu'il prend chez eux des formes plus subtiles, cachées dans des détails presque invisibles de leurs vêtements sobres, bien coupés, plutôt noirs, répondant à des codes sélectifs, né dans le centre de Paris, fluctuants comme la mode, et que ma sœur ne possède pas, *puisque* elle habite à Ville-d'Avray (Barbérís, 2019 : en ligne).

Effectivement, on est face à la polarisation de l'espace due au refus de la société parisienne par la Ville-d'Avray qui a été marginalisée car elle n'a pas pu intégrer les codes vestimentaires de la capitale. Luc représente l'exemple du parisien qui se veut apparemment intellectuel mais qui donne en fait trop d'importance à son esprit critique. Il se donne le droit de critiquer l'apparence de Claire Marie et son mode de vie car celui-ci ne peut pas s'adapter à l'archétype de la femme parisienne connue pour son goût de l'élégance. Luc devient ainsi un représentant du milieu patriarcal parisien, de la masculinité toxique qui n'accepte la femme sauf si elle se laisse assujettir par ses conventions. De même, Claire Marie est la représentante de l'identité féminine attribuée à la campagne, de sa vie végétale et animale qui est condamnée à vivre en marge.

3.2. Dévalorisation identitaire

Relevant du capitalisme, les constructions massives sont d'autres manifestations de la masculinité toxique assimilée à une maladie contagieuse qui est en train de contaminer la campagne de façon à la rendre « lépreuse » (Barbérís, 2013 : en ligne). Après avoir envahi l'espace urbain de la métropole, les commerces sont maintenant en train d'engloutir la vie végétale et animale et font développer, d'un rythme assez rapide et inquiétant, le capitalisme au détriment de l'environnement : « Au rythme où vont les constructions, on peut prévoir que dans une quarantaine d'années, la vallée ne sera plus qu'une large conurbation qui absorbera tous les anciens villages » (Barbérís, 2013 : en ligne). On a en conséquence accès à tout type de commerce à savoir les boutiques et centres commerciaux, les restaurants et cafés, le cinéma, l'hôtel, les agences bancaires, etc. Pourtant, l'excroissance des constructions entraîne d'une part la fonctionnalisation de la campagne qui se transforme alors en l'espace de divertissement privilégié des parisiens : « Maintenant que la fondation a ouvert, la villa est devenue la promenade du dimanche des gens de la ville » (Barbérís, 2013 : en

ligne). D'autre part, alors que les maisons campagnardes tentent de préserver leur harmonie naturelle, les constructions massives ne cessent de fonctionnaliser à la fois leur façade et leur espace intime :

Il n'y a plus de maisons, quelques bâtiments dispersés, qui font partie du même projet immobilier : les mêmes balcons, les mêmes entrées, le même nombre de fenêtres [...]. La maison était fonctionnelle et sans aucun souci ornemental : le garage, la chaufferie, la cave – et, au-dessus, l'étage d'habitation. Il n'y avait aucune jardinière. Un escalier de béton brut menait à la porte d'entrée, encadrée de deux fenêtres et flanquée d'un étroit vasistas (Barbérís, 2013 : en ligne).

La fonctionnalisation de la maison consiste en le refus de toute sa valeur esthétique et identitaire. Dans une telle maison, les membres de famille sont réduits aux rôles concrets quotidiens et oublient de plus en plus leur manière d'être-au-monde. C'est en particulier le cas des femmes-mères comme Claire Marie dans *Un dimanche à Ville-d'Avray* qui présente un prototype de femme au foyer. Dans les petites régions loin de la métropole, les femmes travaillent moins dehors que celles des grandes villes et passent souvent leur temps à l'intérieur de la maison. C'est pourquoi, l'identité de l'espace intime est étroitement associée à l'identité féminine et à la manière dont la femme le vit :

Elle se disait que d'autres femmes, peut-être, évoluaient dans le silence de ces maisons, derrière leurs cloisons tapissées ; elle se demandait si le buste de ces femmes se penchait sur un buffet pour y ranger de la vaisselle. Ou sur un lavabo qu'elles nettoyaient avec un jet de produit désinfectant. Ou si elles repassaient et faisaient tranquillement le linge chaud et plié à droite de la table à repasser. Ou si elles allumaient la télévision pour qu'il y ait du bruit quelque part (Barbérís, 2013 : en ligne).

Effectivement, la fonctionnalisation de l'espace intime de la maison a pour effet celle de la femme-mère qui est ainsi réduite aux tâches qu'elle y est censée de réaliser : « Les femmes ont été de plus en plus enfermées dans leur rôle de reproductrices d'une force de travail au service du capital, cantonnées dans les tâches domestiques [...] » (Larrère, 2023 : en ligne). Cette fonctionnalisation coïncide donc avec le refus de l'identité féminine et montre bien qu'en dominant l'espace intime, le capitalisme contrôle la femme.

En plus, le Jura est devenu une région commerciale pleine de magasins d'optique : « [...], il y a des usines de montures de lunettes dans la région ; c'est même notre spécialité : nous avons, comme on dit maintenant, une « expertise » dans le moulage des formes plastiques » (Barbérís, 2013 : en ligne). En général, la société campagnarde mène une vie économiquement moins aisée que celle métropolitaine et les habitants sont souvent obligés de

« [mettre] des emprunts sur le dos pour faire construire » (Barbérís, 2013 : en ligne). C'est pourquoi, afin de faire face aux problèmes économiques et au chômage, le Jura a été obligé de s'exposer au marché économique de la métropole et de tourner vers l'activité industrielle. Le résultat en est la construction massive des usines d'optique citées ci-dessus. La mise en guillemet du mot expertise semble être un choix stylistique car « la MEG¹ d'unités lexicales a pour but d'isoler un fragment d'autrui pour le tenir à distance » (Maingueneau, 1999 : 132). S'appuyant sur cette définition, on peut dire que la mise en guillemet fait résonner l'ironie de la narratrice qui se comprend comme « un moyen d'étoffer la « polyphonie » du texte, en donnant corps à une langue duplice et ambiguë » (Coste, 2021 : 80). Par conséquent, le regard critique de la narratrice se révèle : le moulage des formes plastiques n'est pas une spécialité innée des habitants ; ceux-ci devaient choisir entre le déclin financier et l'adaptation au nouveau marché économique. Autrement dit, s'ils n'avaient pas ouvert des usines, ce marché les aurait avalés. En effet, plutôt que d'être un choix, cette expertise est une obligation imposée par le système économique de la métropole qui tente d'homogénéiser le Jura, de la dépouiller de son identité intrinsèquement féminine.

3.3. Marchandisation du féminin

La « surproduction capitaliste » (Lambot ; Salvetti-Lionne, 2023 : en ligne) qui entraîne la « surconsommation » (Lambot ; Salvetti-Lionne, 2023 : en ligne) est souvent critiquée par l'écoféminisme. Au seuil de l'an 2000, ce sont des sapins et des Pères Noël chinois, aussi bien que des publicités qui font étalage partout au Jura :

Des publicités pour une bûche « viennoise » chocolat chantilly étaient collées sur la vitre de la plupart des abribus, [...]. Ils faisaient une campagne intense pour la bûche viennoise, car c'était le moment ou jamais de la vendre. Juste après le 1^{er} janvier, on passerait à la galette des rois ; il ne restait que quelques jours pour écouler les stocks (Barbérís, 2013 : en ligne).

Ici, la mise entre guillemets de « viennoise » fait une autre fois entendre l'ironie de la narratrice qui dédouble l'instance énonciative et donne à son discours critique l'ampleur et l'ambiguïté : la narratrice observe et l'auteur qui se cache derrière elle critique de manière que ces deux voix se mélangent et se recouvrent. L'ironie met en question la vente d'un gâteau d'origine étrangère au nouvel an français : au lieu de favoriser un moment de célébration des mœurs régionaux, les jours précédant le nouvel an deviennent un temps intensif d'achat. Il se forme même une campagne afin de faire acheter et consommer les habitants, car après le nouvel an, les nouveaux articles remplaceront les produits stockés qui courront le risque de se gâter. Il faut donc les faire vendre à tout prix pour en tirer le

¹ Abréviation utilisée par Maingueneau pour désigner la mise en guillemet.

bénéfice. En procédant à la marchandisation, le capitalisme cherche à neutraliser la fécondité du nouvel an en tant que reprise du temps naturel et sacré. En fait, il fait de façon que « le temps de l'Agir et du Consommer » (Lambot ; Salvetti-Lionne, 2023 : en ligne) remplace « le temps de l'Être » (Lambot ; Salvetti-Lionne, 2023 : en ligne). Le premier temps renvoie au temps cyclique et le second rappelle le temps profane évoqués par Éliade.

La marchandisation donne également naissance à la « surpopulation » (Lambot ; Salvetti-Lionne, 2023 : en ligne), phénomène consistant en l'inversion des pôles « métropole-campagne » qui se fait par les habitants. D'un côté, lassés de la population croissante de la capitale, beaucoup de métropolitains ont trouvé au Jura une nouvelle destination de divertissement car la campagne leur offre actuellement autant d'opportunités que la métropole : « Maintenant que la fondation a ouvert, la villa est devenue la promenade du dimanche des gens de la ville » (Barbérís, 2013 : en ligne). De l'autre, l'apparence de la métropole et ses facilités financières séduisent de plus en plus les habitants si bien qu'ils sortent du Jura et rejoignent la population croissante métropolitaine :

Il faut des magasins, du choix. Tant qu'ils le peuvent, les gens d'ici—ceux qui ont une voiture—, vont faire leurs courses au centre commercial, même ceux des fermes ; ils préfèrent faire les kilomètres ; c'est moins cher et ça les distrait, il y a de la variété, des promotions tous les jours (Barbérís, 2013 : en ligne).

Les habitants de la campagne font donc partie de cette population croissante que les métropolitains eux-mêmes fuient. Par conséquent, les habitants s'évadent de leur lieu d'habitation et trouvent refuge au pôle opposé alors que les deux espaces restent fixes. En effet, la marchandisation déséquilibre la population.

D'ailleurs, la marchandisation fait du féminin et de ses propriétés l'un de ses autres objectifs : une grande partie des commerces récemment ouverts concerne la beauté féminine à savoir les boutiques, les bijouteries et l'onglerie. L'une des boutiques les plus chics du Jura qui vend les robes de soirée porte ainsi un nom féminin : « (Eva ? Diana ? Véra ? le nom m'échappe) » (Barbérís, 2013 : en ligne). De même, la bijouterie la plus importante du centre est l'endroit où on s'attroupe au seuil du nouvel an afin de choisir un cadeau. Elle fait des femmes l'objet de son slogan : « *En 2000, offrez-lui un diamant* » (Barbérís, 2013 : en ligne). Or, dans *Un dimanche à Ville-d'Avray*, la narratrice prend position par rapport à ce phénomène quand elle fait de l'image « des roses rouges poussant à la banlieue » (Barbérís, 2019 : en ligne), une métaphore des femmes : « [...] les roses rouges, quoique de couleur plus affirmée et de parfum plus robuste, tenaient moins. Elles semblaient s'épuiser. Peut-être que la couleur épuise les roses » (Barbérís, 2019 : en ligne). Pour certaines femmes, la beauté est un besoin inaltérable qui, à force d'être assouvi, les épuise.

En effet, la marchandisation consiste à réduire la femme en beauté apparente ; à ne connaître que son attrait publicitaire et à renier largement ses besoins biologiques et existentiels. Effectivement, le Jura et ses habitantes subissent autant les conséquences inhumaines de la marchandisation.

3.4. Pour une poétique écoféministe : les enjeux intertextuels

La critique écoféministe s'infiltré également dans le style ; spécifiquement dans les références intertextuelles dont les célèbres contes et romans d'amour constituent la matière. Plus précisément, l'instance narrative-auctoriale fait allusion à certaines œuvres marquées par une image stéréotypée des relations « masculin-féminin » dans le but d'en faire un espace critique qui lui permet de « condamner le discours patriarcal et d'affirmer une pratique écoféministe de la langue » (Coste, 2021 : 79). Dans *La vie en marge*, la narratrice raconte à Cyrille, le fils de son amant, le conte de *Blanche-Neige* afin de l'amuser. Comme dans presque tous les contes, Blanche-Neige présente un prototype de la femme : elle est à l'image d'un idéal féminin d'une parfaite beauté qui doit attendre jusqu'à ce que son amant vienne la trouver et la rendre heureuse. Ce prototype est articulé autour de l'idée de la possession masculine. En fait, l'évocation de Blanche-Neige peut avoir une interprétation symbolique : ayant été actualisé au sein d'un roman vingt-et-unième, ce conte envisage la décevante situation féminine au Jura où la femme et l'environnement subissent autant le poids du patriarcat et l'exploitation capitaliste. Il faut d'ailleurs remarquer que le conte débute exactement dans le même décor neigeux que *La vie en marge* : « Il était une fois, [...], une reine dans un pays de montagnes. C'était l'hiver. La neige était tombée toute la journée. Tout était blanc, [...] » (Barbérís, 2013 : en ligne). Le conte continue ensuite en évoquant la reine qui dans ce froid glacial était enceinte de Blanche-Neige : « La reine devait avoir un enfant, [...]. Une goutte de sang était tombée sur l'appui de fenêtre et elle faisait un minuscule trou rouge que la reine regarda en pensant à la petite fille qui allait naître » (Barbérís, 2013 : en ligne). L'image de la reine enceinte rappelle celle de la narratrice ; ce qui rapproche particulièrement leurs statuts et fait du conte un miroir reflétant plus spécifiquement la condition de celle-ci.

Quant à *Un dimanche à Ville-d'Avray*, les références sont plus nombreuses. En décrivant cette sensation de finitude qui règne à Ville-d'Avray, la narratrice l'attribue à Ève, mère de l'Humanité entière :

[...] c'était une vieille réminiscence, profondément humain, le souvenir, inscrit en nous, de l'inquiétude atroce qui a dû poindre le cœur d'Ève, quand l'Ange lui a montré la porte du Paradis, et surtout quand elle a compris que ce serait définitif (Barbérís, 2013 : en ligne).

Encore une fois on voit la narratrice faire référence à une femme-mère qui s'est inscrite dans l'histoire. L'image d'Ève face au Paradis configure le destin de Claire Marie : en se mariant avec Christian et restant à la campagne, elle a cru faire le meilleur choix de sa vie. Or, son choix l'a vite transformée en femme au foyer passive emprisonnée dans son paradis, sa maison. Pourtant, de nature rêveuse et romantique, elle comprend tardivement qu'elle ne peut plus tolérer cette vie et se lance ainsi dans une nouvelle aventure amoureuse.

Le grand intérêt du personnage de Claire Marie dans *Un dimanche à Ville-d'Avray* consiste en ce que son mode de vie et sa personnalité rappelle celle de Madame Bovary. Depuis l'enfance, la narratrice et Claire Marie avaient l'habitude de regarder des films romantiques et de lire des romans amoureux dont *Jane Eyre* qui les a marquées au point de trouver sa place dans leurs jeux :

Je me souviens d'une période totalement somnambulique, d'un discours amoureux continu : nous marchions, dormions, peignions nos poupées tout en discutant avec Rochester. Nous croyions entendre son appel dans la nuit : – *Est-ce vous ? Où êtes-vous, Maître ?* Nous avions réclamé le livre et le lisions, au lit, la lumière éteinte, nous brodions sur le scénario, inventions des épisodes qui nous ravissaient et nous faisaient peur (Barbérís, 2019 : en ligne).

Jane Eyre, on le sait, raconte l'histoire de l'amour interdit de Jane pour son Maître, Monsieur Rochester, qui incarne pour celle-ci un homme idéal. En effet, l'une et l'autre sœurs sont, dès l'enfance, exposées à un idéal masculin que la narratrice oublie à mesure qu'elle grandit et devient adulte. Tandis que Claire Marie ne parvient pas à s'en détacher complètement et comme le dit la narratrice, « sortit de son époque Rochester tardivement » (Barbérís, 2019 : en ligne). En conséquence, elle reste trop influencée par ses lectures et cet idéal masculin continue à dominer son univers féminin : « [...] elle avait le nez collé contre la vitre : elle [...], arrosait de seaux d'eau le lit en flamme de Rochester, se promenait dans le verger avec lui au crépuscule, (« *Jane, entendez-vous le rossignol ?* »), [...] » (Barbérís, 2019 : en ligne). Cependant, Christian, le mari médecin de Claire Marie, ne correspond pas du tout à cet idéal, car c'est un homme peu ambitieux, indifférent et noyé dans son métier quotidien : « Christian était absorbé par ses malades et la marche du cabinet ; il l'aimait d'une manière confortable, routinière et distraite » (Barbérís, 2019 : en ligne). Ainsi, elle commence à se réfugier plus dans ses illusions : sa sœur l'appelle « une rêveuse enragée » (Barbérís, 2019 : en ligne) qui prend l'habitude de se mettre devant la fenêtre et de rêver sans rien faire : « De cette époque date chez ma sœur le goût et l'habitude de passer de longs moments sans rien faire devant la fenêtre » (Barbérís, 2019 : en ligne). Elle reste incapable de choisir et garde toujours un air inquiet et douteux que la narratrice décrit comme tel : « [...] son air anxieux mais disponible, son air de « vivre dans la lande » – cet

air que j'appelle à part moi son air *dame au petit chien* depuis que j'ai lu la nouvelle de Tchekhov » (Barbérís, 2019 : en ligne). Tchekhov fait également des clichés d'amoureux l'idée principale de cette nouvelle car elle porte sur l'amour interdit du narrateur, Dmîtri Dmîtrich Gourov, et sa bien-aimée, Âna Serguïeïévna, appelée « dame au petit chien ».

Les idéaux de Claire Marie sont perpétuellement confrontés à la réalité de sa vie conjugale et l'amour devient une quête échouée qui la désillonne. Mais ces idéaux sont trop résistants pour s'encombrer de l'atrocité de la désillusion et la poussent à se lancer dans une nouvelle histoire d'amour. À la quarantaine, elle entretient une relation avec un homme nommé Marc Hermann qui se prétend être l'un des patients de son mari : « Elle cédait peu à peu, je le vois bien et quelque chose en moi la comprenait, à ce qu'il importait de romanesque dans sa vie » (Barbérís, 2019 : en ligne). Ils continuent à se rencontrer clandestinement jusqu'à ce que les habitants signalent un homme bizarre qui rôde dans le quartier et autour de la gare et se mettent à sa recherche car il est suspect de tromper les jeunes filles et les femmes : « [...] cet homme avait été « aperçu » plusieurs fois, [...] il pouvait correspondre à un individu recherché [...] » (Barbérís, 2019 : en ligne). Doutant de la vraie identité de Marc Hermann, elle l'identifie à ce suspect qui disparaît d'un coup. Bien qu'il disparaisse, son ombre continue à peser sur Claire Marie : elle a peur que cet homme ne barre le chemin de sa fille Mélanie : « Tu as vu ce monsieur ? Si tu le vois, tu me préviens, tu ne réponds pas, tu marches vite, tu ne parles jamais à un inconnu » (Barbérís, 2019 : en ligne). Peut-être que Claire Marie a peur que cet homme ne révèle à Mélanie leurs rencontres. Ignorant la vérité, Christian la surprend debout devant la fenêtre ; évidemment elle n'attend plus son homme idéal mais cet homme inconnu qui lui fait peur : « J'ai remarqué que tu es sans arrêt à la fenêtre en ce moment. Tu attends quelqu'un ? » (Barbérís, 2019 : en ligne). Quinze ans passés de cette histoire, Claire Marie avoue ne pas avoir pu l'oublier et elle a l'impression qu'il la suit partout où elle va :

[...] des années après, alors qu'ils avaient perdu tout contact, alors qu'elle n'était même plus sûre de le rencontrer si elle le croisait, [...] cela lui arrivait encore, la nuit, sur de petites routes, chaque fois qu'une voiture la croisait, [...] (Barbérís, 2019 : en ligne).

On peut chercher le rapport entre les références intertextuelles et le patriarcat dans l'image plutôt stéréotypée et soumise que l'imaginaire occidental présente de la femme. Comme l'affirme Anne Isabelle François (2021 : 39), « Passivité, désespoir et peur vont [...] de pair et sont clairement dénoncés comme une autre forme de domination exercée par l'imaginaire occidental-patriarcal sur les femmes, [...] ». Cet imaginaire est ce par quoi Claire Marie est directement influencée dans la mesure où son éducation et ses lectures d'enfance lui ont imposé un faux idéal masculin qu'elle attendait pour son bonheur. Autrement dit, pour elle, le bonheur se résumait en la présence d'un tel homme, à l'image

d'un chevalier ou d'un prince, qui n'existait pas réellement. Claire Marie joue ainsi une stupide princesse de conte de fée. D'une part, son mari est un homme ordinaire que son métier de médecin ne distingue pas d'autres, qui aime sincèrement sa femme mais ne l'aime peut-être pas amoureuxment comme elle l'attend. Donc, comme presque tous les hommes, il est naturellement incapable de comprendre l'univers féminin de Claire Marie et ses attentes. De l'autre, Marc Hermann est un homme plus toxique que Christian car il procède parfois à la violence corporelle afin de posséder Claire Marie douteuse et apeurée. Dans tout le roman, il fait des apparitions fantomatiques et surprend Claire Marie et les voisins de cet homme dont l'identité est en question, disent qu'ils ne connaissent pas un tel nom : « – Connaissez-vous Monsieur Hermann ? [...] – Je ne sais pas, dit-il en refermant la porte. Je ne vois pas du tout. [...]. Vous devez faire erreur » (Barbérís, 2019 : en ligne). Même la narratrice doute si cet homme ait réellement existé dans la vie de sa sœur : « Ma sœur m'avait-elle menti ? » (Barbérís, 2019 : en ligne). Claire Marie reste donc la seule personne à l'avoir jamais connu et fréquenté. Ainsi, le lecteur a raison de penser que cet être douteux n'a jamais existé que dans les rêves de Claire Marie. Celle-ci lui a donné naissance afin de fuir cet univers masculin qui l'entoure depuis l'enfance et l'empêche de vivre pleinement sa féminité. Cependant, elle s'enfonce dans ce gouffre et s'emprisonne de plus dans cet univers masculin : en effet ; elle fait partie de ces femmes éprouvant toujours ce besoin d'être dépendante d'un homme.

C'est d'ailleurs à cause de sa violence que Marc Hermann est assimilé aux constructions massives : plusieurs fois dans le roman, Claire Marie commence à contempler ces constructions, assise sur un banc : « [...] quelques bâtiments bas, numérotés, répartis entre des arbres et des réverbères, avec une lettre sur la porte d'entrée, et un air de bâtiments collectifs » (Barbérís, 2019 : en ligne). Tout d'un coup, elle voit cet inconnu rôdeur surgir de l'ombre : « Tout à coup, un homme sortit du sous-bois en face d'elle ; elle devina plus qu'elle ne vit sa silhouette de l'autre côté de l'étang » (Barbérís, 2019 : en ligne). Cette assimilation est encouragée par le métier de Marc Hermann qui tient en banlieue une société l'import-export : « [...] il était dans l'import-export ; son entreprise entretenait surtout des relations avec l'Amérique latine » (Barbérís, 2019 : en ligne). Donc, son métier se rapporte directement aux marchandises et à la consommation. En fait, Marc Hermann fait avec Claire Marie ce que le capitalisme a fait avec la nature : c'est-à-dire, l'excroissance des constructions et commerces ainsi que la marchandisation et la fonctionnalisation de l'espace non métropolitain et enfin, la dilution identitaire de ce dernier au sein du système capitaliste. Ainsi, le lien de parenté déjà élaboré entre la femme et la nature se consolide.

Effectivement, les références intertextuelles n'ont pas uniquement une utilisation descriptive et thématique : l'intertextualité joue le même rôle que l'ironie et multiplie les voix afin de créer la dimension polyphonique du discours qui s'interprète comme « une

façon d'ouvrir le sens, d'accepter le jeu des mélanges et la confrontation des discours, dans une sorte de sabbat linguistique qui laisse s'exprimer la puissance de la langue » (Coste, 2021 : 79). L'instance narrative-auctoriale s'approprie toutes les voix afin d'amplifier son discours et de consolider l'étoffe polyphonique et ainsi, elle peut à la fois décrire les conventions patriarcales et les critiquer.

4. Féminité au seuil du gouffre

4.1. Femmes aux destins tourmentés

Les femmes qui connaissent toutes des destins assez tourmentés sont les premières à faire voir le regard plutôt pessimiste de l'auteur envers l'avenir de la femme et de l'environnement. Dans l'un et l'autre romans, nous trouvons beaucoup d'affinités entre l'univers des personnages et leurs rapports : d'une part, il y a deux narratrices racontant chacune l'histoire d'une autre femme. D'autre part, il y a, dans chaque roman, un homme venu de la métropole et suspect d'avoir trompé ou tué une femme. Nombreux sont ceux qui témoignent de l'indifférence envers leur épouse ou leur amante.

Concernant *La vie en marge* la narratrice, Mademoiselle Verny, et son amie, Anne Marie, dont elle raconte l'histoire, sont maltraitées à cause de leur grossesse inattendue. Née dans une famille patriarcale, Anne Marie a dû quitter la maison et s'installer à Paris au « foyer de jeunes filles » (Barbérís, 2013 : en ligne) dès qu'elle a sa fille : « Il a fallu que je quitte Marseille quand j'ai eu Laura ; ma famille n'acceptait pas ; je n'avais pas d'autre solution que partir » (Barbérís, 2013 : en ligne). La narratrice sera également la victime de l'indifférence et de l'humiliation de son amant quand elle lui annonce sa grossesse précoce :

Tu en es sûre ? Tu as fait tous les examens ? Oui, poursuivit-il pour lui-même, je suis bête, tu sais quoi faire, tu es dans le métier ; je suppose que tu savais ce que tu faisais plus ou moins. Oui, je suis vraiment bête. [...]. Si tu voulais me faire une surprise, c'est réussi (Barbérís, 2013 : en ligne).

Effectivement, le premier aspect de leur destin tourmenté consiste en ce que ces femmes sont perpétuellement exilées par la société patriarcale qui leur reproche d'avoir porté le fruit naturel de leur relation sexuelle.

Cependant, l'aspect le plus important de ce destin tourmenté est qu'elles sont l'une et l'autre condamnées à mort. Comme Marc Hermann, Richard Embert est un homme susceptible d'avoir tué une habitante du Jura qu'on peut identifier à Anne Marie. Ceux-là disparaissent en même temps ; c'est pourquoi certains disent qu'ils se sont enfuis ensemble tandis que d'autres pensent que cet inconnu, qui a été récemment vu dans le Jura, rôdant autour de la maison d'Anne Marie, l'avait conduite quelque part et l'a tuée. Se mettant à la recherche de ce suspect, la police bloque vainement toutes les sorties du Jura : « Nous

recherchons quelqu'un, [...]. Nous pensons qu'il est dangereux, qu'il n'a pas pu s'éloigner beaucoup. [...]. Soyez prudente dans le bois. Et verrouillez votre portière, on ne sait jamais » (Barbérís, 2013 : en ligne). Échouée dans sa tentative d'arrestation, la police tente de semer la peur et de proposer aux femmes de s'enfermer pour ne pas devenir la prochaine victime. Effectivement, on peut constater un renversement des rôles actanciels car au lieu d'être enfermé, c'est le criminel qui a enfermé ses victimes. Quant à la narratrice de *La vie en marge*, on a déjà évoqué qu'elle s'identifie à la reine de Blanche-Neige puisqu'elle est enceinte et qu'elle a peut-être envie d'avoir une fille comme elle. Elle connaît pourtant le destin malheureux de la reine : « La reine mourut peu après » (Barbérís, 2013 : en ligne). Ceci montre qu'elle se configure un tel destin : elle oscille toujours entre la joie d'avoir un enfant et l'inquiétude de ne pas pouvoir rester sa mère.

Dans *Un dimanche à Ville-d'Avray*, la narratrice et Claire Marie ne connaissent pas non plus un destin favorable. Comme on l'a vu, Claire Marie reste enfermée dans un univers intoxiqué par l'imaginaire occidental-patriarcal. Comme elle fait référence à Madame Bovary, le lecteur peut lui envisager le même destin, le suicide. De même, la narratrice qui est la cadette de Claire Marie, est victime de la violence psychologique et verbale de son mari Luc pour avoir fréquenté Ville-d'Avray :

Luc m'envoie des coups de pied sous la table pour que je donne le signal de départ. Dans la voiture, au retour, il conduit en regardant droit devant lui, sans parler, et l'air sombre – ce qui n'est pas bon signe. Puis il lâche : Franchement, si je devais vivre à Ville-d'Avray toute l'année, je me suiciderais ! (Barbérís, 2019 : en ligne).

Non seulement Luc n'aime pas fréquenter Ville-d'Avray, mais il reproche aussi vivement à son épouse d'y être allée : « – Qu'est-ce qu'il y a ? m'a dit Luc ? Qu'est-ce qui t'arrive ? Tu n'allumes pas ? Tu fais une de ces têtes ! Tout de suite, il a compris : Tu es encore allée à Ville-d'Avray ! » (Barbérís, 2019 : en ligne). En fait, c'est sur cette scène de reproche qu'*Un dimanche à Ville-d'Avray* prend fin. Bien qu'il se prétende intellectuel et ouvert d'esprit, Luc se met dans la même catégorie que Richard Embert, Jean-Marc, Christian et Marc Hermann car il tente d'enfermer spirituellement sa femme en lui imposant son propre mode de vie.

Effectivement, l'univers des personnages féminins met en avance la vision pessimiste de l'auteur dans la mesure où aucune de ces femmes ne connaît un destin heureux : elles sont toutes condamnées à la disparition, à l'enfermement et à la mort. Or, ce pessimisme domine également le Jura et Ville-d'Avray vu que la femme et la nature s'unissent.

4.2. Humanité avortée

Parmi toutes les femmes, la narratrice de *La vie en marge*, Mademoiselle Verny, est celle qui reflète le mieux le regard pessimiste de l'auteur envers l'avenir de l'environnement dans la mesure où le roman met particulièrement l'accent sur sa maternité. Afin de comprendre ce regard pessimiste, il faut comprendre ce que l'hémorragie et la mort précoce signifient métaphoriquement. Si la narratrice attend le même destin que la reine de Blanche-Neige, si elle sent la mort précoce s'approcher d'elle, c'est peut-être parce qu'elle est enceinte. En effet, elle doit subir le regard méfiant et les reproches d'un amant indifférent d'autant plus qu'elle doit continuer à travailler et à rendre service à ses clients sous un froid glacial. En outre, le fœtus est déjà en train de se nourrir de son sang et tout cela l'affaiblit et nuit à sa santé. Finalement, Jean-Marc se rend compte d'avoir maltraité son amante et lui présente ses excuses : « Je m'excuse. Je m'excuse tellement pour la dernière fois. Je n'ai pas bien réagi, je m'en veux beaucoup. Je t'aime, tu sais » (Barbérís, 2013 : en ligne). Cependant, il se rend tardivement compte des mauvaises conséquences de son comportement : *La vie en marge* prend fin sur une scène assez significative où, trouvée à demi évanouie chez elle par Jean-Marc, la narratrice se laisse transporter à l'hôpital :

Vers minuit, on me transporta d'urgence à l'hôpital. Le transport fut difficile à cause de la neige qui s'était remise à tomber et parce que je saignais, le sang avait commencé vers onze heures ; il ne s'arrêtait ; il fallait éviter les secousses. [...]. J'entendis le mot « hémorragie ». C'est un de mes derniers souvenirs avant de perdre conscience (Barbérís, 2013 : en ligne).

La narratrice s'évanouit à cause d'une hémorragie utérine qui alerte une fausse-couche. Autrement dit, la mère et le fœtus courent autant le risque de mourir car l'existence et la survie de ce dernier dépend de celle de sa mère.

L'environnement est le double de la narratrice : mère de l'humanité et de tout être vivant, elle est la seule mère qui ne cesse jamais d'être enceinte et de donner naissance. Pour cette même raison, elle est la mère la plus fragile qui soit : l'humanité se nourrit d'elle et lui doit son existence et sa survie ; mais si elle suce trop de son sang et si elle commence à abuser de ses droits d'enfant de la mère/nature, elle fera précocement mourir sa mère et se fera également mourir car son existence dépend d'elle. C'est pourquoi l'écoféministe Carolyn Merchant associe cette exploitation abusive de la nature à « une imagerie sexuelle brutale » (Larrère, 2023 : en ligne) et l'assimile à un « viol » (Larrère, 2023 : en ligne). Ceci est une raison de plus pour prouver que la nature est le double de la mère. Et comme toute mère, la nature a un double visage : elle peut être aussi « nourricière et aimante » (Larrère, 2023 : en ligne) envers ses enfants que « rebelle et violente » (Larrère, 2023 : en ligne) à l'égard d'eux. En faisant développer le capitalisme, le pur fruit de l'utilitarisme humain,

l'être humain a récemment abusé de ses droits et a trop exploité le ventre de sa mère. Ainsi, il renie ostensiblement le droit d'autres espèces végétales et animales et se croit propriétaire d'une mère qui l'avait enfanté. L'être humain sera ainsi le double du fœtus de la narratrice qui court le danger de la fausse-couche. Dans ce sens, l'hémorragie peut métaphoriser le visage enragé de sa mère : elle va s'épuiser certes mais elle va aussi laisser mourir ses enfants et les anéantir. Par conséquent, se révèle le visage vengeur et punitif de la nature que Abdat (2021 : 65) définit comme « punition par un principe divin féminisé et le rabaissement de l'Homme au rang de l'espèce animale devenue nuisible ». Et comme Jean-Marc, l'humanité va se rendre très tardivement de sa faute, lorsqu'il ne restera plus rien de sa mère ni d'elle-même.

5. Conclusion

Dans cet article, nous nous sommes proposé de faire une lecture écoféministe de deux romans de Dominique Barbéris, *La vie en marge* et *Un dimanche à Ville-d'Avray*. On est parti de l'idée de l'existence d'un lien de parenté indétachable entre la féminité et la nature ainsi qu'entre le patriarcat et le capitalisme et on a obtenu les résultats suivants : Dans les deux romans, la dichotomie masculinité-féminité donne forme à un espace bipolaire. Les représentants de la masculinité toxique, que ça soit le patriarcat ou le capitalisme, se regroupent à la métropole et ont poussé la femme et la nature en marge. En se projetant sur la campagne, les femmes cherchent à lui prêter leur temps corporel, un temps sacré et cyclique comme celui de l'utérus. Cependant, le capitalisme fait régner un temps profane et médiatisé qui abolit la sacralité du temps cyclique. Mais à part la linéarisation temporelle, il procède à la fonctionnalisation et dévalorisation de l'espace campagnard et à la marchandisation du féminin. Et son comportement envers la nature s'identifie avec la marchandisation qu'il a déjà appliquée au statut de la femme : il fait du féminin l'objectif de la propagande commerciale et renie ainsi d'autres aspects de son existence. L'originalité du corpus choisi tient en grande partie aux références intertextuelles qui étendent la critique écoféministe à l'échelle d'une pratique langagière en donnant naissance à la poétique écoféministe. Faisant référence à un univers exclusivement féminin, cette poétique s'octroie deux vocations importantes : d'une part, elle symbolise le destin des personnages féminins de Barbéris sous l'emprise du patriarcat qui ne sera que l'échec car aucune des femmes ne connaît un destin favorable. Et comme la femme et la nature s'unissent, cet échec traduit également la vision pessimiste de l'auteur envers l'avenir de l'environnement. D'autre part, en multipliant les voix, elle élargit l'étoffe énonciative. Elle crée ainsi l'effet de mise à distance avec l'imaginaire patriarcal occidental et permet à l'instance auctoriale-narrative de le tourner en dérision et de le critiquer sévèrement.

Étant donné la multiplicité et la variété de manifestations de la féminité, qu'elles soient les personnages féminins des romans ou ceux évoqué intertextuellement, les narratrices ou bien le Jura et Ville-d'Avray, nous pouvons dire que la romancière fait de *La vie en marge* et *Un dimanche à Ville-d'Avray* un kaléidoscope où toutes celles-ci se transforment perpétuellement et reflètent les unes les autres. Il suffit que le spectateur change l'angle adopté afin de voir toutes les possibilités que ce jeu de miroitement lui offre. Il faut préciser que les configurations de la masculinité toxique peuvent également entrer dans le même jeu car elles aussi sont mises en parallèle et se font référence. Pourtant, la différence consiste en ce que le lien entre les manifestations de la masculinité toxique est moins consolidé que celui des manifestations de la féminité car une figure comme Christian fait rupture avec la masculinité toxique. C'est vrai qu'il est loin d'un homme idéal imaginé par Claire Marie mais il échappe aussi au modèle d'un homme viril et violent et a donc un statut fluctuant. Plus précisément, comme on l'a évoqué dans l'introduction, la personnalité de Christian brouille les contours de la dichotomie « patriarcale- non patriarcale » et révèle ses fluctuations conceptuelles car il est le représentant d'un homme ordinaire qui a ses qualités et défauts. Or, si Claire Marie est la victime explicite de l'imaginaire occidental, Christian en est la victime implicite : c'est en réponse à son sang-froid que Claire Marie crée le fictif Marc Hermann et se réfugie auprès de lui. C'est-à-dire que cet être fictif lui donne ce que Christian ne lui donne pas. Comme Marc Hermann est plutôt le fruit de l'imaginaire patriarcal par lequel Claire Marie est influencée, nous pouvons déduire que cet imaginaire est en train de manipuler indirectement la masculinité non toxique afin de l'adapter à ses propres exigences. Le système patriarcal divise la masculinité en toxique et non toxique et tente de rejeter toute figure qui ne s'adapte pas à la masculinité toxique. Tandis qu'en réalité, la plupart des hommes se situent entre ces deux pôles et Christian en présente un exemple parlant. Effectivement, la façon dont l'imaginaire patriarcal impose le fictif Marc Hermann à la réalité de Christian montre bien comment la masculinité toxique tente d'encadrer et de réduire non seulement la féminité mais aussi la masculinité.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ABDAT, Garance (2021) : « “We call ourselves lords of the creation” : hubris masculine et apocalypse féminine dans *The Last Man* de Mary Shelley ». *Itinéraires*, 2021-1/ 2022 [Magali Nachtergael & Claire Paulian, dir., *Écoféminismes : récits, pratiques militantes, savoirs situés*], 64-77.
- BARBÉRIS, Dominique (2013) : *La vie en marge* [en ligne]. Paris, Gallimard (col. *nrj*). [Disponible sur <https://ebookrally.ir/>].

- BARBÉRIIS, Dominique (2019) : *Un Dimanche à Ville- d'Avray* [en ligne]. Paris, Gallimard. [Disponible sur <https://ebookrally.ir/>].
- CASSELOT, Marie-Anne (2017) : « Cartographie de l'écoféminisme », dans Marie-Anne Casselot & Valérie Lefebvre-Faucher (éd.), *Faire partie du monde Réflexions écoféministes* [en ligne]. Québec, Remue-ménage, [Disponible sur <https://ebookrally.ir/>].
- COSTE, Marion (2021) : « Le jeu de la parodie dans *Woman and Nature : The Roaring Inside Her* de Susan Griffin ». *Itinéraires*, 2021-1/ 2022 [Magali Nachtergaele & Claire Paulian, dir., *Écoféminismes : récits, pratiques militantes, savoirs situés*], 79-93.
- EAUBONNE, Françoise d' (1974) : *Le féminisme ou la mort*. Lorient, Le passager clandestin.
- ÉLIADE, Mircea (1949) : *Le mythe de l'éternel retour*. Paris, Gallimard (col. *nrff*).
- FRANÇOIS, Anne Isabelle (2021) : « Tant qu'il y aura des forêts. Écriture, parentés et résistances écoféministes ». *Itinéraires*, 2021-1/ 2022 [Magali Nachtergaele & Claire Paulian, dir., *Écoféminismes : récits, pratiques militantes, savoirs situés*], 33-48.
- LAMBOT, Juliette & Anne-Florence SALVETTI-LIONNE [coord.] (2023) : *Mon corps, ma planète !* [en ligne] . Paris, Eyrolle. [Disponible sur <https://ebookrally.ir/>].
- LARRÈRE, Catherine (2023) : *L'écoféminisme* [en ligne]. Paris, La Découverte. Disponible sur <https://ebookrally.ir/>.
- MAINGUENEAU, Dominique (1999 [1991]) : *Énonciation en linguistique française*. Paris: Hachette.

El perfil del alumnado de Estudios Franceses en España: estudio de caso en la Universidad de Granada

Charlotte DEFANCE

Universidad de Granada

c.defrance@ugr.es

<https://orcid.org/0000-0001-5290-128X>

Resumen

En los últimos años, la enseñanza del francés en Andalucía ha experimentado un retroceso en todos los niveles educativos. En la Educación Superior, el Grado en Estudios Franceses (GEF) de la Universidad de Granada (UGR) afronta una fuerte disminución de la demanda y un bajo índice de retención, especialmente en el primer curso. Comprender las motivaciones, percepciones y expectativas del alumnado en relación con el programa formativo y sus posibles salidas profesionales constituye un requisito previo para cualquier propuesta de actualización y mejora del mismo. Este estudio aborda dicha cuestión y presenta una aproximación al perfil del estudiantado del GEF en la UGR, realizado a partir de un cuestionario y un análisis contextual que incluye universidades andaluzas y titulaciones afines.

Palabras clave: enseñanza del francés, Filología Francesa, Educación Superior, percepción del alumnado

Résumé

Ces dernières années, l'enseignement du français en Andalousie a connu un recul à tous les niveaux éducatifs. Dans l'Enseignement supérieur, la Licence en Études françaises (*Grado en Estudios Franceses*) de l'Université de Grenade (UGR) fait face à une forte baisse de la demande et à un faible taux de rétention, surtout en première année. Comprendre les motivations, perceptions et attentes des étudiants vis-à-vis du programme de formation et de ses possibles débouchés professionnels constitue un préalable indispensable à toute proposition de mise à jour et d'amélioration. Cette étude aborde cette problématique et propose une première approche du profil des étudiants du GEF à l'UGR, élaborée à partir d'un questionnaire et d'une analyse contextuelle incluant d'autres universités andalouses et des formations similaires.

Mots-clés : enseignement du français, Philologie française, Enseignement supérieur, perception des étudiants

Abstract

In recent years, the teaching of French in Andalusia has experienced a decline at all educational levels. In Higher Education, the Bachelor's Degree in French Studies (*Grado en*

Estudios Franceses) at the University of Granada (UGR) faces a sharp decrease in demand and a low retention rate, especially during the first year. Understanding students' motivations, perceptions, and expectations regarding the program and its potential career opportunities is an essential prerequisite for any proposal aimed at updating and improving it. This study addresses this issue and presents an initial approach to the profile of GEF students at the UGR, based on a questionnaire and a contextual analysis that includes Andalusian universities and related degree programs.

Keywords: teaching of French, French Philology, Higher Education, students' perception

1. Introducción

Actualmente, el inglés se considera la primera *lingua franca* global (Crystal, 1997). A pesar de ser la tercera lengua en términos de hablantes nativos –precedido por el chino mandarín y el español–, es el idioma más utilizado a nivel mundial (Eberhard *et al.*, 2024). En cuanto a su enseñanza (Instituto Cervantes, 2023: 56), el inglés y el francés encabezan la lista de lenguas extranjeras más estudiadas, con aproximadamente 1.500 millones y 51 millones de estudiantes respectivamente, superando al chino mandarín (30 millones) y al español (23 millones).

A nivel europeo, las bases para la enseñanza generalizada de las lenguas extranjeras en los sistemas educativos de los países de la Comunidad Europea se establecieron a partir de las conferencias organizadas por la UNESCO (1962 y 1966) y el Consejo de Europa (1966 y 1973). Posteriormente, la entrada en vigor del Acta Única Europea en enero de 1993, que promovió la libre circulación de personas y mercancías, incentivó aún más la enseñanza de los idiomas oficiales de los entonces doce Estados miembros. Este marco normativo contribuyó a una expansión significativa en la oferta y enseñanza de lenguas extranjeras, reforzando el multilingüismo como parte esencial de la integración europea. En Europa Occidental, el inglés ha sido tradicionalmente la lengua extranjera más enseñada. Sin embargo, España presentaba un caso particular ya que, por razones históricas, geográficas y culturales, el francés dominaba como principal lengua extranjera (Halls, 1970: 12). Esta situación cambió con la implementación de la Ley General de Educación de 1970 (Ley 14/197), que reguló por primera vez la enseñanza obligatoria de idiomas modernos extranjeros en el sistema educativo español (Morales Gálvez *et al.*, 2000: 37). De esta forma, a partir de la década de 1980, el inglés comenzó a consolidarse como la primera lengua extranjera enseñada en el país, reflejando un cambio en las prioridades lingüísticas y educativas de España (Fernández Fraile, 2005: 35).

En la actualidad, el inglés se configura como la lengua extranjera con mayor peso en la educación primaria y secundaria en prácticamente toda Europa. En 2020, más del 90% del alumnado estudió inglés en al menos un nivel educativo en casi todos los países europeos. No obstante, el francés destaca por ser el segundo idioma extranjero

con más presencia en la Educación Primaria y Secundaria Inferior, con un 5,5% y un 30,6% del alumnado respectivamente cursándolo en estos dos niveles en el citado año (Comisión Europea, 2023: 23). En este contexto, España no es una excepción. El inglés constituye la primera lengua extranjera enseñada en los distintos niveles educativos del país. En cuanto al francés, se posiciona como la segunda lengua más comúnmente ofertada en el sistema educativo español (Ministerio de Educación, Formación Profesional y Deportes, 2020). Además, la enseñanza del francés en España se ve fortalecida por los lazos estrechos entre ambos países, cimentados en 2023 en el Tratado de Amistad y Cooperación entre el Reino de España y la República Francesa (Fernández de Casadevante Romani, 2024). Durante el curso escolar 2018-2019, un 20% del alumnado de Educación Primaria, un 41,6% del de Educación Secundaria Obligatoria (ESO) y un 24,1% del de Bachillerato estudió una segunda lengua extranjera, ocupando el francés una posición central. Dado que en España las competencias en materia de educación recaen en las comunidades autónomas, encontramos importantes diferencias regionales. Andalucía fue la comunidad autónoma que registró el mayor porcentaje de alumnos-as con una segunda lengua extranjera tanto en Educación Primaria como en Bachillerato, alcanzando el 66,9% y el 64,8% respectivamente. En el caso de la ESO, un 59% de estudiantes cursó una segunda lengua extranjera, cifra que se sitúa también por encima de la media nacional (41,6%) (Ministerio de Educación, Formación Profesional y Deportes, 2020).

A pesar de estas estadísticas, en los últimos años ha habido una reducción en la enseñanza del francés en el sistema educativo público andaluz, tanto en Educación Primaria como en ESO y Bachillerato. En junio de 2019, la Instrucción 12/2019 (Junta de Andalucía, 2019: 6) redujo a la mitad la carga horaria semanal dedicada a la segunda lengua extranjera en los cursos 5º y 6º de Primaria, pasando de 2 horas a 1 hora por semana. Posteriormente, en noviembre de 2020, el Decreto 181/2020 (Junta de Andalucía, 2020: 25) suprimió por completo la enseñanza del segundo idioma en 3º y 4º de Educación Primaria, donde se impartían 2 horas semanales. Con la entrada en vigor en enero de 2021 de la Ley Orgánica de Modificación de la Ley Orgánica de Educación (LOMLOE) (Ley Orgánica 3/2020), y la posterior adaptación del currículo por parte de la Comunidad Autónoma de Andalucía mediante los Decretos 102/2023 y 103/2023 (Junta de Andalucía, 2023), también ha tenido lugar una reducción en el peso de la materia en la ESO. De acuerdo con el artículo 5 del Decreto 102/2023, la enseñanza de la segunda lengua extranjera pasa a ser obligatoria en 1º de ESO. Por otro lado, el artículo 6 del Decreto 103/2023 establece que en 1º de Bachillerato la enseñanza de la segunda lengua extranjera ya no es obligatoria, convirtiéndose en una asignatura optativa de oferta obligatoria¹, donde el alumnado debe elegir dos asignaturas de entre varias disponibles. Además, según los anexos III y IV del Decreto 103/2023,

¹ Para que se pueda impartir la asignatura debe haber un mínimo de 15 alumnos-as matriculados-as.

en 2º de Bachillerato, la asignatura optativa de segunda lengua extranjera, que anteriormente contaba con 4 horas semanales, se reduce a 2 horas². Al trasladar la obligatoriedad de la asignatura al primer año de la ESO, es probable que, a partir del curso escolar 2023-2024, el alumnado opte por no elegir francés en los cursos siguientes. Asimismo, la gran cantidad de asignaturas optativas disponibles puede limitar la elección del francés.

En el ámbito de la Educación Superior, solo 6 de las 50 universidades públicas españolas ofrecen estudios de Filología Francesa a nivel de Grado bajo la denominación de Grado en Estudios Franceses (GEF)³. Este programa, adscrito a la rama de Artes y Humanidades, tiene una duración de 4 años y un total de 240 créditos (60 por cada curso), según el Sistema Europeo de Transferencia y Acumulación de Créditos (ECTS). El GEF reemplazó a la Licenciatura en Filología Francesa⁴ como parte de las reformas derivadas de la Declaración de Bolonia, firmada en 1999 por 29 ministros de Educación europeos, que marcó el inicio del proceso de convergencia hacia el Espacio Europeo de Educación Superior, consolidado a partir de 2010 (García Manjón & Pérez López, 2008: 1). En la actualidad, esta titulación se imparte en la Universidad de Alicante (UA), la Universidad de Cádiz (UCA), la Universidad de Granada (UGR), la Universidad de Murcia (UM), la Universidad de Salamanca (USAL) y la Universidad de Sevilla (US)⁵. De este modo, Andalucía destaca como la región con mayor oferta de GEF, al contar con tres universidades que lo imparten: la UCA, la UGR y la US.

El GEF se implementó en la US en el curso académico 2009-2010 y en la UCA y en la UGR en 2010-2011 (UGR, 2011). Entre los cursos académicos 2010-2011 y 2023-2024, el número de estudiantes de nuevo ingreso matriculados-as en el primer curso del GEF en las tres universidades andaluzas registró una disminución del 45,51% (Servicios de Ordenación Académica de la UCA, UGR y US, 2024). Esta tendencia podría deberse, en parte, a las motivaciones de los estudiantes al elegir sus estudios universitarios. Según Arrés López & Calvo Encinas (2009) y Nieto Gómez & Cañete González (2017), el estudiantado de primer año del Grado en Traducción e Interpretación (GTel) suele decantarse por esta carrera debido a su interés en los idiomas

² La carga horaria de la segunda lengua extranjera desde 1º de la ESO hasta 1º de Bachillerato se mantiene constante, con 2 horas semanales en todos los cursos, excepto en 4º de la ESO, donde se imparten 3 horas a la semana.

³ La Universidad del País Vasco permite cursar una mención en Filología Francesa dentro del Grado en Filología (rama de Artes y Humanidades), aunque la carga asignada a esta mención no supera los 78 ECTS de los 240 ECTS totales del programa.

⁴ La Licenciatura en Filología Francesa quedó completamente extinguida en el curso académico 2013-2014.

⁵ Hasta el curso académico 2023-2024, la Universidad de Barcelona y la Universidad Autónoma de Barcelona ofrecían un Grado interuniversitario. El GEF fue sustituido por el Grado en Filología y Cultura Francesas en el curso 2022-2023. No obstante, en el curso 2023-2024, esta última titulación dejó de ofrecer plazas de nuevo ingreso a primer curso, iniciando su proceso de extinción.

extranjeros, más que a un interés específico en la tradatología, y tienden a descartar los estudios de Filología como alternativa.

En este contexto, Mayoral Asensio (citado por Arrés López & Calvo Encinas, 2009: 615) advertía al comienzo del siglo XXI:

La inadecuación y crisis de las filologías, el prestigio de la actividad de la traducción, la inexistencia en nuestro país de estudios de lenguas aplicadas, etc. ha ocasionado que la demanda de estudios de traducción haya desbordado incluso la gran demanda existente del mercado profesional e incluya [...] a cualquier estudiante que pretenda dedicarse profesionalmente a actividades relacionadas con las lenguas extranjeras y no solo a los que quieran dedicarse a la traducción e interpretación.

Con las nuevas políticas educativas que afectan a la enseñanza del francés, se prevé una disminución aún más pronunciada en el interés por cursar el GEF en los próximos años. Por lo tanto, resulta esencial comprender las motivaciones del alumnado que elige esta titulación, así como sus percepciones sobre el programa académico y las oportunidades profesionales que este les ofrece.

Aunque existe una amplia literatura sobre estos aspectos en Grados o Licenciaturas relacionados con la educación, como Educación Infantil y Educación Primaria (Briones *et al.*, 2021; Fernández Molina *et al.*, 2011; Núñez Angulo, 2012), Educación Física (Carlier *et al.* 2003), Educación Social (Ricoy Lorenzo & Pino Juste, 2005) o Pedagogía (Chiva Sanchis *et al.*, 2017), los estudios centrados en grados orientados a la enseñanza de lenguas extranjeras son relativamente escasos. Entre estos, destaca la tesis doctoral de Calvo Encinas (2009) sobre el alumnado del GTel en distintas universidades españolas, tanto públicas como privadas (incluyendo a la UGR), así como el trabajo de Nieto Gómez & Cañete González (2017) que aborda esta misma carrera en el contexto chileno. Por otra parte, resulta relevante la tesis doctoral de Varela Ona (2017), centrada en el estudiantado del Grado en Geografía y Ordenación del Territorio de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU). Sin embargo, no se han identificado estudios específicos sobre la carrera de Filología Francesa. Este trabajo tiene como objetivo principal abordar esta carencia, realizando una primera aproximación al análisis del perfil y características del alumnado del GEF, tomando como caso de estudio dicha titulación en la UGR. Además, como objetivos secundarios, se pretende identificar las fortalezas y debilidades del programa para contribuir a la mejora de su planificación, diseño e impartición. De este modo, los-as responsables del GEF en las distintas universidades españolas dispondrán de información que les permita tomar decisiones fundamentadas para adaptar y optimizar la estructura y calidad de sus planes de estudio.

2. Metodología

Adoptamos la metodología utilizada en estudios previos, consistente en la aplicación de un cuestionario *ad hoc* dirigido al alumnado. Algunos estudios se han

centrado exclusivamente en estudiantes de primer curso (Ricoy Lorenzo & Pino Juste, 2005; Fernández Molina *et al.*, 2011; Briones *et al.*, 2021), mientras que otros han incluido tanto a estudiantes de primer como de último curso (Carlier *et al.*, 2003; Calvo Encinas, 2009) o abarcan todos los cursos de la carrera (Núñez Angulo, 2012; Chiva Sanchis *et al.*, 2017; Nieto Gómez & Cañete González, 2017; Varela Ona, 2017) con el objetivo de realizar comparaciones. En nuestro caso, decidimos encuestar a los y las estudiantes de cuarto curso e incluir preguntas relacionadas con su primer año de matriculación, con el propósito de realizar comparaciones basadas en la experiencia acumulada del mismo grupo de estudiantes. Asimismo, tomamos como referencia el cuestionario desarrollado en la tesis doctoral de Varela Ona (2017), por tratarse de un estudio reciente, posterior a la implantación del Plan Bolonia, y lo adaptamos al contexto específico del GEF.

El cuestionario, elaborado a través de la herramienta Formularios de Google, se estructura en dos bloques dirigidos al estudiantado. El primero recopila información sobre características sociodemográficas (edad, género, origen geográfico y lugar de residencia durante el curso) y antecedentes académicos, como la vía de acceso a la universidad y el nivel de francés previo. El segundo bloque explora las motivaciones para cursar el GEF, considerando factores como la elección de la carrera, intereses, necesidades, actitudes hacia el estudio y expectativas profesionales. Para este último aspecto, se han tomado como referencia los perfiles profesionales recogidos por la ANECA en el *Libro Blanco para el Título de Grado en estudios en el ámbito de la lengua, literatura, cultura y civilización* (2006: 249-252). El cuestionario incluye un total de 32 preguntas, de las cuales 22 son de respuesta cerrada y 10 de respuesta abierta. Su validez fue comprobada mediante un testeo previo con una muestra reducida.

Además, se solicitó información cuantitativa a los servicios de ordenación académica de las universidades correspondientes para ofrecer un contexto más amplio sobre la situación del GEF, complementando estos datos con fuentes oficiales. Siguiendo la perspectiva de Creswell & Plano Clark (2006), la combinación de métodos cuantitativos y cualitativos permite obtener una visión más completa y enriquecida, fortaleciendo la validez de la interpretación de los resultados.

Antes de completar la encuesta, los y las participantes fueron informados sobre el tratamiento de los datos personales y la totalidad otorgó su consentimiento, en cumplimiento con el artículo 13 del Reglamento General de Protección de Datos (RGPD) de la Unión Europea (Reglamento 2016/679, 2016), que entró en vigor en 2018. El enlace del cuestionario se compartió con el alumnado y se administró en un aula de informática al final del curso académico 2018-2019 (mayo de 2019), bajo la supervisión de la investigadora, quien estuvo presente para resolver cualquier duda del estudiantado participante. Todos-as los-as discentes presentes ese día estaban matriculados-as a tiempo completo y por primera vez en su último año de carrera. Se obtuvieron un total de 21 respuestas. Aunque no se dispone del número total de estudiantes

matriculados-as a tiempo completo por primera vez en el último año de carrera correspondiente al curso académico 2018-2019, los datos proporcionados por el Servicio de Ordenación Académica de la UGR (2024) indican que un total de 33 estudiantes se graduaron este año. Suponiendo que todos-as los-as graduados-as correspondieran a la cohorte que inició sus estudios en el curso 2015-2016 y finalizaron sus estudios este año, la tasa de respuesta sería del 64% (21/33).

Aunque el cuestionario fue anónimo, el tratamiento de los demás datos se realizó conforme al artículo 5 de la Ley Orgánica de Protección de Datos Personales y garantía de los derechos digitales (Ley Orgánica 3/2018). Los datos del cuestionario se analizaron mediante la hoja de cálculo generada a partir del formulario de Google. Las respuestas a las preguntas abiertas se organizaron en categorías, basadas en palabras clave, ideas recurrentes o conceptos comunes, a partir de las cuales se extrajeron citas representativas y se calcularon los porcentajes correspondientes.

3. Resultados

3.1. Situación del GEF en Andalucía

El mayor número de estudiantes matriculados-as de nuevo ingreso en primer curso en el GEF, considerando las tres universidades andaluzas que ofrecen esta titulación, se registró en el curso académico 2012-2013, alcanzando un total de 192 alumnos-as. En contraste, el menor número de matriculados-as tuvo lugar en el curso 2023-2024, con apenas 97 estudiantes, lo que representa una caída del 49,48%. En el caso del GEF de la UGR, la cifra más elevada de nuevos ingresos en primer curso se registró en su primer año de implantación, en el curso académico 2010-2011, con 80 estudiantes. Por el contrario, el número mínimo de matriculaciones se dio en el curso 2023-2024, con apenas 26 estudiantes, una cifra significativamente inferior a su promedio de 62,85, lo que representa una reducción del 67,5%. Esta disminución supera ampliamente las reducciones observadas en la UCA (33,33%) y la US (24,62%) durante el mismo periodo. La titulación comenzó a evidenciar un descenso significativo en el número de nuevas matriculaciones en primer curso a partir del curso académico 2015-2016, con una caída del 17,5% en comparación con 2010-2011. Este declive se acentuó en los cursos 2020-2021 y 2021-2022, con disminuciones del 31,25% y del 55%, respectivamente, en relación con las cifras iniciales del curso 2010-2011 (Servicios de Ordenación Académica de la UCA, UGR y US, 2024) (Figura 1).

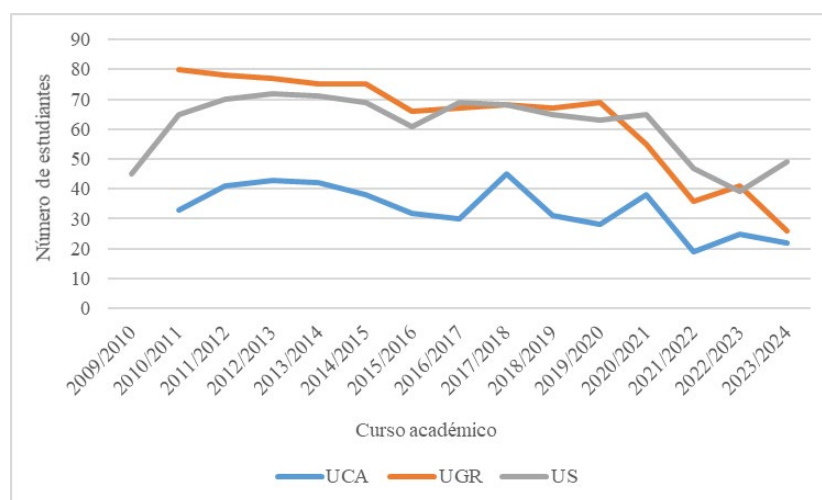


Figura 1. Evolución del número de estudiantes matriculados-as de nuevo ingreso en primer curso del GEF en la UCA, UGR y US desde su implantación.

Fuente: Elaboración propia.

3.2. Caracterización del GEF de la UGR

En el ámbito de las lenguas extranjeras, especialmente en lo que respecta al francés y al inglés, la UGR ofrece desde el curso académico 2010-2011 programas de Grado en Filología Francesa (GEF), Filología Inglesa (Grado en Estudios Ingleses, GEI), así como el GTeI con especialidad (o lengua B) en francés o inglés⁶, todos ellos adscritos a la rama de Artes y Humanidades⁷. Asimismo, desde el curso académico 2016-2017, los-as estudiantes tienen la posibilidad de cursar un Doble Grado (DG) que combina Educación Primaria (EP) con Estudios Franceses (EF) o Estudios Ingleses (EI), programas que se integran en las ramas de Ciencias Sociales y Jurídicas y de Artes y Humanidades⁸. Estas titulaciones tienen una duración de 5 años, con una carga de 396 ECTS en caso del DG con EF y 408 ECTS para el de EI. En términos de plazas ofertadas, entre los cursos académicos 2021-2022 y 2022-2023, el GEF redujo su

⁶ El GTeI permite estudiar 2 lenguas extranjeras (B y C). Entre las opciones para la lengua B se encuentran el inglés, el francés, el alemán y el árabe.

⁷ La UGR también ofrece, desde el curso académico 2010-2011, el Grado en Lenguas Modernas y sus Literaturas, que pertenece a la rama de Artes y Humanidades. Este programa permite estudiar el francés o el inglés, pero únicamente como segunda lengua o lengua menor (36 ECTS de lengua y 12 ECTS de literatura) o como tercera lengua (12 ECTS). Dicho grado reemplaza las antiguas Licenciaturas en Filología Eslava, Filología Hebrea, Filología Italiana y Filología Portuguesa.

⁸ Desde el curso académico 2017-2018, se ofrece el DG en TeI (con lengua B, francés o alemán, y lengua C o tercera lengua, inglés, o viceversa) y Turismo, con una carga de 372 ECTS y una duración de 5 años, perteneciente a las ramas de Artes y Humanidades, y Ciencias Sociales y Jurídicas. Además, desde el curso 2021-2022, está disponible el DG en EI y Filología Hispánica, dentro de la rama de Artes y Humanidades, con una carga de 390 ECTS y una duración de 5 años. En el momento de redactar este estudio, acaba de ser aprobado un DG en EF y Filología Hispánica (ACG265/8, BOUGR 25/02/2025), que se iniciará en el curso 2025-2026, con 390 créditos totales, de los que 180 corresponden a EF y con una oferta de 10 plazas de nuevo ingreso.

capacidad de 65 a 55 plazas. Por otro lado, el GEI experimentó un ajuste de 140 a 130 plazas entre los cursos 2020-2021 y 2021-2022. Paralelamente, las plazas disponibles en los dobles grados en EP y EF, así como en EP y EI, aumentaron de 10 a 20 entre los cursos 2019-2020 y 2020-2021. Sin embargo, los cupos del GTel han permanecido constantes en los últimos años, con 70 plazas para la especialidad de francés y 105 para la de inglés.

En relación con la nota de corte, el GEF registra el valor más bajo entre los programas analizados de la UGR, situándose en 5 sobre 14 desde el curso académico 2010-2011 según el cupo general de preinscripción, lo que evidencia una demanda limitada en comparación con la oferta de plazas disponibles. Esta situación se ve reforzada en el curso 2023-2024, donde el GEF ocupa el puesto 98 de 101 en la lista de Grados de la UGR seleccionados como primera opción en la fase ordinaria del cupo general. Entre los cursos 2010-2011 y 2023-2024, la nota de corte promedio del GTel con especialidad en francés fue de 8,84 sobre 14, superando en 3,84 puntos a la del GEF. En el mismo periodo, la nota de corte promedio del GTel con especialidad en inglés alcanzó los 12,31 sobre 14, superando en 5,6 puntos a la del GEI, que se situó en 6,71 sobre 14. Por otro lado, entre los cursos 2016-2017 y 2023-2024, la nota de corte promedio del DG con EI fue de 11,7 sobre 14, superando en 3,05 puntos a la del DG con EF, cuya media fue de 8,65 sobre 14 (Junta de Andalucía, 2024).

Como se indicó anteriormente, en el curso académico 2023-2024 el GEF presentó el menor número de matriculaciones de nuevo ingreso en el primer año desde su implantación. Mientras que casi todas las titulaciones mencionadas completaron sus cupos durante ese periodo, el GEF no alcanzó ni siquiera la mitad de su capacidad, con solo 26 estudiantes. Proporcionalmente al número de plazas disponibles, este número representa un 54,15% menos en comparación con los-as matriculados-as en el GTel con especialidad en francés durante el mismo curso. Por el contrario, la diferencia en el porcentaje de estudiantes de nuevo ingreso matriculados-as en el GEI y en el GTel con especialidad en inglés no es tan marcada, ya que el GEI tiene solo un 4,18% más de estudiantes en comparación con el GTel especialidad inglés (Servicio de Ordenación Académica de la UGR, 2024).

La figura 2 refleja la evolución de la tasa de abandono inicial en las titulaciones de GEF, GEI, GTel con especialidades en francés e inglés. En este sentido, el GEF no solo enfrenta un descenso en cuanto a demanda, sino también un bajo nivel de retención estudiantil, especialmente en el primer año. Su tasa media de abandono inicial⁹ es del 40,66%, un 28,96% superior a la del GTel con especialidad en francés. Esta diferencia, sin embargo, es menor entre el GEI y el GTel con especialidad en inglés, con una tasa un 12,86% más alta en el GEI (23,5%). El abandono inicial en el GEF alcanzó su punto máximo en la cohorte de 2021-2022, con un 52,78%. Además, del grupo de

⁹ La tasa de abandono inicial se calcula en base a los abandonos registrados durante los dos primeros cursos.

estudiantes que ingresó en el curso 2019-2020, el 40% del alumnado desertó en el primer año, registrando la tasa más alta de abandono en esa fase de la carrera (Oficina del Dato de la UGR, 2025). Es relevante destacar que, aunque la UGR implementó el programa de Atención a Estudiantes en Riesgo de Abandono (AERA) desde el curso académico 2018-2019, ningún estudiante del GEF ha participado en dicha iniciativa (Unidad de Orientación Académica del Vicerrectorado de Estudiantes y Vida Universitaria de la UGR, 2025).

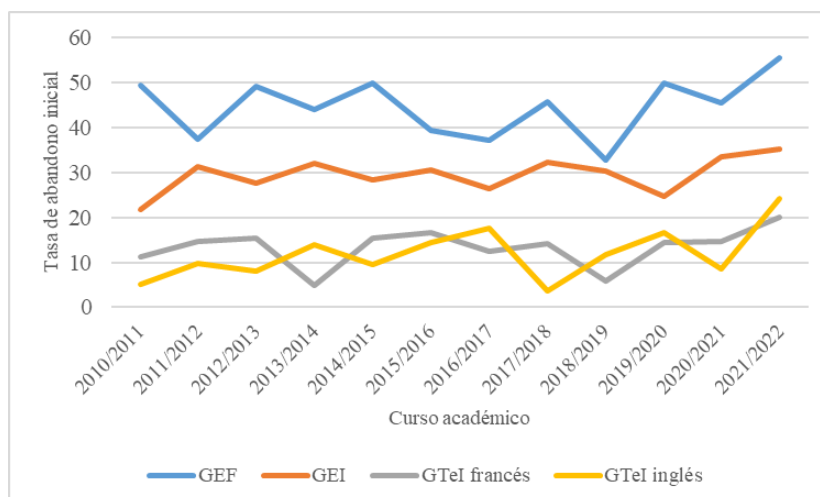


Figura 2. Evolución de la tasa de abandono inicial del GEF, GEI y GTel (especialidades en francés y en inglés) de la UGR desde su implantación.

Fuente: Elaboración propia.

3.3. Perfil sociodemográfico y antecedentes del estudiantado del GEF de la UGR

El perfil del alumnado de cuarto curso del GEF del curso académico 2018-2019 se caracteriza principalmente por ser joven y predominantemente femenino. De los-las 21 estudiantes encuestados-as, el 85,71% (18/21) tiene entre 20 y 25 años, y el 90,47% (19-21) son mujeres. La mayoría de los-as participantes es de nacionalidad española¹⁰ (90,47%; 19/21), y más de la mitad (57,89%; 11/19) procede de la provincia de Granada¹¹ (Tabla 1). Además, todos-as indicaron residir en la provincia de Granada durante ese año académico.

EDAD	20-25 años	85,71%
GÉNERO	Femenino	90,47%
NACIONALIDAD	Española	90,47%
PROVINCIA DE ORIGEN	Granada	57,89%

Tabla 1. Perfil sociodemográfico de la muestra.

Fuente: Elaboración propia.

¹⁰ Un-a estudiante proviene de Marruecos y otro-a de Italia.

¹¹ Seis estudiantes provienen de otras provincias andaluzas, como Almería, Córdoba, Jaén o Sevilla, mientras que dos no especificaron su provincia de origen.

En cuanto a su formación previa, no se registró ningún estudiante procedente de un centro bilingüe francés, con Bachibac o de un liceo francés. El 90,47% (19/21) accedió al GEF mediante el Bachillerato, siendo la mayoría (68,42%; 13/19) de la rama de Humanidades y Ciencias Sociales¹². En cuanto a la nota de la Selectividad (Prueba de Acceso a la Universidad, PAU) que permitió el acceso a la titulación, la nota media se sitúa en 7,72 sobre 14, con un rango que oscila entre una mínima de 5,8 y una máxima de 10,64 sobre 14.

En lo que respecta a su preparación en francés antes de la universidad, la totalidad del alumnado participante indicó haber cursado al menos 2 años de francés en el instituto. Sin embargo, solo el 52,38% (11/21) consideró haber alcanzado un buen nivel de francés en esa etapa. A pesar de que el 66,66% (14/21) cursó francés durante 6 años o más, solo el 50% (7/14) del estudiantado participante consideró haber alcanzado un buen nivel del idioma antes de ingresar a la universidad.

3.4. Motivaciones para cursar el GEF

La población encuestada conoció la existencia de la titulación principalmente a través de internet (47,61%; 10/21) y de sus profesores de francés en los centros de ESO y Bachillerato (33,33%; 7/21). Un porcentaje menor tuvo conocimiento del Grado mediante las jornadas de difusión ofrecidas por el profesorado del GEF en los institutos (9,52%; 2/21). Respecto a las preferencias, el GEF fue la primera opción para el 52,38% (11/21) y la segunda elección para el 42,85% (9/21). En cuanto a las motivaciones, los participantes en el estudio indicaron cursar el GEF principalmente por su interés en la lengua, la literatura y la cultura francesas (57,14%; 12/21). Otros factores señalados fueron una experiencia positiva con la asignatura de francés en el instituto (23,8%; 5/21). Por el contrario, las posibles salidas profesionales (9,52%; 2/21) y el contenido del Grado (4,76%; 1/21) no representaron un motivo determinante para la mayoría del estudiantado. Además, la mayoría (61,9%; 13/21) señaló haber realizado su primera matrícula en junio.

3.5. Expectativas del alumnado

El 57,14% (12/21) de los-as alumnos-as afirmó que el GEF estaba cumpliendo con sus expectativas. El 42,85% (9/21) que señaló que la titulación no cumplía con sus expectativas mencionó las siguientes razones principales:

– La ausencia de prácticas curriculares que permitan explorar las salidas profesionales vinculadas a la titulación (44,44%; 4/9): «Esperaba que hubiera prácticas externas como en otros Grados, para saber realmente cuál es la salida profesional a la que me gustaría dedicarme».

¹² Dos estudiantes cursaron el Bachillerato en la modalidad de Ciencias, mientras que otros dos lo hicieron en Ciencias de la Salud. Además, dos alumnos-as completaron el Bachillerato (o su equivalente) en el extranjero.

– La presencia de asignaturas que consideran innecesarias para su formación (33,33%; 3/9): «Hay asignaturas que no aportan nada, sobre todo el primer año de la carrera».

Sin embargo, se observa un incremento en el interés del alumnado por el GEF a lo largo de su trayectoria académica, ya que el porcentaje de estudiantes muy interesados-as aumenta del 23,8% (5/21) en el momento de su primera matrícula al 38,09% (8/21) en su último año de carrera (Figura 3).

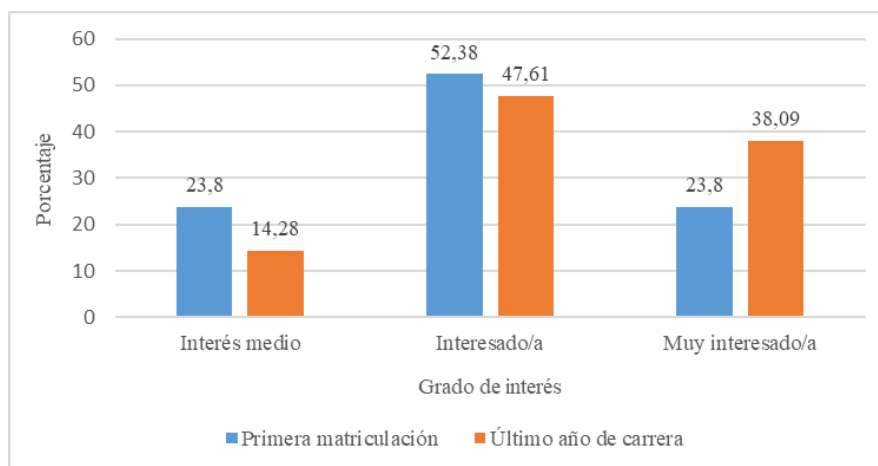


Figura 3. Evolución del grado de interés del alumnado por el GEF entre la primera matriculación y su último año de carrera, expresada en porcentaje.

Fuente: Elaboración propia.

3.6. Expediente académico

En relación con el expediente académico, en el momento de responder el cuestionario, el 42,85% (9/21) de los-as alumnos-as contaba con una nota de expediente entre 6 y 6,9 sobre 10, lo que corresponde a un APROBADO. El 57,14% restante (12/21) tenía una nota comprendida entre 7 y 8,9 sobre 10, equivalente a un NOTABLE, aunque solo el 9,52% (2/21) se encontraba en el rango superior de este nivel (entre 8 y 8,9). Ningún estudiante alcanzó una calificación correspondiente a un SOBRESALIENTE. Únicamente el 19,04% (4/21) de los-as estudiantes indicó haber necesitado clases de apoyo adicionales fuera de la carrera para superar alguna asignatura. Además, el 52,38% (11/21) reportó tener asignaturas pendientes de cursos anteriores, en el 45,45% (5/11) de los casos, el número de asignaturas no superaba las cuatro. Por otro lado, el 47,61% (10/21) del alumnado percibe que el nivel de exigencia de la carrera es alto, mientras que el 33,33% (7/21) lo califica como muy alto.

Un 23,8% (5/21) del estudiantado participante en el estudio señaló la asignatura optativa de segundo curso «Filología provenzal», integrada en el módulo de «Historia de la lengua francesa», como aquella en la que obtuvieron con mayor frecuencia su mejor calificación. Entre las razones mencionadas, destacaron el interés por la materia (40%; 2/5) y el tiempo y esfuerzo dedicados a la misma (60%; 3/5). Además, un alumno-a mencionó el modo de evaluación como factor motivador para alcanzar el

mejor resultado, indicando: «[...] no había examen en dicha asignatura y me esforcé en hacer los trabajos para así obtener la máxima nota posible».

Asimismo, los-as estudiantes identificaron la asignatura obligatoria de 2º «Lengua francesa V (B2+)», del módulo de «Lengua francesa B2+», como aquella en la que obtuvieron con mayor frecuencia su peor calificación, representando el 28,57% de los casos (6/21). El 100% del alumnado (6/6) señaló que la asignatura tenía un nivel de exigencia elevado y que el examen no reflejaba los contenidos abordados en clase.

3.7. Movilidad internacional y acreditación lingüística

Un 42,85% (9/21) del estudiantado participó en un programa de intercambio, concretamente en Erasmus+. De estos, el 55,55% (5/9) afirmó que esta experiencia contribuyó significativamente a mejorar su nivel de francés. Por otro lado, en torno a la mitad de los-as participantes (52,38%; 11/21) indicó haber acreditado algún nivel de francés al acabar la carrera, siendo B2 el nivel más común, alcanzado por el 63,63% (7/11), mientras que el nivel más alto acreditado fue el C1, logrado por el 27,27% (3/11).

3.8. Valoración de las asignaturas del plan de estudios

El plan de estudios del GEF se organiza en 4 bloques principales dentro del ámbito de la Filología Francesa (lengua francesa, literatura francesa, lingüística francesa e historia y cultura francesas), que se subdividen en módulos. Su plan de estudios consta de 10 asignaturas troncales de formación básica, 18 obligatorias y 11 optativas (de elección), todas con una carga de 6 ECTS. Para obtener el título, el o la estudiante debe aprobar un total de 40 asignaturas, incluido el TFG (6 ECTS) y el segundo idioma (12 ECTS) de carácter obligatorio. En este sentido, de las 40 asignaturas, los-as alumnos-as señalaron 29 como las más atractivas o motivadoras, distribuidas en 5 troncales, 15 obligatorias y 9 optativas. La mayoría de las asignaturas más valoradas se encuentran en 1º y 2º (15 asignaturas valoradas un total de 93 veces), y la mayoría de ellas están relacionadas con el bloque de lengua francesa (8 de 15). De estas, 4 son troncales, 3 obligatorias y 1 optativa, destacando especialmente la troncal «Lengua francesa IV (B2)» como la más mencionada (12 veces) (Tabla 2).

ASIGNATURA	TIPO	MÓDULO	TOTAL
PRIMER CURSO			
LENGUA FRANCESA IV B2	Troncal	Formación básica	12
LENGUA FRANCESA I BI	Troncal	Formación básica	11
LENGUA FRANCESA II BI	Troncal	Formación básica	11
LENGUA FRANCESA III B2	Troncal	Formación básica	11
EL ESPAÑOL ACTUAL: NORMA Y USO	Troncal	Formación básica	1
SEGUNDO CURSO			
LENGUA FRANCESA V (B2+)	Obligatoria	Lengua francesa B2+	11

ASIGNATURA	TIPO	MÓDULO	TOTAL
LENGUA FRANCESA VI (B2+)	Optativa	Lengua francesa B2+	11
FONÉTICA Y FONOLOGÍA FRANCESAS	Obligatoria	Lengua francesa B2+	8
CULTURA Y CIVILIZACIÓN EN FRANCIA Y EN LOS PAÍSES FRANCÓFONOS	Obligatoria	Historia y cultura francesas	5
LITERATURA FRANCESA II	Obligatoria	Historia de la literatura francesa	4
LITERATURA FRANCESA I	Obligatoria	Historia de la literatura francesa	3
FILOLOGÍA PROVENZAL	Optativa	Historia de la lengua francesa	2
ESTRATEGIAS DE COMUNICACIÓN EN LENGUA FRANCESA	Obligatoria	Lengua francesa B2+	1
ESTUDIOS MONOGRÁFICOS DE NOVELA FRANCESA	Optativa	Literatura de expresión francesa	1
INTRODUCCIÓN A LA FILOLOGÍA ROMÁNICA	Optativa	Historia de la lengua francesa	1
TERCER CURSO			
LENGUA FRANCESA VII (CI)	Obligatoria	Lengua francesa CI	12
LENGUA FRANCESA VIII (CI)	Optativa	Lengua francesa CI	11
LINGÜÍSTICA FRANCESA Y ANÁLISIS DE TEXTOS FRANCESES I	Obligatoria	Lingüística francesa	3
LINGÜÍSTICA FRANCESA Y ANÁLISIS DE TEXTOS FRANCESES II	Obligatoria	Lingüística francesa	3
LITERATURA FRANCESA III	Obligatoria	Historia de la literatura francesa	3
MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS Y CULTURALES EN FRANCIA Y EN LOS PAÍSES FRANCÓFONOS I	Optativa	Manifestaciones artísticas y culturales en Francia y en los países francófonos	3
GRAMÁTICA CONTRASTIVA HISPANO-FRANCESA Y ESTUDIO CONTRASTIVO DE TEXTOS I	Obligatoria	Lengua francesa CI	2
GRAMÁTICA CONTRASTIVA HISPANO-FRANCESA Y ESTUDIO CONTRASTIVO DE TEXTOS II	Optativa	Lengua francesa CI	2
LITERATURA FRANCESA IV	Obligatoria	Historia de la literatura francesa	2
CUARTO CURSO			
HISTORIA, LENGUA Y SOCIEDAD	Obligatoria	Historia y cultura francesas	4
HISTORIA DE LA LENGUA FRANCESA	Obligatoria	Historia de la lengua francesa	3

ASIGNATURA	TIPO	MÓDULO	TOTAL
LENGUA FRANCESA IX (CI+)	Obligatoria	Lengua francesa CI+	11
LENGUA FRANCESA X (CI+)	Optativa	Lengua francesa CI+	11
MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS Y CULTURALES EN FRANCIA Y EN LOS PAÍSES FRANCÓFONOS II	Optativa	Manifestaciones artísticas y culturales en Francia y en los países francófonos	2

Tabla 2. Asignaturas percibidas como las más atractivas y motivadoras por el alumnado del GEF.

Fuente: Elaboración propia.

Respecto a las asignaturas menos atractivas o motivadoras, los-as estudiantes identificaron un total de 23, distribuidas en 5 troncales, 13 obligatorias y 5 optativas. La mayoría de estas materias se concentran en el tercer curso (7 asignaturas valoradas 30 veces en total). Entre las más señaladas, en igual proporción (6 veces), se encuentran dos del módulo de «Lingüística francesa» («Lingüística francesa y análisis de textos franceses I» y «Lingüística francesa y análisis de textos franceses II») y una del módulo de «Historia de la literatura francesa» («Literatura francesa IV»), todas ellas de carácter obligatorio (Tabla 3).

ASIGNATURA	TIPO	MÓDULO	TOTAL
PRIMER CURSO			
LENGUA FRANCESA I BI	Troncal	Formación básica	2
LENGUA FRANCESA II BI	Troncal	Formación básica	2
LENGUA FRANCESA III B2	Troncal	Formación básica	2
LENGUA FRANCESA IV B2	Troncal	Formación básica	2
LENGUA CLÁSICA	Troncal	Formación básica	2
SEGUNDO CURSO			
LITERATURA FRANCESA I	Obligatoria	Historia de la literatura francesa	6
LITERATURA FRANCESA II	Obligatoria	Historia de la literatura francesa	5
LENGUA FRANCESA V (B2+)	Obligatoria	Lengua francesa B2+	4
ESTRATEGIAS DE COMUNICACIÓN EN LENGUA FRANCESA	Obligatoria	Lengua francesa B2+	2
ESTUDIOS TEMÁTICOS PLURIDISCIPLINARES EN LA LITERATURA DE EXPRESIÓN FRANCESA	Optativa	Literatura de expresión francesa	2
LENGUA FRANCESA VI (B2+)	Optativa	Lengua francesa B2+	2
CULTURA Y CIVILIZACIÓN EN FRANCIA Y EN LOS PAÍSES FRANCÓFONOS	Obligatoria	Historia y cultura francesas	1
FILOLOGÍA PROVENZAL	Optativa	Historia de la lengua francesa	1
FONÉTICA Y FONOLOGÍA FRANCESAS	Obligatoria	Lengua francesa B2+	1

ASIGNATURA	TIPO	MÓDULO	TOTAL
TERCER CURSO			
LINGÜÍSTICA FRANCESA Y ANÁLISIS DE TEXTOS FRANCESES I	Obligatoria	Lingüística francesa	6
LINGÜÍSTICA FRANCESA Y ANÁLISIS DE TEXTOS FRANCESES II	Obligatoria	Lingüística francesa	6
LITERATURA FRANCESA IV	Obligatoria	Historia de la literatura francesa	6
LITERATURA FRANCESA III	Obligatoria	Historia de la literatura francesa	5
LENGUA FRANCESA EN CONTEXTO PROFESIONAL (FOS)	Obligatoria	Lengua francesa CI	3
LENGUA FRANCESA VII (CI)	Obligatoria	Lengua francesa CI	2
LENGUA FRANCESA VIII (CI)	Optativa	Lengua francesa CI	2
CUARTO CURSO			
LENGUA FRANCESA IX (CI+)	Obligatoria	Lengua francesa CI+	2
LENGUA FRANCESA X (CI+)	Optativa	Lengua francesa CI+	2

Tabla 3. Asignaturas percibidas como las menos atractivas o motivadoras por el alumnado del GEF.

Fuente: Elaboración propia.

3.9. Adecuación del plan de estudios al mercado laboral

El estudiantado identificó 23 asignaturas como las más alineadas con las exigencias del mercado laboral. Entre estas, se encuentran 4 troncales, 13 obligatorias y 6 optativas, concentrándose la mayoría en 1º y 3º (13 asignaturas valoradas 101 veces en total). La mayor parte de ellas están relacionadas con el bloque de lengua francesa (9 de 13). De estas, 4 son troncales, 3 obligatorias y 2 optativas (Tabla 4).

ASIGNATURA	TIPO	MÓDULO	TOTAL
PRIMER CURSO			
LENGUA FRANCESA I BI	Troncal	Formación básica	13
LENGUA FRANCESA II BI	Troncal	Formación básica	13
LENGUA FRANCESA III B2	Troncal	Formación básica	13
LENGUA FRANCESA IV B2	Troncal	Formación básica	13
SEGUNDO CURSO			
LENGUA FRANCESA V (B2+)	Obligatoria	Lengua francesa B2+	13
LENGUA FRANCESA VI (B2+)	Optativa	Lengua francesa B2+	13
CULTURA Y CIVILIZACIÓN EN FRANCIA Y EN LOS PAÍSES FRANCÓFONOS	Obligatoria	Historia y cultura francesas	2
LITERATURA FRANCESA I	Obligatoria	Historia de la literatura francesa	1
LITERATURA FRANCESA II	Obligatoria	Historia de la literatura francesa	1

ASIGNATURA	TIPO	MÓDULO	TOTAL
TERCER CURSO			
LENGUA FRANCESA VII (CI)	Obligatoria	Lengua francesa CI	13
LENGUA FRANCESA VIII (CI)	Optativa	Lengua francesa CI	13
LENGUA FRANCESA EN CONTEXTO PROFESIONAL (FOS)	Obligatoria	Lengua francesa CI	11
GRAMÁTICA CONTRASTIVA HISPANO-FRANCESA Y ESTUDIO CONTRASTIVO DE TEXTOS I	Obligatoria	Lengua francesa CI	4
GRAMÁTICA CONTRASTIVA HISPANO-FRANCESA Y ESTUDIO CONTRASTIVO DE TEXTOS II	Optativa	Lengua francesa CI	4
LINGÜÍSTICA FRANCESA Y ANÁLISIS DE TEXTOS FRANCESES I	Obligatoria	Lingüística francesa	1
LINGÜÍSTICA FRANCESA Y ANÁLISIS DE TEXTOS FRANCESES II	Obligatoria	Lingüística francesa	1
LITERATURA FRANCESA III	Obligatoria	Historia de la literatura francesa	1
LITERATURA FRANCESA IV	Obligatoria	Historia de la literatura francesa	1
CUARTO CURSO			
LENGUA FRANCESA IX (CI+)	Obligatoria	Lengua francesa CI+	13
LENGUA FRANCESA X (CI+)	Optativa	Lengua francesa CI+	13
EL FRANCÉS COMO LENGUA EXTRANJERA: ENFOQUES Y MÉTODOS DE ENSEÑANZA	Optativa	Lingüística francesa	2
HISTORIA, LENGUA Y SOCIEDAD	Obligatoria	Historia y cultura francesas	2
FRANCÉS COMO LENGUA EXTRANJERA Y NUEVAS TECNOLOGÍAS	Optativa	Lengua francesa CI	1

Tabla 4. Asignaturas más alineadas con las exigencias del mercado laboral según el alumnado del GEF.
Fuente: Elaboración propia.

Sin embargo, solo un 33,33% (7/21) de los-as encuestados-as se sentía plenamente cualificado-a para enfrentarse al mercado laboral en el momento de completar el cuestionario, mientras que otro 33,33% (7/21) consideraba que tal vez estaba lo suficientemente preparado-a. Asimismo, únicamente el 9,52% (2/21) tenía previsto incorporarse al mercado laboral al terminar el GEF, mientras que la mayoría, un (85,71%; 18/21)¹³, pretendía continuar sus estudios. En cuanto a las perspectivas laborales, un 42,85% (9/21) del alumnado consideraba que encontrar empleo tras finalizar el GEF sería difícil, mientras que un 28,57% (6/21) pensaba que tal vez sería sencillo. En relación con sus aspiraciones profesionales, los-as estudiantes pudieron

¹³ Un-a alumno-a indicó desconocer su futura trayectoria profesional.

elegir hasta 3 perfiles. La enseñanza fue la opción más elegida (15 veces), seguida de cerca por la traducción (12 veces)¹⁴ (Tabla 5).

PERFIL PROFESIONAL	TOTAL
ENSEÑANZA	15
TRADUCCIÓN	12
GESTIÓN CULTURAL	7
GESTIÓN TURÍSTICA	7
OTROS ¹⁵	7
ADMINISTRACIONES PÚBLICAS	4
INDUSTRIA EDITORIAL	3
MEDIACIÓN LINGÜÍSTICA E INTERCULTURAL	3
INVESTIGACIÓN	2
GESTIÓN Y ASESORAMIENTO EN DOCUMENTACIÓN, ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS	1
GESTIÓN DE RECURSOS HUMANOS	1
PLANIFICACIÓN Y ASESORAMIENTO LINGÜÍSTICO	1
GESTIÓN Y ASESORAMIENTO LINGÜÍSTICO Y LITERARIO EN MEDIOS DE COMUNICACIÓN	0

Tabla 5. Expectativas laborales del alumnado del GEF al terminar la carrera.

Fuente: Elaboración propia.

3.10. Propuestas de mejora del plan de estudios

Respecto a las propuestas de mejora del plan de estudios, el 66,66% (14/21) opina que sería necesario eliminar o añadir una o varias asignaturas de la titulación. En cuanto a las incorporaciones, propusieron asignaturas que cubran áreas específicas y prácticas. Así, se demanda un mayor número de asignaturas de lengua francesa (N=3), con un enfoque en competencias habladas y escritas, así como en vocabulario práctico, historia y cultura francesas (N=3), fonética y fonología francesas (N=2) e idioma moderno (o segunda lengua extranjera) (N=2). También se mencionó la necesidad de implantar asignaturas sobre cine francés (N=1), turismo (N=1), cultura general sobre Francia (N=1) y temas relacionados con la vida actual en Francia (N=1). Fue también sugerida una optativa vinculada al ámbito empresarial (N=1). Asimismo, recomendaron incluir prácticas curriculares (N=3) en institutos, en traducción, interpretación, y una introducción al mundo de la docencia (N=1). Por otro lado, los-as estudiantes señalaron un total de 12 asignaturas que eliminarían del plan de estudios, distribuidas en 2 troncales, 4 obligatorias y 6 optativas. Las más mencionadas incluyen «El español actual: norma y uso» y «Lengua clásica», ambas troncales del primer curso, así como «Estudios temáticos pluridisciplinarios en la literatura de expresión francesa» (optativa) y «Estrategias de comunicación en lengua francesa» (obligatoria), correspondientes al segundo curso y pertenecientes, respectivamente a los módulos de «Literatura de expresión francesa» y de «Lengua francesa B2+» (Tabla 6). Además, un-a participante en

¹⁴ Un-a estudiante indicó que, en el momento de completar el cuestionario, aún no había considerado las posibles salidas profesionales del GEF.

¹⁵ Seis de ellos están vinculados con las relaciones internacionales.

el estudio sugirió eliminar todas las asignaturas que no estén directamente relacionadas con la lengua francesa.

ASIGNATURA	TIPO	MÓDULO	TOTAL
PRIMER CURSO			
EL ESPAÑOL ACTUAL: NORMA Y USO	Troncal	Formación básica	2
LENGUA CLÁSICA	Troncal	Formación básica	2
SEGUNDO CURSO			
ESTUDIOS TEMÁTICOS PLURIDISCIPLINARES EN LA LITERATURA DE EXPRESIÓN FRANCESA	Optativa	Literatura de expresión francesa	2
ESTRATEGIAS DE COMUNICACIÓN EN LENGUA FRANCESA	Obligatoria	Lengua francesa B2+	2
FILOLOGÍA PROVENZAL	Optativa	Historia de la lengua francesa	1
TERCER CURSO			
GRAMÁTICA CONTRASTIVA HISPANO-FRANCESA Y ESTUDIO CONTRASTIVO DE TEXTOS I	Obligatoria	Lengua francesa CI	1
GRAMÁTICA CONTRASTIVA HISPANO-FRANCESA Y ESTUDIO CONTRASTIVO DE TEXTOS II	Optativa	Lengua francesa CI	1
LINGÜÍSTICA FRANCESA Y ANÁLISIS DE TEXTOS FRANCESES I	Obligatoria	Lingüística francesa	1
LINGÜÍSTICA FRANCESA Y ANÁLISIS DE TEXTOS FRANCESES II	Obligatoria	Lingüística francesa	1
MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS Y CULTURALES EN FRANCIA Y EN PAÍSES FRANCÓFONOS I	Optativa	Manifestaciones artísticas y culturales en Francia y en países francófonos	1
CUARTO CURSO			
ESTUDIOS TEMÁTICOS COMPARATIVOS EN LA LITERATURA DE EXPRESIÓN FRANCESA	Optativa	Literatura de expresión francesa	1
MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS Y CULTURALES EN FRANCIA Y EN PAÍSES FRANCÓFONOS II	Optativa	Manifestaciones artísticas y culturales en Francia y en países francófonos	1

Tabla 6. Asignaturas que el alumnado del GEF suprimiría del plan de estudios.

Fuente: Elaboración propia.

4. Discusión y propuestas

Los datos recabados en este estudio ofrecen información relevante para esbozar unas primeras propuestas de mejora relativas a los distintos puntos reseñados.

Así, en lo referente a la captación de alumnado, como pone de manifiesto el

estudio de Quiñones Balaguer *et al.* (2024), cabe considerar el impacto significativo del marketing digital, pues está demostrado que la inversión en estrategias de digitalización incrementa las matrículas gracias al uso de tecnologías móviles y digitales. En el caso del GEF, internet fue la principal fuente de información para conocer la carrera, aunque alcanzó a menos de la mitad (47,61%) del alumnado participante en el estudio. Una estrategia eficaz consistiría en concentrar los esfuerzos de captación a través de este medio, ajustando las campañas para atraer al perfil de estudiantado deseado. Esta acción cobra especial relevancia si se considera que ningún estudiante procedía de centros bilingües en francés, del programa Bachibac o de un liceo francés, y que poco más de la mitad (52,38%) eligió el GEF como primera opción de estudio. En este marco, sería pertinente dirigir las campañas, por ejemplo, al alumnado del Liceo Francés de Málaga –ciudad donde no se ofrece el GEF– y al del programa Bachibac del IES Generalife de Granada. Una alternativa prometedora para atraer a este perfil de estudiantes sería la implementación de una doble titulación entre una universidad española y una francesa, siguiendo el modelo de la Universidad de Valladolid. Esta institución ofrece, desde 2020, la posibilidad de cursar el tercer año del Grado en Lenguas Modernas y sus Literaturas en la Universidad de Ruan-Normandía, donde el alumnado puede seguir el itinerario en Lengua y Literatura francesas ofrecido por dicha universidad.

Por otra parte, en relación con la tasa de retención del alumnado, según el informe del Ministerio de Universidades (2022) sobre el abandono del estudiantado de Grado en universidades presenciales en España, basado en datos del curso académico 2015-2016, la nota de admisión está estrechamente relacionada con el rendimiento académico en el primer año de la carrera y el abandono. A menor nota de admisión, menor rendimiento y mayor riesgo de abandono. Esta correlación parece confirmada en el caso del GEF, puesto que, como se ha observado, registra la nota de corte más baja entre las titulaciones vinculadas a las enseñanzas de lenguas en la UGR (GEI, GTel) y la mayor tasa de abandono (40,66%). Por lo tanto, se deben focalizar los esfuerzos para prevenir el abandono universitario, especialmente en el primer año, periodo de mayor vulnerabilidad para el alumnado. En este contexto, resulta fundamental potenciar el uso del programa AERA de la UGR, dado que, desde su creación en el curso académico 2018-2019, ningún estudiante del GEF ha participado en él (Unidad de Orientación Académica del Vicerrectorado de Estudiantes y Vida Universitaria, 2025).

El rendimiento académico está también influido tanto por las estrategias motivacionales y de aprendizaje del estudiantado (Cardozo, 2008), como por el papel del profesor como guía y motivador en el aprendizaje (Mas Tous & Medinas Amorós, 2007). En este sentido, los y las discentes destacaron la asignatura optativa de 2º «Filología provenzal», del módulo de «Historia de la lengua francesa», como aquella en la que obtuvieron la mejor calificación con mayor frecuencia, representando el 23,8%. Entre las razones aducidas, se evoca el tiempo y esfuerzo dedicado a una asignatura

basada en la evaluación continua, modalidad que la Normativa de evaluación de la UGR considera preferente (art. 6.2), siempre que sea diversificada y ninguna de las pruebas que la constituyen suponga por sí misma más del 70% de la calificación final (art. 7.2)¹⁶.

En términos generales, las asignaturas que generaron mayor motivación entre el alumnado se concentran principalmente en 1º y 2º, destacando especialmente aquellas relacionadas con el bloque de lengua francesa, al que, además, se proponía incorporar más asignaturas enfocadas al desarrollo de competencias habladas y escritas, así como a la adquisición de léxico activo, y contenidos de fonética y fonología francesas. Ante la reciente reducción de horas de enseñanza de francés en la etapa previa a la universidad, se prevé que el nivel inicial del alumnado futuro será aún más bajo, lo que subraya la necesidad de incrementar el peso de las asignaturas de lengua francesa dentro del plan de estudios de esta titulación.

En la misma línea apuntan las valoraciones en cuanto a la adecuación del plan de estudios respecto de las exigencias del mercado laboral. De las 23 asignaturas mejor valoradas (principalmente en 1º y 3º), la mayoría están relacionadas con el bloque de lengua francesa, lo que refleja la importancia que otorgan al nivel de lengua adquirido a lo largo de la carrera.

La adquisición de dicho nivel está, sin duda, estrechamente ligado a las estancias en el extranjero, que ofrecen un entorno de aprendizaje diferente (McManus *et al.*, 2021) y, además, también parecen incidir positivamente en la inserción laboral, ya que el 65,8% de los egresados-as del GEF de la UGR que logró empleo había realizado una estancia en un país francófono durante sus estudios (Defrance *et al.*, 2025). Sin embargo, como se desprende de la encuesta, solo el 42,9% del alumnado participó en el programa Erasmus+ en un país de habla francesa. Dados los beneficios ligados a la movilidad, resultaría conveniente fomentar la realización de una estancia en un país francófono durante al menos un semestre. En esta línea, la UA, por ejemplo, contempla el reconocimiento de hasta 30 ECTS de asignaturas optativas dentro del plan de estudios del GEF a quienes participan en programas de movilidad internacional.

Otro aspecto ligado al dominio y competencias del alumnado y a sus posibilidades de inserción profesional es el constituido por la certificación de nivel de idiomas. A pesar de que uno de los objetivos de la titulación es que el estudiantado alcance un nivel C1-C2 de francés, solo el 14,3% acreditó el nivel C1 al finalizar la carrera. Aunque el estudiantado del GEF está exento de acreditar un nivel B1 de francés para obtener el título, sería recomendable incentivar la obtención de una certificación oficial de francés superior al nivel B1, ya que este tipo de acreditaciones goza de un alto reconocimiento en los ámbitos académico y profesional. Esto cobra aún más sentido si se considera que una amplia mayoría del estudiantado (85,71%) tenía previsto continuar

¹⁶ BOUGR nº 112, 9/11/2016.

sus estudios una vez finalizado el GEF. Una medida eficaz para promover la certificación lingüística podría ser que el Departamento de Filología Francesa de la UGR se convierta en centro examinador oficial de los diplomas DELF/DALF, siguiendo el ejemplo del Departamento de Filología Francesa de la USAL, que cuenta con esta acreditación desde 2013.

La mejora de la cualificación para el ejercicio profesional pasa igualmente, en opinión del alumnado (del que solo un 33,33% se siente plenamente cualificado), por la inclusión de prácticas curriculares, cuya ausencia fue señalada como causa de insatisfacción en relación con sus expectativas sobre el GEF. Dado que la enseñanza y la traducción fueron las opciones más seleccionadas entre los 12 perfiles profesionales definidos por la ANECA (2006: 249-252), sería oportuno integrar prácticas al menos en estos ámbitos dentro del plan de estudios. En este sentido, según los estudios llevados a cabo por Dapía Conde & Fernández González (2016) y Le Saout & Coudin (2015), las prácticas son beneficiosas para la inserción de los-as graduados-as en el mercado laboral. De las seis universidades españolas que imparten el GEF, únicamente tres incorporan prácticas externas en sus planes de estudio. La UCA y la US las integran mediante una asignatura obligatoria de 6 ECTS en el cuarto curso, mientras que en la UA se trata de una asignatura de carácter optativo. En general, la presencia de prácticas externas curriculares en los GEF es bastante limitada. Un ejemplo a considerar es el Grado en Estudios Francófonos Aplicados de la Universidad de La Laguna (ULL) que forma parte de la rama de Artes y Humanidades. Desde su implementación en el curso académico 2010-2011, este programa contempla 3 prácticas externas obligatorias en el cuarto curso, con una carga total de 18 ECTS (6 ECTS por práctica), de los 240 ECTS que conforman la titulación. Las opciones de prácticas son variadas e incluyen, entre otras, el ámbito docente en un instituto o la traducción e interpretación en el Centro de Atención a Inmigrantes de la Cruz Roja Española.

Según el estudio de Defrance *et al.* (2025), que analiza a los-as egresados-as del GEF de la UGR entre los cursos académicos 2013-2014 y 2020-2021, el 73,1% de los-las titulados-as ejerce como profesorado de francés, de los-as cuales el 56,6% desempeña su labor en el sistema educativo público español. Sin embargo, con los recientes cambios en la política lingüística en Andalucía, se ha reducido el número de horas dedicadas a la enseñanza de la segunda lengua extranjera, mientras que se ha incrementado en una hora semanal el tiempo destinado a la primera lengua extranjera, el inglés. Este aumento se aplica en los 3 ciclos de Primaria (de 1º a 6º), así como a 2º de la ESO y 1º de Bachillerato, alcanzando un total de 3 horas semanales en Primaria y 4 horas semanales en los cursos mencionados de Secundaria y Bachillerato. En este contexto, cursar el DG en EP y EI, el GEI o el GTel con especialidad en inglés ofrece actualmente más salidas profesionales como docente en el sistema educativo. Por otro lado, la demanda del GEF de la UGR ha disminuido un 55% en el curso académico 2021-2022 y un 67,5% en el curso académico 2023-2024 en comparación con la registrada en el

curso 2010-2011. Una estrategia para revertir esta situación y alinear la formación con las demandas del mercado laboral en Andalucía podría ser la creación de un nuevo DG en EF y EI, inspirado en el modelo implementado por la UCA. Este programa, único en España desde el curso académico 2011-2012, cuenta con una carga total de 318 ECTS. Desde su puesta en marcha hasta el curso 2023-2024, ha atraído a un total de 172 estudiantes de nuevo ingreso en su primer curso, con un promedio anual de 13,23 alumnos-as, lo que demuestra un interés relevante por parte del alumnado (Servicio de Ordenación Académica de la UCA, 2024). Asimismo, la Universidad de Córdoba (UCO) se posicionó como pionera al introducir, en el curso académico 2016-2017, un DG en TeI con especialidad en inglés y en EI, con una carga total de 366 ECTS. A partir de este modelo, podría evaluarse también la posibilidad de crear un DG en TeI, con especialidad en inglés, y en EF. Como destacan Beriain & Fondevila Gascón (2012), a pesar de la mayor duración, el esfuerzo adicional y el coste económico que suponen estos programas, el alumnado valora la posibilidad de acceder a una formación más completa, percibiéndola como una herramienta clave para mejorar sus perspectivas de inserción laboral.

Finalmente, es fundamental que los-as profesores-as de ESO y Bachillerato sean especialistas en la enseñanza del francés, ya que su competencia en la materia –sus conocimientos– y su entrega son elementos clave para despertar vocaciones en los-las alumnos-as y animarlos-las a considerar el GEF como una opción académica atractiva.

5. Conclusión

A la luz de los recientes cambios en la política lingüística del sistema educativo público andaluz, que afectan directamente a la enseñanza del francés y, por ende, inciden en las demandas del mercado laboral, resulta especialmente pertinente reflexionar sobre el grado de adecuación entre los planes de estudio ofertados por las universidades en el ámbito de las lenguas y los perfiles profesionales requeridos, así como las oportunidades laborales existentes. No obstante, cualquier análisis prospectivo debe sustentarse en un diagnóstico riguroso del estado actual de la cuestión.

En este sentido, aunque circunscrito a una de las seis universidades que actualmente ofertan el GEF, este estudio ha permitido una primera aproximación al perfil del alumnado, con la posibilidad de ser replicado en el resto de instituciones para obtener una visión más amplia y representativa a nivel nacional. Para la elaboración de dicho perfil se han examinado los datos relacionados con la captación y retención del alumnado, prestando una atención particular a la comprensión de las motivaciones y expectativas que lo conducen a optar por esta titulación. Esta información ofrece valiosas orientaciones para reflexionar sobre posibles mejoras y adaptaciones del plan de estudios del GEF en la UGR. Estas líneas exploratorias de reforma abarcan desde el diseño de estrategias y campañas de captación hasta la implementación de dobles grados, pasando por la promoción de la movilidad internacional y las prácticas

curriculares. El objetivo común es ampliar las competencias y enriquecer el perfil profesional de nuestro alumnado.

Agradecimientos

La autora expresa su agradecimiento al alumnado participante en el estudio, así como al Departamento de Filología Francesa de la Universidad de Granada, por la colaboración y disposición mostradas en el desarrollo de la investigación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANECA (2006): *Libro Blanco: Título de Grado en estudios en el ámbito de la lengua, literatura, cultura y civilización*. Madrid, Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación. URL: https://www.aneca.es/documents/20123/63950/-libroblanco_lengua_def.pdf/04b2610a-b65f-c858-d531-ecdfd7ce599?t=165460-1680609.
- ARRÉS LÓPEZ, Eugenia & Elisa CALVO ENCINAS (2009): «¿Por qué se estudia Traducción e Interpretación en España? Expectativas y retos de los futuros estudiantes de Traducción e Interpretación». *Entreculturas. Revista de Traducción y Comunicación Intercultural*, 1, 613-625. DOI: <https://doi.org/10.24310/-Entreculturasertci.vi1.11888>.
- BERIAIN, Ana & Joan Francesc FONDEVILA GASCÓN (2012): «La doble titulación en la universidad: Estudio de caso en España». *SOCIAL REVIEW. International Social Sciences Review / Revista Internacional de Ciencias Sociales*, 1: 1. DOI: <https://doi.org/10.37467/gka-revsocial.v1.1207>.
- BRIONES, Elena; Raquel PALOMERA & Alicia GÓMEZ LINARES (2021): «Motivaciones, ideas implícitas y competencias del alumnado de Magisterio». *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 96: 35.1, 49-68. DOI: <https://doi.org/10.47553/ri-fop.v96i35.1.79976>.
- CALVO ENCINAS, Elisa (2009): *Análisis curricular de los estudios de Traducción e Interpretación en España: perspectiva del estudiantado*. Tesis Doctoral dirigida por Dorothy Kelly. Granada, Universidad de Granada. URL: <http://hdl.handle.net/10481/3488>.
- CARDOZO, Alicia (2008): Motivación, aprendizaje y rendimiento académico en estudiantes del primer año universitario. *Laurus*, 14: 28, 209-237.
- CARLIER, Ghislain; Laurent GASPARD; Philippe GÉRARD; Jean-Pierre RENARD; Marc CLOES; Nadine LARAKI; Benoît LENZEN & Maurice PIÉRON (2003): «Adéquation entre les formations existantes en éducation physique, les motivations des étudiants et les différents débouchés professionnels». *Point sur la Recherche en Éducation*, 27, 29-57.
- CHIVA SANCHÍS, Inmaculada; Genoveva RAMOS SANTANA & Ana María MORAL MORA (2017): «Análisis de la satisfacción de los estudiantes del grado de Pedagogía de la Universitat de València». *Educación*, 28: 3, 761-778. DOI: http://dx.doi.org/10.5209/rev_RCED.2017.v28.n3.49831.
- COMISIÓN EUROPEA; EACEA & EURYDICE (2023): *Cifras clave de la enseñanza de lenguas en los centros escolares de Europa: Edición 2023, Informe Eurydice*. Luxemburgo, Oficina

- de Publicaciones de la Unión Europea. DOI: <https://data.europa.eu/doi/10.2797/543862>.
- COUNCIL OF EUROPE (s. f.): *History: Language Policy*. URL: <https://www.coe.int/en/web/language-policy/history>.
- CREWSELL, John & Vicky PLANO CLARK (2006): *Designing and conducting mixed methods research*. Los Angeles, Sage publications.
- CRYSTAL, David (1997): *English as a global language*. Cambridge, Cambridge University Press.
- DAPIA CONDE, María & María Reyes FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (2016): «La búsqueda activa de empleo en el colectivo universitario: conocimientos y prácticas». *Revista española de Pedagogía*, 265, 517-542.
- DEFRANCE, Charlotte; Maryam SHAMS & Ariane RUYFFELAERT (2025). «Professional outcomes of University of Granada's French studies bachelor's graduates, post-Bologna process: A preliminary study». *Porta Linguarum An International Journal of Foreign Language Teaching and Learning*, 43, 235-251. DOI: <https://doi.org/10.30827/portalin.vi43.28013>.
- EBERHARD, David; Gary SIMONS & Charles FENNIG [eds.] (2024): *Ethnologue: Languages of the World*. Dallas, SIL International. 27ª ed. URL: <http://www.ethnologue.com>.
- ESPAÑA (1970): Ley 14/1970, de 4 de agosto, General de Educación y Financiamiento de la Reforma Educativa. *Boletín Oficial del Estado*, 187, de 6 de agosto. URL: <https://www.boe.es/boe/dias/1970/08/06/pdfs/A12525-12546.pdf>.
- ESPAÑA (2018): Ley Orgánica 3/2018, de 5 de diciembre, de Protección de Datos Personales y garantía de los *derechos digitales*. *Boletín Oficial del Estado*, 294, de 6 de diciembre. URL: <https://www.boe.es/eli/es/lo/2018/12/05/3/con>.
- ESPAÑA (2020): Ley Orgánica 3/2020, de 29 de diciembre, de Modificación de la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación (LOMLOE). *Boletín Oficial del Estado*, 340, de 30 de diciembre. URL: <https://www.boe.es/eli/es/lo/2020/12/29/3>.
- FERNÁNDEZ DE CASADEVANTE ROMANÍ, Carlos (2024): «El Tratado de amistad y cooperación entre el Reino de España y la República Francesa, firmado el 19 de enero de 2023». *Revista Española de Derecho Internacional*, 76: 1, 347-354. DOI: <https://doi.org/10.36151/REDI.76.1.17>.
- FERNÁNDEZ FRAILE, María Eugenia (2005): «La institucionalización de la enseñanza del francés como materia escolar en el Siglo XX: planes de estudio y orientaciones oficiales». *Revista interuniversitaria de formación del profesorado*, 19: 2, 19-46.
- FERNÁNDEZ MOLINA, Milagros; Victoria GONZÁLEZ & Gemma DEL MOLINO (2011): «Perfil del alumnado universitario de Educación Infantil. Un estudio descriptivo desde los inicios del Espacio Europeo de Educación Superior hasta los Estudios de Grado (2006-2010)». *Revista de Investigación Educativa*, 2011, 29: 1, 187-203.
- GARCÍA MANJÓN, Juan Vicente & María Carmen PÉREZ LÓPEZ (2008): «Espacio Europeo de Educación Superior, competencias profesionales y empleabilidad». *Revista iberoamericana de educación*, 46: 9, 1-12. DOI: <https://doi.org/10.35362/rie4691886>.

- HALLS, Wilfred Douglas (1970): *Foreign Languages and Education in Western Europe*, Londres, George Harrap & Co. Ltd.
- INSTITUTO CERVANTES [ed.] (2023): *El español en el mundo. Anuario 2023 del Instituto Cervantes*, Madrid. URL: https://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_23/-el-espanol-en-el-mundo-anuario-instituto-cervantes_2023.pdf.
- JUNTA DE ANDALUCÍA (2019): Instrucción 12/2019, de 27 de junio, de la Dirección General de Ordenación y Evaluación Educativa, por la que se establecen aspectos de organización y funcionamiento para los centros que imparten Educación Primaria para el curso 2019/2020. URL: <https://usie.es/andalucia/wp-content/uploads/sites/3/2021/06/Instruc-12-2019-Primaria.pdf>.
- JUNTA DE ANDALUCÍA (2020): Decreto 181/2020, de 10 de noviembre, por el que se modifica el Decreto 97/2015, de 3 de marzo, por el que se establece la ordenación y el currículo de la Educación Primaria en la Comunidad Autónoma de Andalucía. *Boletín Oficial de la Junta de Andalucía*, 221, de 16 de noviembre. URL: https://www.juntadeandalucia.es/boja/2020/221/BOJA20-221-00006-13864-01_00181126.pdf.
- JUNTA DE ANDALUCÍA (2023): Decreto 102/2023, de 9 de mayo, por el que se establece la ordenación y el currículo de la etapa de Educación Secundaria Obligatoria en la Comunidad Autónoma de Andalucía. *Boletín Oficial de la Junta de Andalucía*, 90, de 15 de mayo. URL: <https://www.juntadeandalucia.es/boja/2023/90/3>.
- JUNTA DE ANDALUCÍA (2023): Decreto 103/2023, de 9 de mayo, por el que se establece la ordenación y el currículo del Bachillerato en la Comunidad Autónoma de Andalucía. *Boletín Oficial de la Junta de Andalucía*, 90, de 15 de mayo. URL: <https://www.juntadeandalucia.es/boja/2023/90/4>.
- JUNTA DE ANDALUCÍA (2024): Distrito Único Andaluz. URL: <https://www.juntadeandalucia.es/economiaconocimientoempresasyuniversidad/squit>.
- LE SAOUT, Rémy & Élise COUDIN (2015): *How do internships improve student major choices and early labor market outcomes?* Comunicación presentada en la conferencia SOLE-EALE.
- MAS TOUS, Carmen & Magdalena MEDINAS AMORÓS (2007): «Motivaciones para el estudio en universitarios». *Anales de Psicología / Annals of Psychology*, 23: 1, 17-24.
- MCMANUS, Kevin; Rosamond MITCHELL & Nicole TRACY-VENTURA (2021): «A longitudinal study of advanced learners' linguistic development before, during, and after study abroad». *Applied Linguistics*, 42: 1, 136-163. DOI: <https://doi.org/10.1093/applin/amaa003>.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN, FORMACIÓN PROFESIONAL Y DEPORTES (2020): *Las cifras de la educación en España. Curso 2018-2019*. [Base de datos en línea]. URL: <https://www.educacionfpydeportes.gob.es/servicios-al-ciudadano/estadisticas/-indicadores/cifras-educacion-espana/2018-2019.html>.
- MINISTERIO DE UNIVERSIDADES (2022): *Estudio sobre abandono de los estudios de Grado en el sistema universitario español*. URL: <https://www.ciencia.gob.es/-InfoGeneralPortal/documento/72c9ebf2-d105-40a9-b7da-357b30316499>.

- MORALES GÁLVEZ, Carmen; Irene ARRIMADAS GÓMEZ; Eulalia RAMÍREZ NUEDA; Alicia LÓPEZ GAYARRE & Laura OCAÑA VILLUENDAS (2000): *La enseñanza de las lenguas extranjeras en España, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte*. URL: https://www.libreria.educacion.gob.es/libro/la-ensenanza-de-las-lenguas-extranjeras-en-espana_183360/.
- NIETO GÓMEZ, Maritza & Paola CAÑETE GONZÁLEZ (2017): «Motivaciones para estudiar traducción en idiomas extranjeros en la Universidad de Concepción (Chile)». *Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción*, 10: 2, 102-122. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.mut.v10n2a04>.
- NÚÑEZ ANGULO, Beatriz (2012): *Perfil del alumnado universitario de los Grados de Maestro, en relación a las expectativas y atribuciones hacia su evaluación*. Tesis Doctoral dirigida por Rosa María Santamaría Conde. Burgos, Universidad de Burgos. URL: <http://hdl.handle.net/10259/204>.
- PARLAMENTO EUROPEO Y CONSEJO DE LA UNIÓN EUROPEA (2016): Reglamento (UE) 2016/679 del Parlamento Europeo y del Consejo de 27 de abril de 2016 relativo a la protección de las personas físicas en lo que respecta al tratamiento de datos personales y a la libre circulación de estos datos (Reglamento General de Protección de Datos). *Diario Oficial de la Unión Europea*, L119, de 4 de mayo de 2016. URL: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/?uri=celex:32016R0679>.
- QUIÑONES BALAGUER, Maria Andrea; Augusto Francisco JAVES SÁNCHEZ & Judith Soledad YANGALI VICENTE (2024): «Impacto del Marketing Digital en la captación de alumnos en una Institución de Educación Superior en Lima-Perú». *INNOVA Research Journal*, 9 : 2, 80-101. DOI : <https://doi.org/10.33890/innova.v9.n2.2024.2350>.
- RICOY LORENZO, María Carmen & Margarita PINO JUSTE (2005): «Estudio sobre el perfil del alumnado de Educación Social». *Estudios sobre educación*, 9, 127-143. DOI: <http://dx.doi.org/10.15581/004.9.25574>.
- UNESCO (1962): *The teaching of foreign or second languages to younger children: Report on an international meeting of experts*, 9–14 April 1962. UNESCO. URL: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000162975>.
- UNESCO (1966): *Foreign languages in primary education: The teaching of foreign or second languages to younger children*. UNESCO. URL: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000131496>.
- UNIÓN EUROPEA (1986): Acta Única Europea. *Diario oficial de las comunidades europeas*, L 169, de 29 de junio de 1987. URL: <https://eur-lex.europa.eu/ES/legal-content/summary/the-single-european-act.html>.
- UNIVERSIDAD DE GRANADA (2011): Resolución de 16 de mayo de 2011, de la Universidad de Granada, por la que se publica el plan de estudios de Graduado en Estudios Franceses. *Boletín Oficial del estado*, 128, de 30 de mayo. URL: https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2011-9407.
- VARELA ONA, Raquel (2017): *Creencias y expectativas del alumnado de geografía en la UPV/EHU: un estudio de caso*. Tesis Doctoral dirigida por María Teresa Vizcarra Morales y Pello Urkidi Elorrieta. Universidad del País Vasco - Euskal Herriko Unibertsitatea.

Victor Hugo, Longin et le sublime : puissance esthétique de l'indicible

Alberto José FLEITAS RODRÍGUEZ

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

albertofleitasrodriguez@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1441-7221>

Resumen

Este artículo examina lo sublime como experiencia estética a través de una lectura cruzada de *Sobre lo sublime* de Longino y del poema *Puissance égale bonté* de Victor Hugo. El presente trabajo destaca la tensión entre el discurso, el silencio y la imagen, analizando la retórica de lo indecible, su funcionamiento cognitivo y sus efectos en el lector. Basándose en el concepto de inferencia, el estudio propone una modelización del fenómeno a partir de Longino y explora cómo Hugo reinterpreta estos recursos en su proyecto poético. Este enfoque subraya el papel central de lo implícito, ofreciendo una lectura de lo sublime como un espacio de transversalidad entre las dimensiones cognitiva, estética y poética.

Palabras clave: inferencia, entimema, retórica, hipotiposis, sublime.

Résumé

Cet article examine le sublime comme expérience esthétique à travers une lecture croisée du *Traité du Sublime* de Longin et du poème *Puissance égale bonté* de Victor Hugo. Le présent travail met en lumière la tension entre le discours, le silence et l'image, en analysant la rhétorique de l'indicible, son fonctionnement cognitif et ses effets sur le lecteur. S'appuyant sur le concept d'inférence, l'étude propose une modélisation du phénomène à partir de Longin et explore comment Hugo réinterprète ces ressources pour son projet poétique. Cette approche souligne le rôle central de l'implicite, offrant une lecture du sublime comme un espace de transversalité entre les dimensions cognitive, esthétique et poétique.

Mots clé : inférence, enthymème, rhétorique, hypotypose, sublime.

Abstract

This article examines the sublime as an aesthetic experience through a comparative reading of Longinus's *On the Sublime* and Victor Hugo's poem *Puissance égale bonté*. It highlights the tension between discourse, silence and image, analyzing the rhetoric of the unspeakable, its cognitive functioning and its effects on the reader. Drawing on the concept of inference, the study proposes a model of the phenomenon based on Longinus and explores how

* Artículo recibido el 12/02/2025, aceptado el 5/10/2025.

Hugo reinterprets these resources within his poetic project. This approach underscores the central role of the implicit, offering a reading of the sublime as a space of transversal connection between cognitive, aesthetic and poetic dimensions.

Keywords: inference, enthymeme, rhetoric, hypotyposis, sublime.

1. Introduction

Dans les reliquats des *Travailleurs de la mer* (TM désormais), Hugo écrit :

Partout l'inattendu. Les similitudes ne sont pas moins étranges que les contrastes. Il est extraordinaire que ceci soit pareil à cela. Un phénomène calque l'autre. Dieu se répète. Le Tout-Puissant est le plagiaire du Créateur ; et là vous sentez le plus accablement du sublime, c'est en présence de ce plagiat. Nous avons indiqué ailleurs l'identité de forme entre le soleil et l'araignée. Ces répétitions sont le miracle de l'invention. On contemple effaré, on écoute éperdu. A des profondeurs inouïes, les voix de l'infini se font écho. Des ressemblances de facture, saisissables à des distances zodiacales, quoi de plus stupéfiant ! Quelle démonstration de l'unité ! [...] À des certains moments, on devine, on sent que la loi va s'affirmer sous une nouvelle forme ; on voit venir Dieu. Saisissement suprême ! on surprend presque son procédé. Un peu plus il semble qu'on créerait soi-même. C'est comme cela qu'il fait. On a le vertige de mettre la main sur l'outil divin. Ici, il travaille par antithèse, là par identité. Rien de plus sublime (TM, 1980 : 542-543).

Ce roman de Hugo, et la description des rochers de l'Archipel de la Manche en fournit un excellent exemple (TM, 1980 : 34), se prête à une lecture articulant l'esthétique du sublime à la confrontation de l'homme avec les forces de la nature (Peyrache-Leborgne, 1997 : 230). « Le sublime est *sentiment océanique* » (Millet, 2023 : 978), et, à ce titre, la tempête constitue un objet privilégié (Le Scanff, 2008 : 83-90) avec lequel Hugo cherche à placer l'homme en tant que témoin du fait divin. Un traitement de la nature profondément tributaire de l'œuvre de Lucrèce, dont l'influence se fait décisive durant la période de l'exil (Vignest, 2011 : 139).

Toutefois, la citation de Hugo dans le reliquat renvoie à une réalisation du sublime qui ne se trouve pas dans le roman. Le poète fait référence au dernier vers de *Puissance égale bonté*, poème de la première série de *La Légende des siècles* (LS désormais) écrit antérieurement à TM : « Car Dieu, de l'araignée, avait fait le soleil » (LS, I, III, 2000 : 72). Ce poème fait partie de la section de LS qui reprend les grands mythes des religions monothéistes, et la référence de Hugo est loin d'être anodine, dans la mesure où ce poème « constitue une archéologie mythique des fondements de l'Histoire » (Laforgue, 1997 : 107). Avec des vers alexandrins, Hugo y aborde la question de la création

sous la forme d'une joute : Iblis, le démon, propose à Dieu de voir qui est capable de donner lieu à la chose la plus belle à partir de la création de l'autre, et Dieu accepte. Ici, l'expérience du sublime, même si elle a toujours Dieu comme source ultime, est de tout autre ordre : il ne s'agit pas de la mise en scène d'un paysage, mais d'une mise en scène de la parole. L'ouverture dialogique peut-elle ainsi être lue comme une déclaration d'intention pour l'ensemble du texte :

Au commencement, Dieu vit un jour dans l'espace

Iblis venir à lui ; Dieu dit : « Veux-tu ta grâce ? »

– Non, dit le Mal (*LS*, I, III, 2000 : 69).

Le poème repose sur un rapport de forces entre les deux entités qui se déploie sur un plan essentiellement discursif : Dieu reçoit Iblis avec sa parole, mais cette dernière ne fait que révéler, du fait de son insuffisance initiale, l'arrogance du démon, qui la conteste. Or, cette prémisse, à partir de laquelle se construit le texte, soulève une question centrale : comment réinstaurer le pouvoir de la parole divine et faire de cette dernière le lieu d'accomplissement effectif du sublime ? La réponse à cette question est en partie articulée dans le *William Shakespeare* (*WS* désormais) et ses reliquats. Cet essai, datant aussi de la période de l'exil, décrit à maintes reprises les marques phénoménologiques de cette expérience intense et inattendue, celle du sublime, qui advient lors de la lecture :

(1) L'homme attentif qui lit les grands livres éprouve parfois au milieu de sa lecture de certains refroidissements subits suivis d'une sorte d'excès de chaleur. – *Je ne comprends plus. – Je comprends !* – frisson et brûlement, quelque chose qui fait qu'on est un peu dérouté, tout en étant fortement saisi ; les seuls esprits du premier ordre, les seuls génies suprêmes, sujets à des absences dans l'infini, donnent au lecteur cette sensation singulière, stupeur pour la plupart, extase pour quelques-uns (*WS*, II, III, 4, 2014 : 235).

(2) À la condition d'être aidée par l'intuition, l'intelligence arrive à cette surprenante victoire : comprendre l'incompréhensible. Cette compréhension, saturée de sentiment, s'applique aux mystères de l'art comme aux autres phénomènes. L'infini irradie le beau comme le vrai. De l'infini source il coule du surhumain. De là la quantité d'explicable qui est dans le sublime. D'où cela vient-il ? Quel est ce jaillissement ? Qu'est-ce que c'est que cet éclair ? Autant lueur de Dieu que clarté de l'homme ! Où ce génie a-t-il trouvé cela ? (*WS*, « Utilité du Beau », 2014 : 367).

(3) L'éclair de l'immense, quelque chose qui resplendit, et est brusquement surhumain, voilà le génie. De certains coups d'aile suprêmes. Vous tenez le livre, vous l'avez sous les yeux, tout à coup il semble que la page se déchire du haut en bas comme le

voile du temple. Par ce trou, l'infini apparaît. Une strophe suffit, un vers suffit, un mot suffit. Le sommet est atteint (WS, « Du Génie », 2014 : 439-440).

Si Hugo déploie cette esthétique de l'intensité du moment sublime, c'est parce qu'il vise à instaurer un « événement dans la pensée » (Millet, 2007 : 245) à travers l'émerveillement : « le progrès se fera par une série d'éblouissements » (WS, I, II, 2, § X, 2014 : 99). La clé de lecture est de nature politique : « L'utile, loin de circonscrire le sublime, le grandit. L'application du sublime aux choses humaines produit des chefs-d'œuvre inattendus » (WS, II, VI, 1, 2014 : 273) ; mais aussi métaphysique. Sur ce point, l'éblouissement coïncide de manière récurrente pendant la période de l'exil avec l'immanence et tout ce qu'elle incarne dans la pensée métaphysique de notre auteur à partir de 1852 (Gohin, 1968 : 3 ; 1985).

Nonobstant, la voie choisie à la fin du poème pour parvenir à un tel effet est paradoxale de prime abord. En réponse à l'affront insolent d'Iblis, Dieu choisit la voie du silence, ce qui ancre la réalisation du sublime dans un paradigme de l'indicible. Comme le formule Peyrache-Leborgne (1993 : 20), « l'esthétique du sublime ne peut donc s'exprimer sans une théorie du Verbe, sans une rhétorique du sublime, qui est à concevoir comme un moyen de dire l'indicible ». Or, une telle rhétorique, et cela est notre point de départ, ne va pas de soi. Comment expliquer le jaillissement du sublime, son effet d'émerveillement et de stupéfaction, alors que le lecteur est confronté à l'effacement de la parole qui l'enrobe ? Sur la base de quel principe s'exerce cette asymétrie entre les moyens déployés dans le texte, l'expression linguistique minimale, et les effets induits chez le lecteur ? Comment faire, *in fine*, pour « dire l'indicible » sans pour autant encourir le risque de l'aporie ?

Afin de répondre à ces questions, dans un premier temps, nous analyserons comment le *Traité du Sublime* de Longin développe une telle théorie du Verbe, capable de dire l'indicible, à l'instar du silence d'Ajax aux Enfers, qu'il évoque dans son traité. En faisant cela, nous nous inscrivons dans la perspective suggérée par Leuilliot dans sa remarque à Gaudon en ce qui concerne le fait rhétorique chez Victor Hugo : « ce qui est ici en jeu gagnerait de toute façon à être mis en rapport avec la controverse sur le « sublime » telle qu'elle se poursuit depuis les environs de 1670 jusqu'à Diderot » (Gaudon, 1980 : 232). Qui plus est, si « l'approche pragmatique du sublime est comme obligée par le fait que celui-ci relève indissociablement d'une problématique de l'énonciation et de la réception » (Marot, 2007 : 35), une rhétorique de l'indicible doit nécessairement aboutir à une réflexion sur le phénomène de l'implicite : « le sens comme acte de pensée, réside dans l'effet que produit l'énoncé. C'est pourquoi il est tout entier de l'ordre de l'implicite » (Wulf, 2022 : 85). Nous retiendrons par conséquent une approche articulée autour du phénomène de l'inférence, dans la mesure où cette dernière permet non seulement de comprendre les processus de traitement des informations dans l'esprit lors de la lecture, mais aussi de modéliser leur agencement. Dans un

second temps, nous proposerons une modélisation pour l'effet induit par la lecture du poème *Puissance égale bonté*. Le but sera de montrer comment Hugo s'approprie ces ressources longiniennes pour développer sa propre conception du génie et faire résonner avec force les multiples facettes du sublime.

2. Rhétorique de l'indicible

Hugo établit une triade indéfectible entre l'image, l'idée et le mot : « image et idée sont le même mot. Il y a entre ce que vous nommez forme et ce que vous nommez fond identité absolue, l'une étant l'extérieur de l'autre, la forme étant le fond, rendu visible » (WS, « Le Goût », 2014 : 458) ; « L'idée, c'est le style ; le style, c'est l'idée. Essayez d'arracher le mot, c'est la pensée que vous emportez » (WS, « Utilité du Beau », 2014 : 365). L'hypotypose est communément acceptée comme l'une des figures capables de rendre possible une transition entre la parole et l'image pour produire l'effet du sublime (Fromihague, 1995 : 118 ; Le Bozec, 2002). Il s'agit d'un procédé par le biais duquel la description de l'action aboutit à un effet bien précis : faire sentir les choses d'une manière si intense qu'elles se présentent à nos yeux. Quintilien, en abordant cet effet visionnaire, parle d'*evidentia*, mais toute une tradition grecque la connaissait sous le nom d'*enargeia*, comme il l'indique lui-même dans l'*Institution oratoire* :

Un style est orné, lorsqu'il n'a pas que la clarté et la convenance. La première condition est de concevoir vivement les choses ; la seconde, de les exprimer comme on les conçoit ; la troisième, de répandre sur le tout un certain éclat qui est, à proprement parler, l'ornement. Aussi faut-il ranger parmi les moyens d'orner le discours cette qualité que les Grecs appellent *ἐνάργεια*, dont j'ai parlé dans les préceptes de la narration ; car l'évidence, ou, selon une autre expression, la représentation, est plus que la clarté ; celle-ci se laisse voir, celle-là se montre elle-même. C'est une grande qualité, que de savoir énoncer clairement les choses dont nous parlons, et de les mettre en quelque sorte sous les yeux ; car nos paroles font peu d'effet, et n'ont point cet empire absolu qu'elles doivent avoir, lorsqu'elles ne frappent que les oreilles, et lorsqu'un juge croit simplement entendre un récit, et ne voit pas des yeux de l'esprit le fait dont il s'agit (Quintilien, VIII, III, 3, 1865 : 293-294).

Longin hérite de cette tradition (Zangara, 2007 : 262-265) ; il associe précisément ce même terme à celui d'*ekplexis* –choc esthétique ou étonnement– pour évoquer ces moments où le langage semble devenir image et saisit l'auditoire¹ :

¹ Nous nous référons, sauf indication contraire, à l'édition critique de 1745 qui figurait dans la bibliothèque de Hauteville House. Il convient de souligner que cette édition, outre la traduction et le paratexte de Boileau, se distingue par un riche appareil philologique où figurent des remarques et des commentaires de Dacier, Tollius, Boivin et de Boileau lui-même. La liste des ouvrages présents dans cette

Ces *Images* [φαντασίαι], que d'autres appellent *Peintures*, ou *Fictions* [εἰδωλοποιίας], sont aussi d'un grand artifice pour donner du poids, de la magnificence, et de la force au discours. Ce mot d'Image [φαντασία] se prend en général pour toute pensée propre à produire une expression, et qui fait une peinture à l'esprit de quelque manière que ce soit. Mais il se prend encore dans un sens plus particulier et plus resserré, pour ces discours que l'on fait, « *lorsque par un enthousiasme et un mouvement extraordinaire de l'âme, il semble que nous voyons les choses dont nous parlons, et quand nous les mettons devant les yeux de ceux qui écoutent* ». Au reste, vous devez savoir que les *Images* [φαντασία] dans la rhétorique ont tout un autre usage que parmi les poètes. En effet, le but qu'on s'y propose dans la poésie, c'est l'étonnement et la surprise [ἐκπληξις] : au lieu que dans la prose, c'est de bien peindre les choses, et de les faire voir clairement [ἐνάργεια]. Il y a pourtant cela de commun, qu'on tend à émouvoir en l'une et en l'autre rencontre (Longin, XIII, 1745 : 53-54).

Le poète, qui aura su concevoir ces images dans son esprit (*phantasia*), sera en mesure, par le biais de ses mots, de « faire voir » à son lecteur (*enargeia*) et de le stupéfier (*ekplexis*). On pourrait penser de prime abord au principe horatien du *ut pictura poesis*, mais il s'avère problématique car, comme le précise Goyet (2017 : 57), parler de peinture ou de tableau « est une équivoque commode, mais qui, prise à la lettre, finit par être trompeuse ». Longin, parfaitement conscient de ces enjeux, offrait pourtant une solution capitale dans la description de l'effet du sublime dès les premières pages du traité :

Car il ne persuade [πειθῶ] pas proprement, mais il ravit, il transporte [ἐκστασιν], et produit en nous une certaine admiration mêlée d'étonnement et de surprise [ἐκπλήξει], qui est toute autre chose que de plaire seulement, ou de persuader. Nous pouvons dire à l'égard de la persuasion, que pour l'ordinaire elle n'a sur nous qu'autant de puissance que nous voulons. Il n'en est pas ainsi du Sublime. Il donne au discours une certaine vigueur noble, une force invincible qui enlève l'âme de quiconque nous écoute. [...] quand le Sublime vient à éclater où il faut [καίρως], il renverse tout comme une foudre, et présente d'abord toutes les forces de l'orateur ramassées ensemble (Longin, I, 1745 : 6).

Le passage en grec est révélateur à plus d'un égard, dans la mesure où le temps auquel se réfère Longin n'est pas le *chrónos* [χρόνος], le temps linéaire, mais le *kairós*

bibliothèque est consultable sur le site du Groupe Hugo : http://groupugo.div.jussieu.fr/Biblioth%C3%A8que_Hugo/Les_livres_de_Hauteville-House/BL-BON.htm

[καίρός]. Ce dernier désigne « non pas seulement l'instant propice, mais le lieu critique, l'interstice ou l'articulation qui permettent et parfois même sollicitent l'intervention » (Saint Girons, 2005 : 33) ou, dans les mots de Lausberg (1966 : 281) : « el momento justo (circunstancia) para la aplicación de los recursos artísticos de la retórica ». L'effet de sublime ne s'installe pas dans la durée, mais dans l'instantanéité : « le sublime n'est pas : il *advient* » (Saint Girons, 1993 : 11, l'auteur souligne). Longin, tout au long de son traité, pour illustrer cette idée, fournit des extraits soigneusement choisis où cet avènement devient possible à travers la tension, le point extrême du langage, d'où l'importance du mot *akrôtes* (extrémité, le plus haut point) dans l'une des rares définitions nominales du traité, que Boileau traduit ainsi : « le sublime est en effet ce qui forme l'excellence et la souveraine perfection du discours » [ἀκρότης καὶ ἐξοχή τις λόγων ἐστὶ τὰ ὕψη] (Longin, I, 1745 : 5). Cette tension s'obtient grâce à la concomitance des deux sources naturelles, innées, et des trois autres sources techniques (Longin, VI, 1745 : 26). Lorsque le poète fait agir l'ensemble au moment précis (*kairós*), l'impression de voir (*enargeia*) produit l'étonnement (*ekplexis*), et lorsque ce dernier s'accompagne de l'émotion (*páthos*), l'expérience atteint son acmé et l'auditeur se voit bouleversé (*ekstasis*). Cet état d'extase ne désigne pas, dans le traité de Longin, un accès de folie divine, mais une expérience de nature cognitive (Halliwell, 2011 : 336-337) qui émerveille le lecteur devant les propriétés émergentes des signes linguistiques :

[...] saisi par un sublime qui reste lui-même insaisissable et mystérieux, le discours, le style ou le dire singuliers deviennent aptes à transmettre la force de pensée, à ménager des imaginations ou des apparitions (*phantasiai*) et à témoigner d'un art qui dépasse l'art (Saint Girons, 2017 : 75).

Si Longin choisit le mutisme d'Ajax aux Enfers comme corollaire de son propos, c'est sans doute parce que tous ces éléments se voient subtilement mobilisés par le biais de l'indicible, au moyen d'un art qui fait que le langage atteigne son propre abolissement : le silence. C'est ainsi que Longin glose le passage d'Homère :

[...] cette Élévation d'esprit était une image de la grandeur d'âme ; et c'est pourquoi nous admirons quelquefois la seule pensée d'un homme, encore qu'il ne parle point [...] car ce silence a je ne sais quoi de plus grand que tout ce qu'il aurait pu dire (Longin, VII, 1745 : 29).

Dans ce passage du chant XI de l'*Odyssée*, Ulysse somme le fantôme d'Ajax après lui avoir dérobé les armes d'Achille dans l'*Iliade*. Un épisode qui avait mené Ajax à perdre la raison et à se suicider. Avec des paroles flatteuses et un discours élaboré, le roi d'Ithaque, qui fait preuve d'une éloquence et d'une astuce naturelles tout au long des deux poèmes homériques, cherche à se réconcilier avec le guerrier, mais il voit comment ses talents oratoires s'avèrent inutiles face à une colère inébranlable : « Je dis ;

mais, sans répondre un mot, l'ombre d'Ajax retournait dans l'Érèbe, près des autres défunts, qui dorment dans la mort » (Homère, XI, v. 541-564, 1963 : 105-106).

Le silence s'articule ici sur deux plans pragmatiques : (1) intradiégétique, l'effet du silence d'Ajax sur Ulysse, et (2) extradiégétique, l'effet du silence d'Ajax sur le lecteur. Quant au premier plan, il s'agit d'un cas où le sublime longinien puise dans la *deinotes* de Démétrios, à savoir, la puissance stylistique (Lombardo, 2014 : 35), capable d'être terrible grâce aux sous-entendus et à son fonctionnement elliptique. Ajax, en choisissant le silence, réaffirme la suprématie de son intégrité et la valeur de son honneur face à Ulysse dans le terrain privilégié de ce dernier, celui de la parole, et sans échanger un seul mot : « Aux Enfers, toute chance de brandir une épée contre Ulysse s'évanouit, c'est pourquoi la rancœur d'Ajax est réparée par un silence tout à fait pareil à l'exploit d'un héros » (Lombardo, 2006 : 178). En ce qui concerne le deuxième plan, Saint Girons (2014 : 54) insiste sur la valeur d'*image* qu'acquiert ce geste : il est « plus sublime que la parole pour deux raisons : parce qu'il est tout vibrant de parole, mais aussi parce qu'il attire notre attention sur une autre forme de langage qui s'adresse non plus à l'ouïe, mais à la vue ». En effet, Pierre Chiron (2014 : 19-20) suggère que ce silence est un espace de communication empathique et intime entre Ajax et le lecteur grâce au syllogisme de la rhétorique, l'enthymème. Le Stagirite explique dans la *Rhétorique* le fonctionnement visuel de ce dernier par le biais des pleurs d'Euryclée :

[...] empruntez les termes de votre narration à l'expression des passions, sans en omettre les conséquences, et ce que tout le monde connaît [...] Un très grand nombre des indications se peuvent emprunter à Homère : *Elle dit, et la vieille se cacha le visage dans les mains*, car, quand on se met à pleurer, on porte les mains à ses yeux (Aristote, III, 16, 1417b1, 1989 : 88).

Si l'image de ces pleurs est efficace pour transmettre l'émotion au lecteur, c'est parce qu'elle fait émerger, de manière *indirecte*, un surplus de sens. Avec les mots d'Aristote (III, 16, 1417b1, 1989 : 88) : « les faits que l'on connaît deviennent symboles de ceux qu'on ignore ». Pour le Stagirite, le plaisir que procure l'acte de représentation réside dans cette dimension cognitive, comme il le dit dans la *Poétique* : « si l'on aime à voir des images, c'est qu'en les regardant on apprend à connaître [*manthanein*] et on conclut [*sullogizesthai*] ce qu'est chaque chose comme lorsqu'on dit : celui-là, c'est lui » (Aristote, 48b17, 1980 : 43).

Le franchissement du seuil littéral pour révéler un sens nouveau s'effectue par le raisonnement enthymématique, par l'inférence (Barthes, 1972 ; Eco, 1985 ; Lalande, 1997 : 510 ; Vega y Vega, 2000). Une dynamique d'extraction du sens que nous pourrions représenter par le biais du schéma proposé par Vega y Vega (2015 : 43 ; 2024 : 31) :

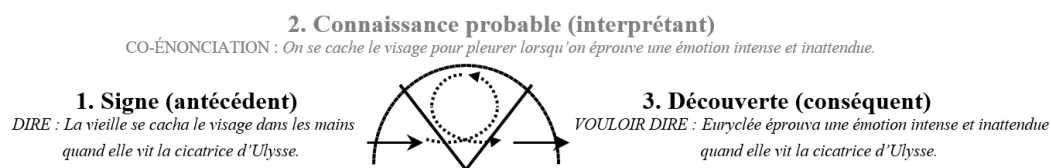


Figure 1. Fonctionnement de base de l'enthymème

À partir d'un signe probable qui a valeur d'image, on découvre un sens qui nous touche plus profondément que sa possible formulation explicite. L'efficacité perlocutoire de l'énoncé se chiffre en termes de persuasion (Vega y Vega, 2000 : 76) car *découvrir* la douleur d'Euryclée revient à la *ressentir*. Le cas mis en exergue par Aristote est pertinent dans la mesure où il illustre la dynamique de base de l'enthymème. Nonobstant, dans le cas du ravissement sublime, modalité suprême de la persuasion (Goyet, 1995 : 16 ; Porter, 2016 : 317), parvenir à la limite extrême du discours exige une mobilisation encore plus sophistiquée de cette dynamique et de ces composantes dans l'esprit du lecteur. Afin de bien saisir toute la portée du propos de Longin, il est essentiel de prêter une attention particulière à la prémisse qui régit la rencontre entre Ajax et Ulysse (la sommation) et de récapituler les chaînes interprétantes soulevées par Lombardo et Saint Girons, selon le principe déjà établi (Fig. 1). Dans la mesure où ils sont implicites, nous formulons en italiques l'interprétant [2] et le conséquent [3] autorisés par le signe [1] :

- A. [1] Ajax s'est suicidé après la dispute des armes d'Achille.
[2] *Le suicide pour Ajax est une manière de réparer son honneur.*
[3] *L'honneur est pour Ajax la chose la plus importante qu'il y ait.*
- B. [1] Ajax est un guerrier qui défend son honneur par l'épée.
[2] *Dans l'Érèbe, on ne peut pas brandir une épée.*
[3] *Ajax n'a pas les moyens de défendre son honneur.*
- C. [1] Ajax est en colère contre Ulysse.
[2] *La colère est une passion animée par l'espoir de se venger.*
[3] *Ajax est animé par l'espoir de se venger.*
- D. [1] Ulysse somme Ajax en utilisant des paroles flatteuses.
[2] *Une sommation enjoint à quelqu'un de remplir une obligation.*
[3] *Ulysse oblige Ajax à se réconcilier.*

Ces chaînes de raisonnement agissent au niveau local en faisant interagir les signes explicites [1] avec le réservoir socioculturel du lecteur [2] pour aboutir à une série de conséquents probables [3]. Cette première étape relève de la *persuasion*. Cependant, c'est lorsque le silence apparaît comme image, comme *signe*, qu'il se produit un moment décisif d'un point de vue cognitif. En nous appuyant sur les travaux de Vega y Vega (1994, 1996, 2000, 2015, 2017, 2024) et celui de Zilberberg (2000), nous avons proposé dans un autre travail (Fleitas Rodríguez, 2024 : 59) une première modélisation intégrant les principaux éléments décrits par Longin dans son traité. Nous

proposons *infra* une version actualisée de cette modélisation afin de rendre compte de la composante visuelle :

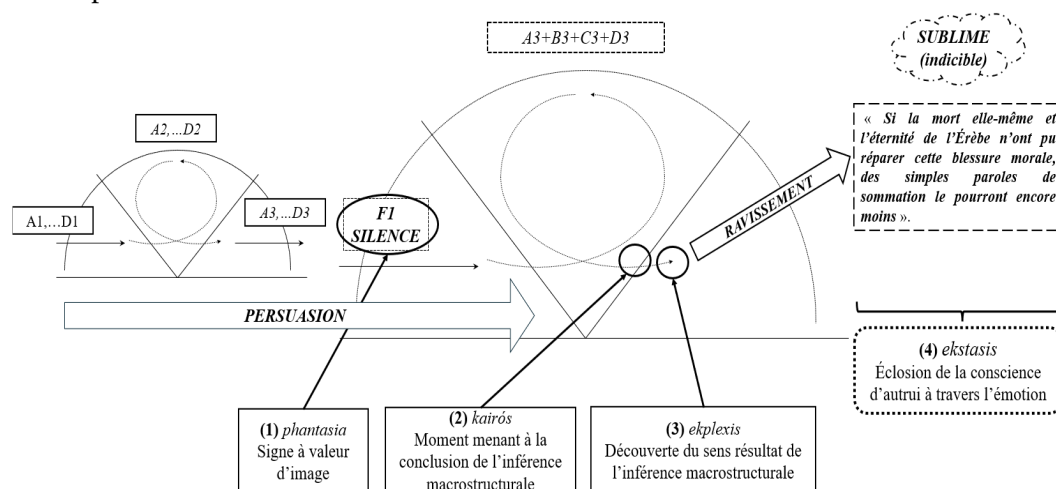


Figure 2. Modélisation inférentielle du silence d'Ajax

Comme le montre la figure 2, la valeur d'image du silence (1 - *phantasia*) oblige le lecteur à mobiliser tous les conséquents des chaînes locales [A3, ..., D3] en tant qu'interprétants dans un mouvement de construction du sens, du vouloir dire, par voie d'inférence. Une fois accomplie cette opération de mobilisation des informations flottantes de manière correcte (2 - *kairós*), il se produit la découverte, l'étonnement (3 - *ekplexis*). Il convient de noter ici qu'Aristote utilise généralement le terme *thaumazein* pour l'apprentissage produit par le raisonnement. Cependant, dans les *Topiques* il définit l'*ekplexis* précisément comme « l'excès de *thauma* » (Lightfoot, 2021 : 4), ce qui est d'autant plus révélateur pour notre analyse que cette inférence aboutit à une découverte plus importante que la simple somme des données mobilisées. C'est ainsi que l'on obtient un dépassement de la persuasion qui se traduit par un ravissement induit par et dans le cognitif : « Car il ne persuade pas proprement, mais il ravit, il transporte, et produit en nous une certaine admiration mêlée d'étonnement et de surprise, qui est toute autre chose que de plaire seulement, ou de persuader » (Longin, I, 1745 : 5).

Enfin, ce processus de construction du sens culmine avec l'éclosion de la pensée nue d'Ajax. Portée par le *páthos*, cette co-énonciation engendre chez le lecteur l'appropriation de la conscience d'autrui, une « sortie de soi » (4 - *ekstasis*) qui joint sur un même point le poète, le personnage et le lecteur dans l'intimité la plus profonde de ce dernier : son esprit. Comme le dit Longin :

ce sera un secret infailible pour arriver au Grand, si nous savons faire à propos le choix des plus considérables, et si, en les liant bien ensemble, nous en formons comme un corps. Car d'un côté ce choix et de l'autre cet amas de circonstances choisies attachent fortement l'esprit (Longin, VIII, 1745 : 39).

C'est précisément cela ce qu'Aristote vise à signaler lorsqu'il choisit le mot *enthym-èma* [ἐνθύμημα], comme l'explique Vega y Vega (2000 : 30) : « le terme *thymós* désigne en général quelque chose comme le mouvement de la conscience dans l'individu ». Ce qui est déterminant pour mesurer ce que Saint Girons (2005 : 37) dit à propos du sublime chez Longin :

Longin vise à substituer au long commerce platonicien (*sunousia*) une véritable participation (*metousia*) [...] la *metousia* se réfère à ce qui fonde cette co-existence : je transcende le dire d'autrui et m'identifie à l'orateur, de sorte que son discours, d'une certaine manière, devienne alors le mien.

L'indicible d'Ajax l'est précisément parce que le fait d'inscrire son vouloir dire dans la matérialité de la parole reviendrait à donner une limite à une douleur, celle de la perte de l'honneur, que ni la mort, ni l'éternité, et encore moins une sommation d'Ulysse ne pourront réparer. C'est dans cette mesure que le silence parvient à être *terrible* (*deinos*) à l'égard d'Ulysse, qui se montre imperméable et insensible à une telle affliction, et *extatique* (*ekstasis*) pour le lecteur, qui, au contraire, s'y identifie pleinement.

La modélisation proposée *supra* permet de voir comment cela est possible et de situer les différentes étapes au sein des processus cognitifs qui interviennent dans l'avènement de l'effet du sublime. Enfin, cette processualité reste comprise dans la simultanéité perçue lors de l'acte de lecture, ce qui nous donne un art porté à son plus haut point, à son extrême (*akrotes*) :

Le sublime doit ainsi son efficence et sa transativité à la vivacité de son tempo [...] le tempo vif contracte la durée, c'est-à-dire qu'il interdit la segmentation qui s'attarde de degré en degré puisqu'« elle a tout son temps » ; la démarcation, non seulement efface les degrés, mais elle peut même, dans des conditions extrêmes, réduire l'intervalle compris entre les limites et aboutir à leur superposition. La démarcation a un au-delà qui la révèle : la simultanéité (Zilberberg, 2000 : 108).

Dans l'ensemble, l'étude du sublime en tant que phénomène de l'implicite, avec une approche inférentielle, permet de montrer à l'œuvre les mécanismes internes de la *construction* du sens (Vega y Vega, 2024 : 51) qu'exige la rhétorique de l'indicible. Dans la partie suivante, nous montrerons comment Hugo réinvestit de manière tout à fait remarquable cette même rhétorique en la redirigeant vers les desseins de sa poétique : « le lecteur hugolien a moins pour tâche de comprendre le sens de l'œuvre que de le construire » (Charles-Wurtz, 1998 : 21).

3. Dire Dieu, montrer Dieu, sentir Dieu : puissance (du) sublime

Nous avons montré dans notre introduction comment Hugo mobilise une phénoménologie de l'effet du sublime tributaire de celle que Longin expose dans son traité. De ce fait, Marc Fumaroli (2009 : 4-5) établit un lien généalogique direct entre le

Traité du Sublime et le WS :

Mais pour peu que l'on veuille bien ranger aussi parmi les traités de rhétorique le *Traité du Sublime* du Pseudo-Longin, qui « programme » pour ainsi dire des chefs d'œuvre littéraires à venir en tirant des conclusions de l'éloquence et de la poésie non seulement grecques et latines, mais aussi hébraïques, on verra que la filiation avec les ouvrages cités plus haut, ou avec le WS de Hugo est directe.

Même si certaines lignes du WS pourraient sembler aller à l'encontre de cette idée, « la pensée entre quatre murs, bornée par Quintilien, Longin, Boileau et La Harpe » (WS, II, V, 5, 2014 : 266), force est de constater que Hugo érige ces propos critiques surtout à partir de ce que ces figures incarnent pour les partisans du bon goût du classicisme du XIX^e siècle, ce dernier étant un anachronisme littéraire et politique aux yeux de Hugo : « la question Goût est identique à la question Pouvoir. Boileau n'est pas moins la monarchie que Louis XIV » (WS, « Le Goût », 2014 : 463). Quant à Boileau, par exemple, il suffit de lire l'article exhaustif que Jean-Marc Hovasse (2020 : 261) lui consacre pour constater comment il est une figure dialogique qui « annonce, représente ou incarne indéniablement un aspect du génie de Victor Hugo ». Une stratégie similaire est déployée dans le cas d'Aristote, que Gaudon (1985 : 213) résume ainsi :

Hugo ne connaissait d'Aristote que ce qu'il avait pu grappiller par-ci, par-là, dans des ouvrages de vulgarisation, et que ses connaissances scolaires – à supposer que son professeur de philosophie au collège Louis-le-Grand, Maugras, ait suivi très scrupuleusement les directives ministérielles – se bornaient à une étude que l'on présume rapide des *Analytiques*. Grâce à cette évolution, Aristote se trouve donc, dans la mythologie hugolienne, dans une position surprenante. Bien que sa présence soit discrète, et modeste le nombre des occurrences, bien qu'il figure parfois dans les listes où les noms sont à peu près interchangeables, au gré des motivations rythmiques ou des exigences de la rime, il finit par être une référence essentielle et unificatrice. On pourrait presque dire qu'il devient, pour le poète qui, lui, respire dans une autre sphère, un faire-valoir qui n'est pas loin, en dernière analyse, de devenir un complice. Grâce à sa double qualité de critique et de savant, il lui fournit l'antagoniste dont il a besoin, dans tous les domaines, pour pouvoir affirmer le principe fondamental de l'art : échapper au quantitatif.

Pour Hugo, il s'agit surtout de surmonter la rhétorique de la contrainte pour parvenir à une rhétorique capable de se subvertir elle-même à travers son effacement. Une subversion qui permet d'atteindre un *dire* littéraire obéissant uniquement aux desseins de l'élargissement de son *vouloir dire* à l'universel. Pour reprendre la formule

binaire de Marc Fumaroli (1986 : 41-44), il s'agit bien d'échapper à « la rhétorique d'école » pour aboutir à une « rhétorique adulte ». Loin du réductionnisme mobilisé souvent en ce qui concerne la tension entre classicisme et romantisme, Hugo participe d'un mouvement plus général, et que nous pouvons résumer avec Michel (1999 : 1054) de la manière suivante : « le Romantisme se voulait librement moderne, il put l'être dans la mesure même de sa fidélité à une tradition qu'il avait su intérioriser et adapter à ses besoins nouveaux ». C'est essentiellement ce que le poète formule dans le *WS* lorsqu'il déclare le principe d'égalité entre génies et quand il répond à cette question : « L'éternelle poésie se répète-t-elle ? Non. Elle est la même et elle est autre. Même souffle, autre bruit » (*WS*, I, III, 5, 2014 : 137). Cet aspect de l'esthétique hugolienne a été mis en lumière par Jacques Seebacher (1967), qui en a souligné l'importance et les enjeux dans son analyse d'« Utilité du Beau ».

Cette force émanant du texte et qui éblouit le lecteur autant qu'il le frappe constitue donc une reprise de la distinction entre le style sublime et le Sublime établie par Boileau. Bien que cette distinction se révèle, dans la réalité du XVII^e siècle, plus instable qu'il n'y paraît (Hache, 2000 : 264), les analyses que fait Hugo de l'éloquence révolutionnaire dans les reliquats de *Quatrevingt-treize* (Hugo, 2014 : 449) ou celle du barreau dans *Les Misérables* (Hugo, 1998, I, VII, 9 : 380) montrent parfaitement son positionnement en matière de style. Pour notre auteur,

Le mélange, ou l'indifférence, des styles est à l'inverse la marque du sublime authentique, lequel est hautement transgressif. Cette rhétorique sublime de l'anti-sublime se fonde donc paradoxalement sur Boileau lui-même et sur sa distinction entre style sublime et art sublime (ou sublime) avec la promotion de la simplicité (Le Scanff, 2016 : en ligne).

Une simplicité qui est celle du vrai art précisément car elle ne se dévoile pas, car elle ne permet de voir ni le manque ni l'artifice ; elle est profonde, latente. C'est en employant ces termes que Hugo décrit le génie de Shakespeare et, de manière implicite, le sien :

L'opulence, la profusion, l'irradiation flamboyante, peuvent être de la simplicité. Le soleil est simple. Cette simplicité-là, on le voit ne ressemble point à la simplicité recommandée par Le Batteux, l'abbé d'Aubignac et le père Bouhours. Quelle que soit l'abondance, quel que soit l'enchevêtrement, même brouillé, mêlé et inextricable, tout ce qui est vrai est simple. Une racine est simple. Cette simplicité, qui est profonde, est la seule que l'art connaisse (*WS*, II, I, 5, 2014 : 201).

Cette simplicité qui émeut de manière prodigieuse peut être rapprochée de la fascination hugolienne pour la *brevitas* latine, cette capacité à concentrer l'idée (Vailant, 2005 : en ligne), dont les échos sont identifiables aussi bien dans ses discours politiques (Stein, 2007 : 86) que dans ses romans (Roman, 1999 : 718). Si Hugo fait

l'éloge du *sunt lacrymae rerum* de Virgile et du *we have kissed away kingdoms and provinces* de Shakespeare c'est précisément parce que « l'indicible est dit », « toutes ces sublimités sont dans ce mot » (WS, « Préface », V, 2014 : 351). Force, concision, émotion et émergence soudaine d'un surplus de sens : autant d'éléments propres à l'enthymème (Arnauld et Nicole, 2001 : 211 ; Barthes, 1970 ; Vega y Vega, 1996, 2000, 2015, 2017, 2024).

Si nous revenons au poème *Puissance égale bonté*, nous constatons que Dieu et Iblis ont deux prises de paroles et deux approches de la création sensiblement différentes. Iblis demande et redemande à Dieu des parties d'animaux dont l'assemblage paraît invraisemblable, et la réaction de Dieu se réduit, la plupart du temps, à fournir tous ces ingrédients grotesques par le biais d'un seul mot : « Prends ». Le contraste entre les deux s'accroît lorsqu'on regarde de près la prolixité à laquelle a recours Iblis pour faire ses demandes, ainsi que le bruit animal et primitif qu'il émet lors du processus de création. Mais ce grondement abominable d'Iblis, qui fait même appel aux forces de l'ouragan et de l'Etna, s'avère profondément stérile malgré ses efforts, de telle sorte que la sauterelle et l'araignée sont les seuls êtres qu'il est capable d'engendrer.

Sitôt le processus de création terminé, on retourne au domaine du discours, où se matérialise une fois de plus le rapport de forces : « le poème est remarquable, d'un bout à l'autre, par ses ruses et par ses silences » (Rétat, 2001 : 129). En ce sens, il est essentiel de remarquer qu'à travers les vers menant à la clausule, Iblis cherche à se ré-appropriier la rhétorique de Dieu. Il se produit une progression phrastique nettement structurée : partant de la longue énumération qui ouvre son discours, Iblis adopte dans le dernier vers un rythme ternaire marqué par une concision croissante :

[II] Cria dans l'infini : « Maître, à toi maintenant ! »
 Et ce fourbe, qui tend à Dieu même une embûche,
 Reprit : « Tu m'as donné l'éléphant et l'autruche,
 Et l'or pour dorer tout ; et ce qu'ont de plus beau
 Le chameau, le cheval, le lion, le taureau,
 Le tigre et l'antilope, et l'aigle et la couleuvre ;
 C'est mon tour de fournir la matière à ton œuvre ;
 Voici tout ce que j'ai. Je te le donne. Prends. »

Par cette habileté, il renverse astucieusement la formule divine contre son créateur tout en lui fournissant l'araignée, signe ultime de son impuissance et de son arrogance :

[Dieu] Tendit sa grande main de lumière baignée
 Vers l'ombre, et le démon lui donna l'araignée.

La réponse de Dieu, modèle du génie, est celle du silence accompagné du regard :
 Et Dieu prit l'araignée et la mit au milieu
 Du gouffre qui n'était pas encor le ciel bleu ;
 Et l'Esprit regarda la bête ; sa prunelle,
 Formidable, versait la lueur éternelle ;

Le monstre, si petit qu'il semblait un point noir,
Grossit alors, et fut soudain énorme à voir ;
Et Dieu le regardait de son regard tranquille ;
Une aube étrange erra sur cette forme vile ;
L'affreux ventre devint un globe lumineux ;
Et les pattes, changeant en sphères d'or leurs nœuds,
S'allongèrent dans l'ombre en grands rayons de flamme ;
Iblis leva les yeux, et tout à coup l'infâme,
Ébloui, se courba sous l'abîme vermeil ;
Car Dieu, de l'araignée, avait fait le soleil.

Dans son épopée, Hugo choisit, de manière paradoxale, de voiler la parole divine qui dans la Bible déclenche le jaillissement de la lumière lors du *fiat lux*. Ce silence volontaire n'illustre pas seulement l'obéissance de la matière aux desseins divins ; il affirme aussi, avec une efficacité remarquable, l'hégémonie absolue du Créateur face à Iblis, incarnation du Mal. De façon comparable à Ajax, qui laisse les paroles enjôleuses d'Ulysse s'évanouir dans un vide où elles perdent leur portée et met ainsi l'*éthos* du héros en échec, les paroles venimeuses d'Iblis se désagrègent face à une parole divine non proférée, mais intensément ressentie, celle du plus puissant des orateurs : Dieu. Iblis « se courba » face à la création de Dieu, et cette réaction suit scrupuleusement le principe aristotélicien du raisonnement enthymématique à l'œuvre dans les pleurs d'Euryclée : « Hugo part du principe, ou du constat, que l'émotion ne peut être exprimée directement » (Charles-Wurtz, 2014 : 275). Voici donc l'une des multiples inférences déclenchées au niveau local :

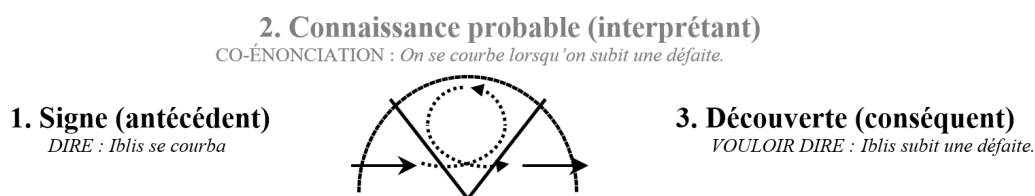


Figure 3. Éblouissement inférentiel d'Iblis

Ainsi, si le soleil, œuvre de la création divine, se distingue par sa beauté en éblouissant Iblis, le silence de Dieu, source de cette création, s'élève au rang du sublime dans la mesure où il est miséricorde : la fatalité, l'*anankè/l'araignée* engendrée par le Mal, fait l'objet d'un salut (Albouy, 1968 : 171), ce qui relève d'une dimension essentielle du sublime en raison du positionnement éthique visé dans la poétique hugolienne (Peyrache-Leborgne, 1997 : 326-329). Ce silence terrible, stupéfiant et empreint d'une majesté digne de respect aux yeux d'Iblis, exprime en même temps, à l'égard du lecteur, une bonté ineffable et véritable qui ne s'énonce pas, elle *se donne à voir*.

Ce silence est *sublime* car il fait émerger la pensée nue de Dieu lui-même tout en inscrivant sa parole dans l'ombre, dans un espace imperceptible sous l'éclat du soleil : « Car comme les moindres lumières s'évanouissent, quand le soleil vient à éclairer ;

de même, toutes ces subtilités de rhétorique disparaissent à la vue de cette grandeur qui les environne de tous côtés » (Longin, XV, 17, 2, 1745 : 66). Pour Hugo, Dieu « est l'invisible évident » (WS, I, II, 1, 2014 : 75), et dans LS « Dieu est construit comme un objet sublime », il est « un au-delà du langage qui ne se laisse pas enfermer dans un mot » (Huet-Brichard, 2002 : 143). Le silence enrobe ici la puissance évidente de Dieu pour mettre en échec la tentative de renversement d'Iblis, mais aussi pour faire résonner le Verbe avec plus de force dans un lieu profond, intime : l'esprit du lecteur.

Une fois de plus, toute une série d'inférences locales ont lieu tout au long de l'échange, mais, cette fois-ci, et sans doute s'agit-il d'un coup de maître de Hugo, même le silence est *passé sous silence*. Dieu ne donne à voir que son action, qui devient *signe*. L'ensemble des chaînes inférentielles peuvent être modélisées de la manière suivante :

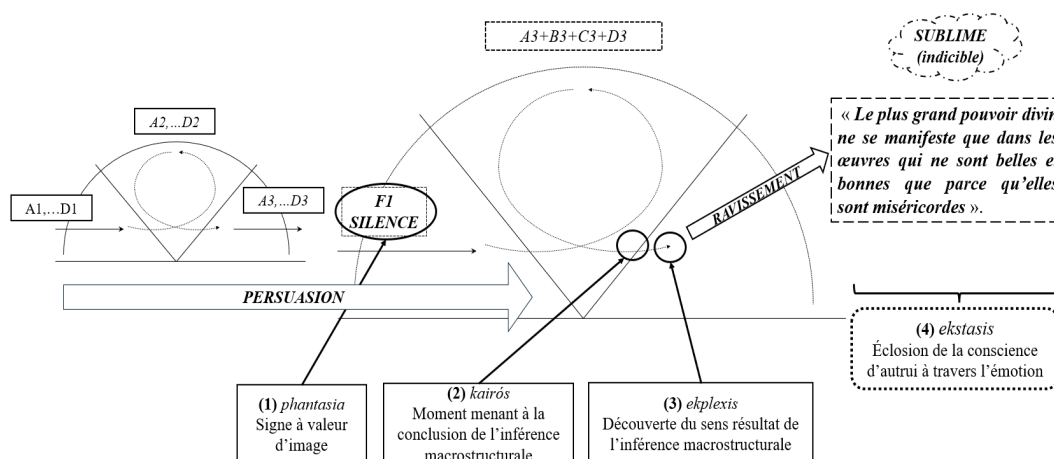


Figure 4. Modélisation inférentielle du silence de Dieu

Il est nécessaire d'établir deux niveaux inférentiels. À partir du moment où intervient l'image, le signe décisif (1), les éléments distribués au fil du poème de manière « isotopique » (Molinié, 2011 : 92) sont mobilisés de manière conjointe dans une macro-inférence. Le moment où se produit leur combinaison cohérente (2) se construit *le* sens, produisant l'effet de surprise (3). Cette dynamique donne lieu à l'émergence d'une pensée qui ouvre la subjectivité à la rencontre avec autrui et à l'accueil de son vouloir dire (4). L'avènement de l'éblouissement se régit donc selon la même mécanique inférentielle que dans le cas du silence d'Ajax, permettant aussi au silence de dire *dans l'esprit* cet indicible, cet *infini* que les mots ne sauraient jamais contenir :

l'inconvénient des mots c'est d'avoir plus de contours que les idées. Toutes les idées se mêlent par les bords ; les mots, non. Un certain côté diffus de l'âme leur échappe toujours. L'expression a des frontières, la pensée n'en a pas (Hugo, II, III, 8, 2002 : 454).

Aussi voyons-nous que le monde entier ne suffit pas à la vaste étendue de l'esprit de l'homme. Nos pensées vont souvent plus loin que les cieux, et pénètrent au-delà de ces bornes qui

environnent et qui terminent toutes choses (Longin, XXIX, 1745 : 100).

À cela s'ajoute que Hugo a parfaitement saisi la contradiction irrésoluble qui parcourt le traité de Longin (Guerlac, 1985 : 285) et offre ici la mise en scène méta-poétique de son réinvestissement : la plus grande victoire critique du destinataire de l'énonciation, *voir l'Idéal*, exige en même temps la plus forte soumission esthétique, *se voir extasié par le Beau*. Comme le précise Seebacher (1967 : 236), lorsque Hugo parle de l'identité absolue entre fond et forme (WS, « Le Goût », 2014 : 458), il pense à *forma*, en latin, qui désigne, entre autres, la beauté. *Vaincre* revient à mobiliser les moyens les plus puissants non seulement pour persuader, mais pour *convaincre*. Ainsi peut-on lire : « Cette victoire du style sur le lecteur est-elle malsaine ? Loin de là. L'extase littéraire est essentiellement honnête. Il est impossible de la mal prendre et de s'en mal trouver » (Hugo, WS, « Utilité du Beau », 2014 : 362). Pour Hugo, « écrire, c'est gouverner ; lire, c'est adhérer » (WS, « Le Goût », 2014 : 462), et le lecteur est précisément conduit à cette irrésistible adhésion émotionnelle de la clause du poème par le biais de l'image :

Car, comme en toutes choses on s'arrête naturellement à ce qui brille et éclate davantage, l'esprit de l'auditeur est aisément entraîné par cette Image qu'on lui présente au milieu d'un raisonnement ; et qui lui frappant l'imagination, l'empêche d'examiner de si près la force des preuves, à cause de ce grand éclat dont elle couvre et environne le discours (Longin, XIII, 1745 : 62).

En outre, on constate que Longin, en citant le *fiat lux*, comme l'ont soulevé plusieurs traducteurs, le modifie (Longino, 2007 : 85). Contrairement au texte biblique, où la parole de Dieu suit immédiatement son annonce, Longin retarde la parole divine par le biais d'une structure ternaire qui accentue une tension inférentielle qui n'est résolue qu'à la fin, lorsqu'émerge le *signe* qui fait découvrir la performativité du Verbe. La parole de Dieu est l'antécédent, dont le conséquent, l'obéissance de la matière aux desseins de son créateur, devient le signe de la toute-puissance de Dieu. Longin, en retardant cet effet², accentue la tension :

C'est aussi de cette manière que le législateur des Juifs, qui n'était pas un homme vulgaire, après avoir conçu dans toute sa dignité la puissance de la divinité l'a proclamée immédiatement en l'inscrivant en tête même de son code : « Dieu dit », *écrit-il, quoi donc ?* « que la lumière soit, et la lumière fut ; que la terre soit, et la terre fut. » (Longin, IX, 1965 : 14).

εὐθὺς ἐν τῇ εἰσβολῇ γράψας τῶν νόμων « εἶπεν ὁ Θεός », φησί, - τί; « γενέσθω φῶς, καὶ ἐγένετο γενέσθω γῆ, καὶ ἐγένετο ».

² Nous citons ici la traduction moderne de Lebègue.

Bien que la traduction de Boileau ne restitue pas pleinement l'effet du texte grec, Hugo obtient un effet analogue. Son choix de versification dans la *LS*, fondé sur une tension plus que sur un équilibre (Wulf, 2001 : 164), introduit juste avant la césure qui sépare les deux hémistiches un interstice (« de l'araignée ») qui laisse émerger, à la fin, le signe qui devient la preuve de la toute-puissance : « Car Dieu, de l'araignée, avait fait le soleil ». Il s'agit bien d'une hyperbate, dont l'effet est ainsi commenté par Longin :

Tout d'un coup, et lorsqu'on ne s'y attendait plus, disant à propos ce qu'il y avait si longtemps qu'on cherchait ; par cette transposition également hardie et dangereuse, il touche bien davantage que s'il eût gardé un ordre dans ses paroles (Longin, XVIII, 1745 : 74).

Une correction visible dans le manuscrit³ de *LS* révèle que Hugo semblait être pleinement conscient de l'effet que le choix final aurait sur le lecteur, comme en rendent compte les trois traits sous le dernier vers :

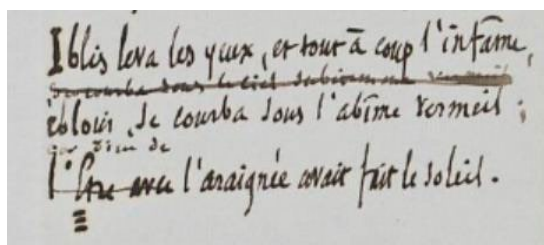


Figure 5. Manuscrit contenant les derniers vers de *Puissance égale bonté*

Lorsque le lecteur arrive au terme du parcours de lecture, la mécanique inférentielle fait agir ce différentiel cinétique de l'enthymème entre langue et pensée et induit ainsi la puissance esthétique de l'indicible, nécessaire à la conglobation de l'hypotypose sublime du regard de Dieu. Comme le précise Albouy, l'image est essentielle dans ce poème car elle « est présentée, cette fois, en action, au cours même de sa formation, au moment de la métamorphose » (Albouy, 1968 : 171). Un tel effet est efficace car « l'hypotypose se dessine en creux : elle existe grâce aux blancs, aux silences laissés par le locuteur dans le dire du tableau global » (Molinié, 2011 : 92) et échappe, par conséquent, aux contraintes de l'encre. L'image du soleil, jointe au silence de Dieu, devient le symbole qui, précisément parce qu'il désigne autre chose que lui-même, fait *voir, sentir et penser* l'ineffable : Dieu à l'œuvre.

4. Conclusion

L'effet cognitif assuré par les chaînes inférentielles et leur agencement donnent lieu, dans l'expérience du sublime discursif, à cet événement dans l'esprit que décrivent tant Hugo que Longin. À la lecture, ce phénomène se réalise par le mouvement de pensée caractéristique de l'enthymème et selon la dynamique sémiotique que nous

³ Page (vue 57/1031) consultable sur Gallica (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000830k>).

avons modélisée.

À cet égard, en raison même de sa double étymologie, le sublime se conçoit comme une dynamique : élévation vers ce qui est en hauteur (*hypsous*) et franchissement d'un seuil (*sub-limis*) (Saint Girons, 2007). L'*enargeia* [ἐνάργεια] des Grecs, vive car visible et visible car vive, reflète ces deux processus : franchir le seuil de l'explicite vers l'implicite, du connu vers l'inconnu, élever le signe vers le sens, transférer le *Moi-je* vers le *On* (Rosa, 1988 : 48). Dès lors, « l'intuition hugolienne de l'immanence englobe un double dynamisme : celui de la conscience et celui de l'univers. Elle unit intimement le moi et le non-moi, le sujet et l'objet, dans la mouvance de sa révélation » (Gohin, 1968 : 43). Il n'est pas étonnant, en ce sens, de voir qu'Aristote (III, 10, 1411b24, 1989 : 67) évoque dans la *Rhétorique* le phénomène de « faire voir », à très bon escient, avec un terme voisin en grec ancien désignant précisément le passage de la puissance à l'acte, l'*energeia* [ἐνέργεια] : « je dis que les mots peignent, quand ils signifient les choses en acte [ἐνεργοῦντα σημαίνει] ».

Ces considérations invitent, dans un premier temps, et de manière générale, non seulement à reconsidérer la portée accordée jusqu'à présent à l'enthymème dans ses rapports avec le sublime, mais aussi à repenser notre rapport à une esthétique de la lecture qui, pour nous ravir par la *sensation* (*aisthesis*), doit nous séduire par l'*intellection* (*nóesis*), et à une littérature qui, pour être sublimée en *Art* (*poiesis*), doit d'abord se tracer en discours (*logos*) (Vega y Vega, 1994 : 281-290 ; 1996). Un aspect de la rhétorique du sublime qui rejoint la lecture cicéronienne que Francis Goyet (1992 : 107-108 ; 2018 : 471-477) propose de l'extase longinienne : le vrai *mouere* n'est pas un extrême d'un continuum horizontal, il est le sommet d'une échelle ascendante qui englobe le *docere* et le *probare*.

Ainsi, dans une perspective hugolienne, si Dieu apparaît comme le modèle du génie car « il fouille familièrement ces deux effrayantes profondeurs inverses, l'infiniment grand et l'infiniment petit » (WS, II, III, 5, 2014 : 236), Hugo manifeste ici son génie en suscitant une expérience de vertige au sein même du pli sémiotique, où le silence –parole infiniment petite car absente– nous révèle un sens infiniment grand : « l'ombre est un silence ; mais ce silence dit tout. Une résultante s'en dégage majestueusement, Dieu » (Hugo cité dans Gohin, 1968 : 38). Dès lors, le silence devient l'espace insaisissable du poème qui assure une perméabilité totale entre le sublime comme *effet* de l'œuvre d'art et comme *but* de celle-ci (Peyrache-Leborgne, 1993 : 18), et ce, dans la mesure où nombre de facettes du sublime hugolien y sont contenues *en puissance* : le grotesque comme revers indissociable, la nature comme phénomène de l'incommensurable, l'horizon de l'universel comme phare politique, l'immanence comme aspiration métaphysique, la sublimation de ce qui est en bas, ou encore le salut de la fatalité comme principes du Progrès. Sur ce dernier point, Roman (2000 : 90) précise : « quand penser le progrès est impossible... il faut le parler et faire exister dans le discours ce qui n'a pas (encore) triomphé dans la réalité, le donner à voir dans

l'hypotypose, le donner à entendre, jusque dans l'interjection », ou même, pourrions-nous dire, jusque dans le silence. Un silence où, comme le souligne Peyrache-Leborgne (1993 : 26), « le sublime inclut l'histoire dans une réalité plus vaste encore, celle où l'esthétique, l'historique et le divin se rejoignent, quand l'histoire s'appuie sur le mythe pour énoncer un sens ». Ce sens, il revient au lectorat universel hugolien, juge libre et souverain, de le construire, de le faire *passer à l'acte* :

le verbe créateur n'aura jamais qu'une sanction : celle de son lecteur dont l'assentiment seul vaut preuve puisqu'il est l'unique instance extérieure qu'il reconnaisse. Encore faut-il que cet acquiescement soit unanime, et qu'il soit éclairé : acquis auprès de sujets aussi libres et autonomes que celui qui s'adresse à eux (Rosa, 1988 : 48).

Le plus grand assentiment du lecteur exige le plus puissant, le plus beau et le plus sain des asservissements, *quid divinum* : « Or la notion de Beau est, comme la notion du bon, un fait de conscience. Le Beau s'impose souverainement. Disons plus, divinement. Avant de penser le Beau, on le sent. C'est là le propre de tout ce qui appartient à l'absolu » (Hugo, WS, « Utilité du Beau », 2014, p. 366). On peut dès lors lire en filigrane pourquoi « Utilité du Beau » n'a pas été finalement intégré au texte définitif du WS. Outre les raisons évoquées par Seebacher (1967), Hugo avait déjà fourni la plus puissante des preuves de la portée de son esthétique à travers cet indicible sublime de *Puissance égale bonté*, et ce, en cohérence totale avec la fin de la Préface de *Cromwell* :

L'auteur de ce drame aurait pu comme un autre se cuirasser de noms propres et se réfugier derrière des réputations. Mais il a voulu laisser ce mode d'argumentation à ceux qui le croient invincible, universel et souverain. Quant à lui, il préfère des raisons à des autorités ; il a toujours mieux aimé des armes que des armoiries (Hugo, 1985 : 39).

En définitive, il s'agit de pouvoir *donner à voir* toutes ces facettes du sublime par le biais d'une esthétique de l'enthousiasme, mais sensée, et d'une rhétorique de l'indicible, mais sensible (Vega y Vega, 2000 : 171-179). Rhétorique adulte, enfin, grâce à laquelle et à travers laquelle « les voix de l'infini se font écho » avec « des ressemblances de facture » (TM, 1980 : 542), parfois même avec des silences.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALBOUY, Pierre (1968) : *La Création mythologique chez Victor Hugo*. Paris, José Corti.
- ARISTOTE (1980) : *La Poétique*. Traduction, notes et commentaires par Jean Lallot & Jocelyne Dupont-Roc. Paris, Seuil.

- ARISTOTE (1989) : *Rhétorique (Livre III)*. Traduction et notes par Médéric Dufour & André Wartelle. Paris, Les Belles Lettres.
- ARNAULD, Antoine & Pierre NICOLE (2011 [1662]) : *La Logique, ou l'art de penser*. Paris, Gallimard.
- BARTHES, Roland (1970) : « L'ancienne rhétorique : Aide-mémoire ». *Communications*, 16 [Recherches rhétoriques], 172-223. DOI : <https://doi.org/10.3406/comm.1970.1236>
- CHARLES-WURTZ, Ludmila (1998) : *Poétique du sujet lyrique dans l'œuvre de Victor Hugo*. Paris, Honoré Champion.
- CHARLES-WURTZ, Ludmila (2014) : « L'imaginaire de l'émotion dans l'œuvre de Victor Hugo », in Anne-Claude Amboise-Rendu, Anne-Emmanuelle Demartini, Hélène Eck & Nicole Edelman (dir.), *Émotions contemporaines : XIX^e-XXI^e siècles*. Paris, Armand Colin, 267-277.
- CHIRON, Pierre (2014) : « Le silence rhétorique d'après quelques traités grecs », in Laurence Boulègue, Pierre Caye, Florence Malhomme & Sylvie Perceau (dir.), *Silence et sagesse. De la musique à la métaphysique : les anciens Grecs et leur héritage*. Paris, Classiques Garnier, 13-26.
- ECO, Umberto (1985) : *Lector in fabula*. Paris, Grasset.
- FLEITAS RODRÍGUEZ, Alberto José (2024) : « Le silence (et le) sublime : perspectives d'analyse inférentielle », in Daniela Ventura & Jorge Juan Vega y Vega (dir.), *Le silence en langue et entre les langues*. Paris, L'Harmattan, 45-64.
- FROMIHALGUE, Catherine (1995) : *Les Figures de style*. Paris, Nathan-Université.
- FUMAROLI, Marc (1986) : « Rhétorique d'école et rhétorique adulte : remarques sur la réception européenne du traité *Du Sublime* au XVI^e siècle ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, 86 : 1, 33-51. DOI : <https://doi.org/10.3917/rhlf.g1986.86n1.0033>
- FUMAROLI, Marc (2009) : *L'Âge de l'éloquence. Rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*. Genève, Droz.
- GAUDON, Jean (1980) : « Victor Hugo : mesure et démesure [avec discussion] ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, 80 : 2, 222-232. URL : <http://www.jstor.org/stable/40526518>
- GAUDON, Jean (1985) : « La borne Aristote », in Jacques Seebacher & Anne Ubersfeld (dir.), *Hugo le fabuleux. Colloque de Cerisy*. Paris, Éditions Seghers, 209-223.
- GOHIN, Yves (1968) : *Sur l'emploi des mots « immanent » et « immanence » chez Victor Hugo*. Paris, Lettres modernes.
- GOHIN, Yves (1985) : « Une écriture de l'immanence », in Jacques Seebacher & Anne Ubersfeld (dir.), *Hugo le fabuleux. Colloque de Cerisy*. Paris, Éditions Seghers, 19-37.
- GOYET, Francis (1992) : « Le pseudo-sublime de Longin ». *Études littéraires*, 24 : 3 [La rhétorique], 105-120. DOI : <https://doi.org/10.7202/500988ar>
- GOYET, Francis (1995) : « Introduction », in Longin, *Traité du Sublime*. Traduction de Nicolas Boileau. Paris, Le Livre de Poche, 5-60.
- GOYET, Francis (2017) : *Le Regard rhétorique*. Paris, Classiques Garnier.

- GOYET, Francis (2018 [1996]) : *Le Sublime du « lieu commun ». L'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*. Paris, Classiques Garnier.
- GUERLAC, Suzanne (1985) : « Longinus and the Subject of the Sublime ». *New Literary History*, 16 : 2 [*The Sublime and the Beautiful:Reconsiderations*], 275-289. URL : <https://www.jstor.org/stable/468747>
- HACHE, Sophie (2000) : *La Langue du ciel. Le sublime en France au XVII^e siècle*. Paris, Honoré Champion.
- HALLIWELL, Stephen (2015) : *Between Ecstasy and Truth : Interpretations of Greek Poetics from Homer to Longinus*. Oxford, Oxford University Press.
- HOMÈRE (1963) : *L'Odyssée*. Traduction de Victor Bérard. Paris, Les Belles Lettres.
- HOVASSE, Jean-Marc (2020) : « Boileau et Victor Hugo », in Delphine Reguig & Christophe Pradeau (dir.), *La Figure de Boileau : représentations, institutions, méthodes (XVII^e-XXI^e siècle)*. Paris, Sorbonne Université Presses, 229-261.
- HUET-BRICHARD, Marie-Catherine (2002) : « Dieu dans *La Légende des siècles* », in André Guyaux & Bertrand Marchal (dir.), *Victor Hugo, « La Légende des siècles » (Première Série). Actes du colloque de la Sorbonne des 12-13 janvier 2002*. Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, 141-152.
- HUGO, Victor (1980 [1866]) : *Les Travailleurs de la mer*. Édition établie par Yves Gohin. Paris, Gallimard.
- HUGO, Victor (1985 [1827]) : « Préface de *Cromwell* », in Victor Hugo, *Œuvres complètes*, vol. *Critique*. Paris, Robert Laffont, 3-39.
- HUGO, Victor (1998 [1862]) : *Les Misérables*, vol. 1. Édition établie par Guy Rosa et Nicole Savy. Paris, Le Livre de Poche.
- HUGO, Victor (2000 [1859]) : *La Légende des siècles (Les petites épopées)*. Édition établie par Claude Millet. Paris, Le Livre de Poche.
- HUGO, Victor (2002 [1869]) : *L'Homme qui rit*. Édition établie par Roger Borderie. Paris, Gallimard.
- HUGO, Victor (2014 [1864]) : *William Shakespeare*. Édition établie par Dominique Peyrache-Leborgne. Paris, Flammarion.
- HUGO, Victor (2014 [1874]) : *Quatrevingt-treize*. Édition établie par Judith Wulf. Paris, Flammarion.
- LAFORGUE, Pierre (1997) : *Victor Hugo et « La Légende des siècles ». De la publication des « Contemplations » à l'abandon de « La Fin de Satan » (avril, 1856-avril, 1860)*. Orléans, Paradigme.
- LALANDE, André (1997 [1926]) : *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, vol. 1. Paris, Presses Universitaires de France.
- LAUSBERG, Heinrich (1967 [1964]) : *Manual de retórica literaria*, vol. 3. Traduction de José Pérez Riesgo. Madrid, Gredos.
- LE BOZEC, Yves (2002) : « L'hypotypose : un essai de définition formelle ». *L'Information Grammaticale*, 92 : 1, 3-7. DOI : <https://doi.org/10.3406/igram.2002.3271>

- LE SCANFF, Yvon (2007) : *Le Paysage romantique et l'expérience du sublime*. Seyssel, Champ Vallon.
- LE SCANFF, Yvon (2017) : « Comment infinir ? Le sublime », in *Actes du colloque d'agrégation organisé par le CELLF de l'Université Paris-Sorbonne/CNRS, le CRP19 de l'Université Paris 3 Sorbonne nouvelle et le « Groupe Hugo » (CÉRILAC) de l'Université Paris-Diderot*. URL : <https://victorhugoresources.paris.fr/comment-infinir-le-sublime-dans-les-contemplations>
- LIGHTFOOT, Jessica (2021) : *Wonder and the Marvellous from Homer to the Hellenistic World*. Cambridge, Cambridge University Press.
- LOMBARDO, Giovanni (2006) : « Grâce, sublime et *deinotes* dans le traité *Du style* de Démétrios ». *Littératures classiques*, 60 : 2 [*Les Grâces*], 169-187. DOI : <https://doi.org/10.3917/licla.060.0169>
- LOMBARDO, Giovanni (2014) : « Le silence d'Ajax et la rhétorique de la dissimulation », in Laurence Boulègue, Pierre Caye, Florence Malhomme & Sylvie Perceau (dir.), *Silence et sagesse. De la musique à la métaphysique : les anciens Grecs et leur héritage*. Paris, Classiques Garnier, 27-47.
- LONGIN (1745 [1674]) : *Traité du Sublime ou du merveilleux dans le discours, traduit du Grec de Longin. Avec les remarques de M. Despréaux & des Messieurs Tollius, Dacier, & Boivin, in Les Œuvres de M. Boileau Despréaux, avec des éclaircissements historiques* (nouvelle édition revue et complétée par l'abbé Souchay, vol. 2). David l'aîné et Durand. URL : <https://books.google.fr/books?id=QzsUAAAAQAAJ&dq=inauthor%3ABoileau&hl=fr&pg=PA69#v=onepage&q&f=false>
- LONGIN (1965) : *Du sublime*. Traduction et notes par Henri Lebègue. Paris, Les Belles Lettres.
- LONGINO (2007) : *Il Sublime*. Traduction, notes et commentaires par Giovanni Lombardo. Palerme, Aesthetica edizioni.
- MAROT, Patrick (2007) : « L'écriture du sublime ou l'éclat du manque », in Patrick Marot, (dir.), *La Littérature et le Sublime*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 17-41.
- MICHEL, Arlette (1999) : « Romantisme, littérature et rhétorique », in Marc Fumaroli (dir.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne (1450-1950)*. Paris, Presses Universitaires de France, 1039-1070.
- MILLET, Claude (2007) : *Le Romantisme : du bouleversement des lettres dans la France postrévolutionnaire*. Paris, Le Livre de Poche.
- MILLET, Claude (2023) : « Sublime », in Claude Millet & David Charles (dir.), *Dictionnaire Victor Hugo*. Paris, Classiques Garnier, 977-979.
- MOLINIÉ, Georges (2011) : *Éléments de stylistique française*. Paris, Presses Universitaires de France.
- PEYRACHE-LEBORGNE, Dominique (1993) : « Victor Hugo et le sublime : entre tragique et utopie ». *Romantisme*, 1993 : 82 [*Aventures de la pensée*], 17-29. DOI : <https://doi.org/10.3406/roman.1993.5906>

- PEYRACHE-LEBORGNE, Dominique (1997) : *La Poétique du sublime de la fin des Lumières au romantisme : Diderot, Schiller, Wordsworth, Shelley, Hugo, Michelet*. Paris, Honoré Champion.
- PORTER, James I. (2016) : *The Sublime in Antiquity*. Cambridge, Cambridge University Press.
- QUINTILIEN (1865) : *Institution oratoire*, in Désiré Nisard (dir.), *Quintilien et Pline le Jeune. Œuvres complètes*. Paris, Firmin Didot frères, fils et Cie. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k282085h>
- RÉTAT, Claude (2001) : *Hugo. « La Légende des siècles » de 1959*. Paris, Sedes. URL : <https://hal.science/hal-03036700>
- ROMAN, Myriam (1999) : *Victor Hugo et le roman philosophique. Du « drame dans les faits » au « drame dans les idées »*. Paris, Honoré Champion.
- ROMAN, Myriam (2000) : « “Ce cri que nous jetons souvent” : le Progrès selon Hugo ». *Romantisme*, 108 [L'idée de progrès], 75-90. DOI : <https://doi.org/10.3406/roman.-2000.979>
- ROSA, Guy (1988) : « Victor Hugo poète romantique ou le droit à la parole ». *Romantisme*, 1988 : 60 [Hugo-Siècle], 37-56. DOI : <https://doi.org/10.3406/roman.1988.5489>
- SAINT GIRONS, Baldine (1993) : *Fiat lux. Une philosophie du sublime*. Paris, Quai Voltaire.
- SAINT GIRONS, Baldine (2005) : *Le Sublime : de l'Antiquité à nos jours*. Paris, Desjonquères.
- SAINT GIRONS, Baldine (2007) : « Le « surplomb aveuglant » du sublime : du substantif à l'adjectif », in P. Marot (dir.), *La Littérature et le Sublime*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 45-58.
- SAINT GIRONS, Baldine (2014) : « Le silence d'Ajax II », in Laurence Boulègue, Pierre Caye, Florence Malhomme & Sylvie Perceau (dir.), *Silence et sagesse. De la musique à la métaphysique : les anciens Grecs et leur héritage*. Paris, Classiques Garnier, 49-63.
- SAINT GIRONS, Baldine (2017) : « La révolution longinienne : l'union du sublime et du simple », in Sophie Jollin-Bertocchi, Lia Kurts-Wöste, Anne-Marie Paillet & Claire Stolz (dir.), *La Simplicité : Manifestations et enjeux culturels du simple en art*. Paris, Honoré Champion, 69-82.
- SEEBACHER, Jacques (1967) : « Esthétique et politique chez Victor Hugo : “L'Utilité du Beau” ». *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 19, 233-246. DOI : <https://doi.org/10.3406/caief.1967.2346>
- STEIN, Marieke (2007) : *Victor Hugo orateur politique (1846-1880)*. Paris, Honoré Champion.
- VAILLANT, Alain (2005) : « La latinité hugolienne : bouche d'ombre et langue morte », in *La Crise de la littérature*. Grenoble, UGA Éditions. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.ugaeditions.3869>
- VEGA Y VEGA, Jorge Juan (1994) : *L'Enthymème romanesque. Essais de logique fictionnelle*. Thèse de doctorat sous la direction de Michel Le Guern. Lyon, Université Lumière Lyon 2.
- VEGA Y VEGA, Jorge Juan (1996) : « Plaisir et Roman : un essai de logique fictionnelle », in Emilia Alonso Montilla, Manuel Bruña Cuevas & María Muñoz Romero (coord.), *La*

- lingüística francesa : grammaire, histoire, épistémologie, vol. 2*. Sevilla, Grupo andaluz de pragmática, 93-104. DOI : <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4033513>
- VEGA Y VEGA, Jorge Juan (2000) : *L'Enthymème : Histoire et actualité de l'inférence du discours*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- VEGA Y VEGA, Jorge Juan (2015) : « Popularizing the Enthymeme. Fans for Aristotle », in Jorge Juan Vega y Vega (dir.), *The Essential Enthymeme : Propositions for Educating Students in a Modern World*. Berne, Peter Lang, 29-59.
- VEGA Y VEGA, Jorge Juan (2017) : « L'implicite et l'enthymème dans *Le Dormeur du val* », in Sophie Anquetil, Juliette Elie-Deschamps & Cindy Lefebvre-Scodeller (dir.), *Autour des formes implicites*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 149-164.
- VEGA Y VEGA, Jorge Juan (2024) : *La Construction du sens dans le sonnet « Voyelles » d'Arthur Rimbaud. Un essai de sémantique inférentielle (Philologie, Linguistique et Poétique)*. Paris, L'Harmattan.
- VIGNEST, Romain (2011) : *Victor Hugo et les poètes latins. Poésie et réécriture pendant l'exil*. Paris, Classiques Garnier.
- WULF, Judith (2001) : « *La Légende des siècles* » de Victor Hugo. Neuilly-sur-Seine, Atlande.
- WULF, Judith (2022) : *Étude sur la langue romanesque de Victor Hugo*. Paris, Classiques Garnier.
- ZANGARA, Adriana (2007) : *Voir l'histoire : Théories anciennes du récit historique*. Paris, Éditions de l'EHESS. DOI : <https://doi.org/10.3917/chess.zanga.2007.01>
- ZILBERBERG, Claude (2000) : « Esquisse d'une grammaire du sublime chez Longin ». *Langages*, 137 [Jean-François Bordron & Jacques Fontanille (dir.), *Sémiotique du discours et tensions rhétoriques*], 102-121. DOI : <https://doi.org/10.3406/lgge.2000.1787>

Phraséologie en diachronie : la combinatoire de *soif de* et *faim de* dans deux corpus romanesques français des 19^e et 20/21^e siècles

Vannina GOOSSENS

Université Grenoble Alpes

Vannina.goossens@univ-grenoble-alpes.fr

<https://orcid.org/0009-0008-9868-7926>

Julie SORBA

Université Grenoble Alpes

Julie.sorba@univ-grenoble-alpes.fr

<https://orcid.org/0000-0002-2044-3525>

Resumen

El presente estudio se inscribe en el ámbito de las investigaciones actuales en diacronía sobre las unidades fraseológicas en corpus instrumentados. Analizamos las condiciones de realización de las unidades fraseológicas *faim de* y *soif de* y su evolución a partir de los datos obtenidos en dos corpus novelísticos franceses anotados que abarcan desde el siglo XIX hasta el XXI, seleccionados por su similitud genérica con el fin de realizar una comparación de fenómenos lingüísticos dentro de un mismo género textual. Las dos unidades fraseológicas han sido seleccionadas por la multiplicidad de puntos de observación lingüística que ofrecen. En efecto, las dos unidades comportan sustantivos que pueden referirse tanto a una sensación (*avoir faim/soif*) como a un afecto (*avoir faim/soif de vengeance*), teniendo en cuenta la alternancia de estas dos interpretaciones, que responde a una polisemia regular. Por otra parte, estos sustantivos son sinónimos cuando designan un afecto. Por último, el significado afectivo parece preferir ciertos empleos en determinados géneros textuales.

Palabras clave: lingüística de corpus instrumentado, polisemia, sinonimia, afecto, novela francesa.

Résumé

Notre étude s'inscrit dans le champ des recherches diachroniques actuelles sur les unités phraséologiques au sein de corpus outillés. Nous analysons les conditions de réalisation des deux unités phraséologiques *faim de* et *soif de* et leurs évolutions à partir des données issues de deux corpus romanesques français outillés s'étendant du 19^e au 21^e siècles, sélectionnés en raison de leur similarité générique afin de permettre une comparaison de faits linguistiques à l'intérieur d'un même genre textuel. Les deux unités phraséologiques ont été choisies en raison de la multiplicité des points d'observation linguistiques qu'elles offrent. En effet, elles intègrent deux noms pouvant renvoyer soit à une sensation (*avoir faim/soif*), soit à un affect (*avoir faim/soif de vengeance*), l'alternance de ces deux interprétations relevant d'une polysémie régulière. Par ailleurs, ces deux noms entrent en relation de synonymie lorsqu'ils désignent un affect. Enfin, le sens affect semble présenter des préférences d'emploi dans certains genres textuels.

* Artículo recibido el 23/02/2025, aceptado el 10/10/2025.

Mots-clés : linguistique de corpus outillés, polysémie, synonymie, affect, romans français.

Abstract

Our study deals with the current diachronic research on phraseological units within corpora. We analyze the conditions of realization of the two French phraseological units *faim de* and *soif de*, and their evolution, based on data from two French fiction corpora (from 19th to 21st century), selected for their generic similarity in order to compare linguistic facts within the same textual genre. The two phraseological units were chosen for the multiplicity of linguistic observation points they offer. Indeed, they include two nouns that can refer either to a sensation (*avoir faim/soif*) or to an emotion (*avoir faim/soif de vengeance*), the alternation of these two interpretations resulting in regular polysemy. Moreover, these two nouns enter into a synonymous relationship when they designate an emotion. Lastly, emotion's meaning seems to be preferred in certain textual genres.

Keywords: Corpus linguistics, polysemy, synonymy, emotion, French fiction.

1. Introduction

Notre étude s'inscrit dans le champ des recherches diachroniques actuelles sur les unités phraséologiques (UP) au sein de corpus outillés (Lignereux, Fabry & Sorba, 2023 ; Denoyelle & Sorba, sous-presse). Nous analyserons les conditions de réalisation de deux UP et leurs évolutions éventuelles à partir des données issues de deux corpus romanesques français outillés s'étendant sur les 19^e, 20^e et 21^e siècles. Les deux corpus ont été sélectionnés en raison de leur similarité générique afin de permettre une comparaison de faits linguistiques à l'intérieur d'un même genre textuel. Les deux UP, *faim de* et *soif de*, ont été choisies en raison de la multiplicité des points d'observation linguistique qu'elles offrent. En effet, elles intègrent deux noms pouvant renvoyer soit à une SENSATION¹ (*avoir faim/soif*), soit à un AFFECT (*avoir faim/soif de vengeance*), l'alternance de ces deux interprétations relevant d'une polysémie régulière structurante au sein des noms abstraits intensifs. Cette polysémie régulière est liée à une structure syntaxique contrainte : le sens AFFECT pour *faim* et *soif* est lié à la construction <*faim/soif de* + objet>. Par ailleurs, ces deux noms entrent en relation de synonymie lorsqu'ils désignent un affect. Enfin, le sens AFFECT semble présenter des préférences d'emploi dans certains genres textuels, préférences distinctes pour *faim* et *soif* (sur tous ces points, voir Goossens, 2011 et 2015).

Sur la base de ces premières observations, nous analyserons nos données en interrogeant l'évolution de la polysémie de ces deux UP (section 4.1) puis celle de la relation synonymique entre les deux UP (section 4.2). Nous examinerons enfin le traitement générique de ces deux UP dans une perspective diachronique au sein des deux corpus romanesques. Avant d'exposer nos résultats, nous présentons le cadre théorique

¹ Nous utilisons les petites majuscules pour les étiquettes sémantiques.

de notre étude (section 2) ainsi que les principes méthodologiques qui ont permis d'assurer le recueil des données (section 3).

2. Cadre théorique

À la suite de Tutin (2010), nous définissons la phraséologie comme l'étude des séquences perçues comme préconstruites ou unités phraséologiques (UP). Celles-ci présentent une saillance statistique (Blumenthal, 2002), ce qui les rend repérables dans des corpus outillés au moyen d'algorithmes spécifiques. De plus, les UP révèlent les préférences lexico-syntaxiques de leurs éléments constitutifs à apparaître ensemble : « Every word is primed for use in discourse as a result of the cumulative effects of an individual's encounters with the word » (Hoey, 2005 : 13). Ainsi, l'étude de la combinatoire lexico-syntaxique d'une unité permet d'en dresser le profil combinatoire en répertoriant ses préférences (Hausmann & Blumenthal, 2006 ; Novakova & Sorba, 2018). Cette approche phraséologique a permis de renouveler, de manière fructueuse, le traitement de la synonymie en montrant l'apport des profils combinatoires pour distinguer finement des unités présentées comme synonymes par les outils lexicographiques².

Nous appliquerons ici cette approche phraséologique à l'analyse de phénomènes de polysémie régulière (Apresjan, 1974 ; Nunberg, 1995 ; Nunberg & Zaenen, 1997 ; Pustejovsky, 1995). Le terme de polysémie régulière, introduit par Apresjan, s'applique à des couples de sens existant pour au moins deux unités lexicales d'une même langue. En l'occurrence, dans le champ des noms d'affect, *faim*, *soif*, mais aussi *désir*, *envie*, *souffrance*, *fatigue*, *douleur*, *dégoût*, *gêne*, *plaisir* ou *excitation* peuvent renvoyer à un affect comme à une sensation (Goossens, 2011 et 2015). L'étude systématique de ces mécanismes de variation sémantique régulière a permis de mettre en évidence, en synchronie, des principes de structuration sémantique au sein de la classe des noms abstraits³. En effet, ces variations sémantiques régulières sont, d'une part, liées aux caractéristiques sémantiques des noms qui les véhiculent et, d'autre part, sont associées à des régularités morpho-syntaxiques et combinatoires. Par ailleurs, concernant plus spécifiquement la polysémie de *faim* et de *soif* qui nous intéresse ici, il a été constaté que le sens AFFECT n'était pas réparti de la même manière selon le genre textuel du corpus : l'interprétation AFFECT pour *faim*, peu fréquente en général, est plus présente dans les textes littéraires (Frantext, seconde moitié du 20^e siècle) que dans les textes journalistiques (*L'Est républicain*, 1999-2003). De son côté, *soif* présente une

² Voir par exemple les études de cas sur les substantifs *Angst*, *Ängste*, *Furcht*, *Befürchtung*, *peur*, *crainte* (Blumenthal, 2002) ; *étonnement*, *émerveillement*, *surprise*, *stupéfaction* (Haßler, 2005) ; *surprise*, *étonnement*, *chagrin*, *tristesse*, *colère*, *fureur* (Blumenthal, 2006) ; sur les verbes *étonner*, *surprendre*, *contrarier*, *décevoir* (Novakova, Goossens & Melnikova, 2012) ; sur les substantifs et adjectifs *rage*, *rageur*, *fureur*, *furieux* (Sorba & Goossens, 2016).

³ Voir Goossens (2011) pour une étude de 50 noms pouvant renvoyer à un affect dans un corpus de français contemporain (romanesque et journalistique) et pour certains phénomènes, voir Barque (2008), Alonso Ramos (2009), Beuseroy (2009) ou encore Krzyzanowska (2011).

interprétation AFFECT fréquente, qui est même largement majoritaire dans les textes journalistiques (Goossens, 2011). Ainsi, nous concevons le genre textuel comme « une articulation des contraintes linguistiques et situationnelles » (Sorba, 2022), en complément de Maingueneau (2009) qui le présente comme un « dispositif de communication particulier socio-historiquement défini mis en œuvre dans les productions verbales d’une société ou discours ». Notre objectif sera donc de voir si ces deux noms présentent une évolution en diachronie, tant dans leurs contraintes combinatoires que dans leur présence au sein de genres romanesques⁴ différents.

3. Méthodologie

Pour mesurer l’évolution diachronique de ces unités phraséologiques, nous avons choisi de comparer les changements survenus au sein de deux corpus relevant du même genre textuel (romanesque) : « Sous cette étiquette de “genre romanesque” sont ainsi regroupées des œuvres [...] en prose, constituées par un récit, dont les personnages fictifs sont donnés comme réels » (Sorba, 2022 : 89).

Le premier corpus, PhraseoRom, a été constitué dans le cadre du projet ANR-DFG éponyme⁵ : il réunit 1 131 romans français écrits entre 1950 et 2016 pour un total de 103 809 358 tokens (pour le détail, voir Diwersy *et al.*, 2021). Sa particularité est d’avoir été partitionné en 6 sous-genres romanesques : policier, science-fiction, fantasy, sentimental, historique et littérature générale. Le second corpus, PhraseoRom_19e, a été constitué afin de réaliser des études linguistiques pour caractériser la langue romanesque et son évolution grâce à la détection d’unités phraséologiques caractéristiques (Sorba, 2022 : 126)⁶. Il regroupe 70 romans français écrits entre 1830 et 1899 (10 romans par décennie) par des auteurs variés (10 % d’auteurs, 30 % d’auteurs majeurs : Balzac, Flaubert, Hugo, Stendhal, Zola) en faisant également une large part à la variété des sous-genres de la littérature populaire (jeunesse, anticipation, etc.) pour un total de 8 733 608 tokens. Les deux corpus sont annotés syntaxiquement en UD avec Stanza (Qi *et al.* 2020).

Le tableau 1 ci-dessous récapitule les caractéristiques principales des deux corpus.

	PhraseoRom	PhraseoRom_19e
Romans	1 097	69
Auteurs	367	46
Période	1950-2016 (66 ans)	1830-1899 (69 ans)
Tokens	104 940 495	8 733 608

Tableau 1 : Caractéristiques des deux corpus d’étude.

⁴ Gingras (2017) souligne l’intérêt du genre romanesque comme « une innovation de premier plan » en Occident.

⁵ PhraseoRom : la phraséologie du roman contemporain français, anglais et allemand (ANR-15-FRAL-0009).

⁶ Ce travail a bénéficié du programme « Investissements d’avenir » portant la référence ANR-15-IDEX-02 et du soutien PAI-AURA.

La méthodologie mise en œuvre pour la fouille textuelle repose sur l'emploi du Lexicoscope 2.0⁷, un outil consacré à l'étude de la combinatoire lexico-syntaxique pour l'analyse de corpus multilingues syntaxiquement arborés (Kraif, 2019). La spécificité de cet outil est de permettre l'extraction des cooccurents lexicaux d'un mot ou d'une expression sur la base des relations de dépendances syntaxiques entretenues par l'unité avec ses cooccurents. La figure 1 ci-dessous permet de représenter les relations de dépendances syntaxiques au sein de l'énoncé « la soif de progrès gagnait ».

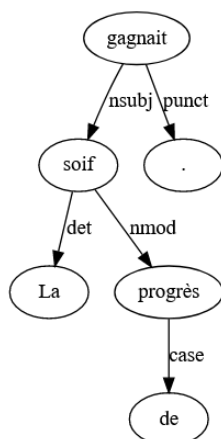


Figure 1 : Exemple d'arbre lexico-syntaxique.

Nous avons donc extrait, à partir de nos deux corpus, la totalité des contextes d'emploi des noms *faim* et *soif* (tableau 2). La différence de taille importante de nos deux corpus nous amène à proposer des fréquences relatives pour 1 million de mots permettant de mieux apprécier les écarts d'emplois qu'avec les fréquences brutes.

	19 ^e s.		20/21 ^e s.	
	Fréquence	F. relative	Fréquence	F. relative
<i>Faim</i>	610	69,84/1M	6526	62,19/1M
<i>Soif</i>	303	34,69/1M	3039	28,96/1M

Tableau 2 : Fréquences et fréquences relatives de *faim* et de *soif* dans les deux corpus.

Nous voyons ainsi que, malgré la différence importante de fréquences brutes, l'emploi de *faim* et de *soif* se situe dans des proportions relativement proches dans nos deux corpus (*faim* 69,84/1M au 19^e s. et 62,19/1M au 20/21^e s. ; *soif* 34,69/1M au 19^e s. et 28,96/1M au 20/21^e s.), avec une légère baisse d'emploi au 20/21^e siècle.

Le tableau 3 recense les fréquences des séquences *faim de* et *soif de*, détaillées en fonction de la catégorie morpho-syntaxique de leur complément.

⁷ http://phraseotext.univ-grenoble-alpes.fr/lexicoscope_2.0

		Nom	Verbe	Pronom	Nom propre	Total	
						Fr.	Fr. rel.
19 ^e siècle	<i>Faim de +</i>	35	1	2	0	38	4,35/1M
	<i>Soif de +</i>	56	12	4	5	77	8,82/1M
20/21 ^e siècles	<i>Faim de +</i>	437	16	22	8	483	4,60/1M
	<i>Soif de +</i>	557	152	21	20	750	7,15/1M

Tableau 3 : Fréquences des UP *faim de* et *soif de* en fonction de leur complémentation.

Comme précédemment, les fréquences relatives pour chaque siècle sont plutôt similaires avec une baisse pour *soif de* dans le corpus du 20/21^e siècle. Toutes les occurrences des séquences *soif de* et *faim de* ont été ensuite désambiguïsées pour déterminer quand elles renvoient à un AFFECT ou à une SENSATION et nous en étudierons la combinatoire lexico-syntaxique ainsi que la répartition dans les sous-genres romanesques dans la section suivante.

4. Résultats

4.1 Approche de la polysémie en diachronie

Faim et *soif* font partie de la classe des noms abstraits intensifs (Flaux et Van de Velde, 2000), noms qui se caractérisent par l'absence d'extension temporelle d'une part, et l'absence de distinction entre qualité et quantité d'autre part, les adjectifs indiquant la qualité qui se combinent avec ces noms prenant presque toujours une valeur intensive (*une affreuse tristesse, une faim dévorante*). Parmi les noms abstraits intensifs, nous trouvons les noms d'affect et les noms de sensation, catégories dans lesquelles peuvent entrer *faim* et *soif*, ainsi que les noms de qualités physiques et de qualités psychologiques (Goossens, 2011 et 2015). L'étiquette AFFECT a été choisie comme classifieur générique, englobant des sous-catégories parfois distinguées comme sentiment, affect, état, etc. (Tutin *et al.*, 2006). De nombreux auteurs ont cherché à circonscrire une classe de noms d'affect en s'appuyant sur des critères formels comme la détermination et la pluralisation ou la compatibilité avec les classifieurs verbaux *ressentir* et *éprouver* (voir notamment Balibar-Mrabti, 1995 ; Leeman, 1995 ; Anscombe, 1995, 1996, 2005 ; Flaux & Van de Velde, 2000 ; Buvet *et al.*, 2005 ; Goossens, 2005 ; Tutin *et al.*, 2006). Ils se sont cependant heurtés à l'absence d'homogénéité du comportement des noms pouvant renvoyer à un affect, en particulier du fait de leur polysémie. L'approche en termes de classe s'avère trop rigide pour rendre compte du fonctionnement sémantique des noms abstraits intensifs et il est plus opérationnel de définir ce que l'on entend par une interprétation d'affect, ce qui permet d'envisager une catégorisation multiple de certains noms et d'appréhender ce qui distingue leurs différents sens en analysant leur environnement lexico-syntaxique. Nous pouvons donc définir les noms

d'affect comme renvoyant au ressenti psychologique éprouvé par un expérienceur⁸ et lié à une source, qui peut être une cause ou dirigée vers un objet. Les noms de sensation renvoient pour leur part à un ressenti physique éprouvé par un expérienceur et lié à une cause, parfois localisé dans une partie du corps.

Comme l'a montré Goossens (2011), plusieurs noms en français partagent la polysémie régulière AFFECT/SENSATION, comme *faim*, *soif*, *souffrance*, *fatigue*, *douleur*, *dégoût*, *gêne*, *plaisir*, *désir*, *envie* ou encore *excitation*. La polysémie régulière liant les sens d'AFFECT et de SENSATION produit pour la plupart des noms des sens discrets, robustes et autonomes. Le lien entre les sens diffère en fonction des noms : pour *faim*, *soif* mais aussi *dégoût*, *douleur*, *gêne* ou *souffrance*, c'est un lien métaphorique qui produit le sens d'affect à partir de celui de sensation alors que pour *désir*, *envie* ou *plaisir*, le sens de SENSATION vient d'une spécialisation du sens d'AFFECT.

Faim et *soif* présentent une différence de structure actancielle en fonction du sens dans lequel ils sont employés. Lorsqu'ils désignent une sensation qui traduit le besoin de manger ou de boire, la structure actancielle de *faim* et *soif* compte 2 actants : un expérienceur et une cause qui n'est jamais réalisée syntaxiquement (*X a faim/soif*), comme dans l'exemple (1).

- (1) Je (X) n'ai faim ni soif et m'attable par habitude. (GEN, Yves Berger, *Le Sud*, 1962).

Lorsque *faim* et *soif* désignent un affect proche du désir ou de l'envie, ils présentent une structure actancielle qui compte également 2 actants : un expérienceur et un objet (*X a faim/soif de Y*) comme dans l'exemple (2).

- (2) Pilamm, l'aubergiste, Oûl, le cuisinier, et tous ceux qui (X), autour d'eux, ont *soif de bonheur* (Y) et *faim de justice* (Y). (FY, Pierre Bottero, *Le Pacte des Marchombres 2*, 2008).

Mathieu (2000) relève que l'objet de l'affect doit être obligatoirement réalisé pour que *faim* ou *soif* puissent être interprétés comme tels : c'est *faim/soif de X* qui permettent d'actualiser le sens AFFECT.

Une recherche dans le corpus intégral de Frantext révèle l'ancienneté du sens AFFECT des deux UP, attesté dès le 14^e siècle :

- (3) « Si m'aït Diex, Artus, se cilz empereres vient, j'ai grant *faim de lui veoir*, et par Dieu je le verrai le plus tost que je porrai » (*Artus de Bretagne*, p.397, 1305).

- (4) L'ERMITE. Ha ! vierge, qui Jhesu portas !
 Dame, sont ce cy de tes faiz ?
 Je cuiday si estre refaiz
 De veoir une foiz ta face
 Que jamais riens ne desirasse

⁸ Le terme *expérienceur* désigne la personne éprouvant l'affect (Goossens, 2005).

Et si tost que je l'ay veue
La soif de desir m'est creue
 (Miracle de l'empereur Julien, p. 219, 1351).

Dans l'exemple (4), l'UP *soif de* revêt ici un intérêt stylistique pour souligner l'intensité du désir de l'Ermite puisque l'UP et son substantif complément portent une information sémantique redondante. Dans les deux exemples, l'objet de l'affect désigne un autre affect (*désir*) ou une sensation (*veoir*).

Dans le corpus du 19^e siècle, le sens AFFECT est attesté pour les deux UP mais dans des proportions bien distinctes. En effet, celui-ci représente 17,1 % des occurrences de *soif* (52 sur 303 occ.) alors qu'il est très marginal pour *faim* (8 sur 610 occ. soit 1,3 %). Dans la grande majorité des cas de *soif de* (43/52 occurrences soit 82,7 %), la structure actancielle prototypique mentionne un expérienceur de l'affect (X) humain et un objet de l'affect (Y).

(5) *La soif du crime* (Y) vous (X) dévore (Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, 1843).

L'analyse des données révèlent en outre que l'objet de l'affect (Y) est très largement, pour les deux UP, un substantif (tableau 4) :

	Sens affect	Y verbe	Y substantif	Y nom propre	Y pronom	Total
19 ^e s.	<i>Faim de</i>	0/1	8/35	0/0	0/2	8/38 = 21 %
19 ^e s.	<i>Soif de</i>	7/12	41/56	1/5	3/4	52/77 = 67 %

Tableau 4 : Proportion d'emploi du sens affect pour *faim de* et *soif de* en fonction de la nature des réalisations de l'actant Y dans le corpus du 19^e siècle.

Pour l'UP *faim de*, le sens AFFECT apparaît dans 21 % des séquences et exclusivement avec une complémentation nominale alors que pour *soif de*, le sens AFFECT apparaît dans 67 % des occurrences et, même si la complémentation nominale est prépondérante, elle n'est pas exclusive. Le sens AFFECT est donc plus fréquemment actualisé dans *soif de* que dans *faim de* dans le corpus du 19^e siècle et leur combinatoire se distingue par la catégorie morphologique de la lexie qui exprime l'objet de l'affect (Y).

En outre, ces substantifs en position Y sont d'une très grande variété puisqu'il s'agit de collocatifs uniques dans 87 % des cas pour *soif de* et dans 100 % des cas pour *faim de*. Nous constatons donc une très grande liberté combinatoire des deux UP. Ces substantifs désignent très largement, pour les deux UP, une entité non humaine (*soif de* 35 sur 38 occ. soit 92 %⁹ ; *faim de* 7 sur 8 occ. soit 87,5 %) comme l'illustrent les exemples (5) et (6).

⁹ Pour l'UP *soif de*, le substantif exprimant l'objet de l'affect Y non humain peut désigner une entité abstraite (*danger, liberté, représentations, vengeance, bonheur, confiance, inattendu, domination, bestialité, volupté, justice, bonhomie, certitude, candeur, pensée, considération*) ou plus concrète (*larme, crime, plaisirs*,

(6) S'il y a quelque chose de plus poignant qu'un corps agonisant faute de pain, c'est une âme (X) qui meurt de *la faim de la lumière* (Y). (Victor Hugo, *Les Misérables*, 1862).

L'analyse des contextes des séquences *faim de* et *soif de* au 20/21^e siècle permet de constater que *soif de* (750 occurrences au total), qui est plus fréquent que *faim de* (433 occurrences au total), est également plus souvent AFFECT : 84 % des occurrences de *soif de* renvoient à un AFFECT contre 24 % des occurrences de *faim de*. Le tableau 5 détaille la fréquence d'emploi dans un sens AFFECT par rapport à la fréquence totale en fonction de la nature de l'actant Y.

	Sens AFFECT	Y verbe	Y substantif	Y nom propre	Y pronom	Total
20/21 ^e s.	<i>Faim de</i>	8/16	82/437	4/8	22/22	116/483 = 24 %
20/21 ^e s.	<i>Soif de</i>	145/152	464/557	4/20	18/21	631/750 = 84 %

Tableau 5 : Proportion d'emploi du sens affect pour *faim de* et *soif de* en fonction de la nature des réalisations de l'actant Y dans le corpus du 20/21^e siècle.

Si l'on rapporte ces fréquences désambiguïsées à la totalité des occurrences de *faim* et *soif*, il apparaît que le sens AFFECT (dans la construction avec *de*) représente 1,77 % des occurrences de *faim* (116 sur 6 526 occ.) et 20,76 % des occurrences de *soif* (631 sur 3 039 occ.).

L'observation des cooccurents de *soif de* et *faim de* fait apparaître plusieurs éléments saillants. Tout d'abord, dans les cas où le cooccurrent exprime l'objet de l'affect (Y), on constate une grande diversité de noms et de verbes avec souvent de faibles fréquences, ainsi que des préférences de combinatoire pour *faim* et *soif*. Pour *faim de*, on relève ainsi 63 noms différents, dont 53 hapax, les plus fréquents étant des noms concrets qui convoquent à la fois besoin et envie (5 occ. de *faim de chair* et *faim de viande*). Les 8 verbes sont tous des hapax (*savoir*, *vivre*, *tuer*...). Pour *soif de*, l'objet est exprimé par 172 noms différents, dont 135 hapax, qui sont essentiellement des noms abstraits : *soif de pouvoir* (34 occ.), *de sang* (33 occ.), *de vengeance* (28 occ.), *de connaissance* (20 occ.), *de conquête* (14 occ.) etc., sans exclure des noms mêlant besoin et envie (*eau* 7 occ., *vin* 2 occ.). 47 des 62 verbes relevés sont des hapax (*apprendre*, *savoir*, *tuer*, *vivre*, *connaître*, *comprendre*, etc.).

L'unité lexicale qui suit *faim/soif de* ne renvoie cependant pas toujours à l'objet de l'affect et nous avons pu constater que le sens AFFECT n'est pas exclusivement lié à la structure *faim de/soif de* + objet Y, notamment pour *soif*. On relève en effet plusieurs exemples dans lesquels le cooccurrent de *faim/soif de* renvoie à l'expérimenteur X, comme l'illustrent les exemples (7) et (8).

gain, mouvement, lèvres, feu, eau, meurtre, pénitence, repos, fièvre, sommeil, désordres, air, sang, trace de ses lèvres).

(7) Le plus épouvantable cataclysme de tous les temps venait de prendre fin ; cataclysme provoqué par la *soif* hégémonique des géants Taboroks, dont il ne subsistait plus que l'affreux souvenir. (SF, Jimmy Guieu, *L'Invasion de la Terre*, 1952).

(8) Je vais le faire fouetter en public. D'ordinaire, une bonne giclée de sang suffit à satisfaire la *soif* d'une foule. (GEN, Éric-Emmanuel Schmitt, *L'Évangile selon Pilate*, 2000).

Ces premières observations du corpus nous amènent à deux résultats en diachronie. Tout d'abord, nous observons des constantes entre le 19^e et le 20/21^e siècle. D'une part, l'objet de l'affect est très largement exprimé par un nom et la liberté combinatoire est très élevée pour les deux UP. D'autre part, on constate une stabilité dans la proportion d'emploi de la construction *faim de/soif de* au 19^e et au 20/21^e siècles, *soif de* revêtant néanmoins un sens AFFECT plus fréquemment que *faim de*, et aucune spécificité statistique ne se dégage de la comparaison des deux corpus.

Par ailleurs, l'analyse systématique de tous les contextes des occurrences de *faim de* et de *soif de* amène à des résultats permettant d'approfondir les travaux antérieurs. Tout d'abord, la structure *faim/soif de* Y exclut le sens de SENSATION pure : elle désigne soit un affect, soit un affect mêlé de sensation lorsque l'objet est de nature à combler une sensation de soif ou de faim (*soif d'eau*, *faim de viande*) ou l'objet du désir sexuel (*faim de son corps*, *soif de* + Npropre). La structure *faim/soif de* Y n'est donc pas polysémique. Enfin, contrairement à ce qu'affirme Mathieu (2000), nous avons pu constater que la structure *faim/soif de* n'est pas nécessaire pour que l'on ait une interprétation AFFECT de ces noms, même si cette construction impose une interprétation AFFECT.

4.2 Approche de la synonymie en diachronie

Dans les outils lexicographiques de référence, les deux UP sont données comme synonymes l'une de l'autre dans leur emploi figuré (*soif* → *faim* ; *faim* → *soif*) et les lexicographes fournissent en outre deux synonymes identiques (*désir*, *envie*) :

- *TLFi sv soif*: B. Au fig., littér. Désir passionné, impatient d'une chose d'ordre matériel ou moral. Synon. appétit, besoin, envie, *faim*.
- *Le Petit Robert de la langue française* (2024) *sv faim* : 2 Fig. Appétit, besoin éprouvé. Avoir faim de tendresse, de liberté. → désir, envie, *soif*.

C'est dans de tels cas que l'analyse de la combinatoire lexico-syntaxique peut révéler tout son potentiel discriminant.

Nous avons extrait, grâce au Lexicoscope 2.0, les cooccurents spécifiques aux unités lexicales *faim* et *soif* pour les corpus du 19^e et du 20/21^e siècles (figures 2 à 5), dans la totalité de leurs contextes (sans se limiter aux UP *faim de* et *soif de*). La mesure d'association utilisée pour l'extraction de ces collocations est l'information mutuelle spécifique, qui vient compléter la fréquence brute (Diwersy *et al.*, 2021). En premier lieu, nous pouvons observer que seul *soif* a, au 19^e siècle comme au 20/21^e siècle, des

collocatifs spécifiques qui correspondent à son sens AFFECT. Ceci est en cohérence avec les résultats de la désambiguïsation des contextes étudiés en 4.1 : *soif* est nettement plus fréquemment AFFECT que *faim* dans nos corpus. La préposition *de* fait pourtant partie des collocatifs les plus spécifiques de *faim*, au 19^e comme au 20/21^e siècle, mais cela concerne la séquence *de faim* et pas *faim de*. Les collocatifs les plus spécifiques du nom *faim* sont donc associés à son sens SENSATION (*mourir*, *crever*, *soif*, *froid*, etc.) ou communs aux deux sens, comme le verbe support *avoir*.

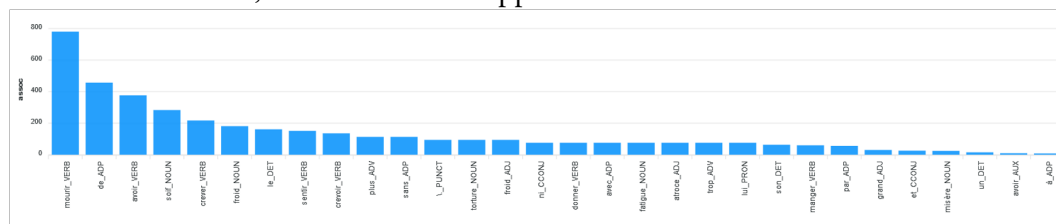


Figure 2 : Collocatifs spécifiques à *faim* dans le corpus du 19^e siècle.

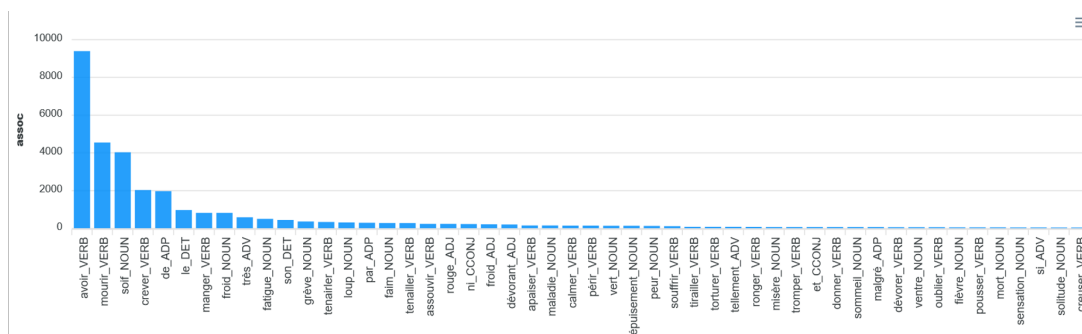


Figure 3 : Collocatifs spécifiques à *faim* dans le corpus du 20/21^e siècle.

L'observation des collocatifs de *soif* révèle un profil combinatoire sensiblement différent. Les collocatifs les plus spécifiques sont pourtant, comme pour *faim*, ceux liés au sens de SENSATION (*faim*, *étancher*, *mourir*, etc.) ou bien communs aux deux sens (*avoir*). Des collocatifs spécifiques au sens AFFECT apparaissent cependant rapidement (rang 10, figure 4 pour le 19^e s. ; rang 12, figure 5 pour le 20/21^e s.), ce qui est beaucoup plus marqué au 20/21^e siècle qu'au 19^e siècle pour lequel on ne relève qu'un seul collocatif spécifique au sens AFFECT (*désir*). Nous trouvons ainsi au 20/21^e siècle, par ordre de spécificité décroissante, *vengeance*, *pouvoir*, *plaisir*, *sang*, *conquête*, *connaissance*, *domination*, *liberté*, *tuer*, *apprendre* ou encore *puissance* (figure 5).

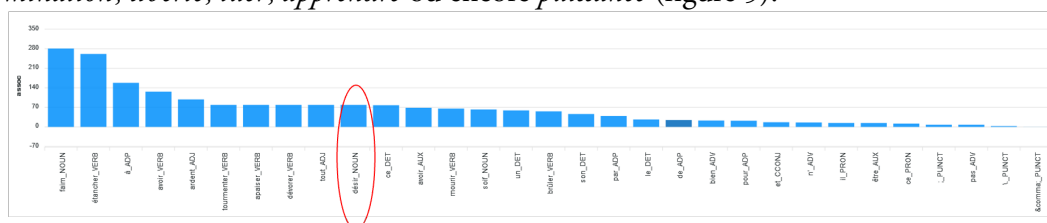


Figure 4 : Collocatifs spécifiques à *soif* dans le corpus du 19^e siècle.

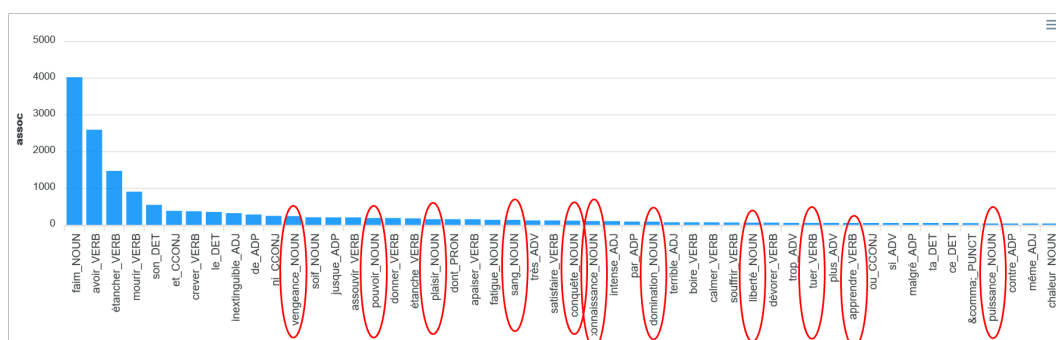


Figure 5 : Collocatifs spécifiques à *soif* dans le corpus du 20^e siècle.

Cette première étape d'extraction quantitative des cooccurents de *faim* et de *soif* permet de distinguer ces deux lexies uniquement sur la prévalence du sens AFFECT. Il est nécessaire d'observer qualitativement les collocatifs de ces deux noms pour approfondir l'étude de leur synonymie dans leur acception AFFECT.

Sur le plan qualitatif, les deux UP, qui privilégient massivement une complémentation nominale pour l'objet Y dans les deux corpus, se distinguent néanmoins par la complémentation verbale qui apparaît plus spécifique à *soif de*. En effet, comme on peut le voir dans les tableaux 4 et 5, celle-ci concerne 13 % des occurrences au 19^e siècle (7 occ.) et 23 % au 20/21^e siècle (145 occ.) de *soif de* alors qu'elle n'apparaît qu'au 20/21^e siècle pour *faim de* et dans seulement 6 % des 116 occurrences de sens AFFECT.

Dans les deux corpus, les collocatifs nominaux et verbaux Y de *soif de* se classent sémantiquement dans des champs variés de l'activité humaine (voir ex. 2, 5, 8, 9, 10, 12). Le désir exprimé par *soif de* peut être celui d'un idéal (*liberté, justice*, etc.), d'un affect (*bonheur, amour*, etc.), d'un acte (*mouvement, caresse*), d'une pulsion (*sang, mort, vengeance*, etc.), etc. Comme on peut le voir dans le tableau 7, ces catégories sémantiques sont présentes dans les deux corpus à l'exception de celle éléments/parties du corps qui n'apparaît que dans le corpus du 19^e siècle.

<i>soif de</i> +	Y nom		Y verbe	
	19 ^e	20/21 ^e	19 ^e	20/21 ^e
cognition	<i>certitude, considération, pensée, liberté, représentation, inattendu, justice, pénitence</i>	<i>connaissance, liberté, vie, respectabilité, beauté</i>	<i>connaître</i>	<i>apprendre, savoir, connaître, comprendre, instruire</i>
sensation	<i>plaisir, volupté, repos, fièvre, danger, bestialité, sommeil, désordre</i>	<i>plaisir</i>	<i>sentir</i>	
affect	<i>bonheur, confiance, bonhomie, candeur</i>	<i>amour, tendresse,</i>		

pouvoir	<i>domination, vengeance, gain</i>	<i>pouvoir, vengeance, conquête, puissance, domination</i>		<i>dominer, posséder, vaincre, gagner</i>
éléments/partie du corps	<i>eau, feu, air, larme, lèvre</i>			
mort/sexe	<i>crime, meurtre, sang</i>	<i>sang, meurtre, mort, carnage, destruction, violence</i>		<i>tuer</i>
acte	<i>mouvement</i>	<i>caresse</i>		

Tableau 7 : Collocatifs nominaux et verbaux les plus fréquents de *soif de* dans les deux corpus.

(9) J'avais *la soif d'apprendre* toutes les choses difficiles : les sciences, les lettres, et aussi le cœur des femmes. (SENT, Serge Golon & Anne Golon, *Angélique*, 1956).

(10) Depuis son enfance, Mosé jonglait avec les chiffres et s'intéressait à la gestion ; abandonnant à d'autres le service des dieux, il n'avait cessé de s'enrichir, et son veuvage avait encore accru *sa soif de posséder*. (HIST, Christian Jacq, *La Pierre de lumière 1 – Néfer le silencieux*, 2000).

En ce qui concerne *faim de*, les collocatifs nominaux et verbaux ne sont pas vraiment regroupables au sein de catégories car il s'agit essentiellement de lexies utilisées avec des fréquences basses, voire une seule fois (19^e s. : *vengeance, égoïsme, tribalisme, lumière, ordure* ; 20/21^e s. : *savoir, tuer, vivre, viande, chair, homme, pouvoir*, etc., voir ex. 2, 6, 11).

Des deux analyses précédentes nous pouvons déduire que les deux UP partagent un certain nombre de collocatifs. Dans le corpus du 19^e siècle, c'est surtout le substantif *vengeance* qui apparaît comme objet de l'affect, une fois avec *faim de* et trois fois avec *soif de* (dans 4 textes différents¹⁰) :

(11) C'était un besoin physique, immédiat, comme une *faim de vengeance* qui lui tordait le corps et qui ne lui laisserait plus aucun repos, tant qu'il ne l'aurait pas satisfaite. (Émile Zola, *La Bête humaine*, 1890).

(12) Alors le jeune homme comprit en frémissant quelle terrible *soif de vengeance* poussait cette femme à le perdre, ainsi que ceux qui l'aimaient, et combien elle en savait sur les affaires de la cour, puisqu'elle avait tout découvert. (Alexandre Dumas, *Les Trois Mousquetaires*, 1844).

¹⁰ La dispersion d'un fait linguistique dans plusieurs textes permet d'assurer la fiabilité de l'analyse linguistique en distinguant fait de langue de trait stylistique d'auteur. En effet, dans le corpus du 19^e siècle, le collocatif *pénitence* est également partagé par les deux UP *soif de* et *faim de* mais les occurrences n'apparaissant que dans un seul texte (K.J. Huysmans, *En Route*, 1895).

Dans les deux cas, le désir de vengeance produit une violente sensation physique sur l'expérienceur de l'affect (*besoin physique, tordait le corps*) ou la victime (*en frémissant*) dont la polarité est négative (*aucun repos, terrible*). Il n'est pas possible de distinguer sémantiquement ni syntaxiquement les deux UP dans cet emploi.

Dans le corpus du 20/21^e siècle, *faim* et *soif* partagent 15 collocatifs nominaux (sur les 464 collocatifs nominaux de *soif* et les 82 de *faim*) et 5 collocatifs verbaux (sur les 145 collocatifs verbaux de *soif* et les 8 de *faim*). On y retrouve beaucoup des collocatifs les plus fréquents de *soif de* comme *pouvoir* (34 occ.), *vengeance* (31 occ.), *tuer* (13 occ.), *vivre* (11 occ.), mais aussi *amour*, *justice*, *respectabilité*, *action*, *violence*, *savoir*, *beauté*, etc. La plupart de ces collocatifs sont des hapax pour *faim*.

Dans cette section, nous avons obtenu trois résultats en diachronie pour l'étude de la synonymie des deux UP. Tout d'abord, sur le plan quantitatif, comme *soif de* est employé plus fréquemment que *faim de* dans le sens AFFECT dans les deux corpus, une corrélation peut sans doute être établie avec l'apparition croissante de collocatifs d'affect dans le profil combinatoire de *soif de* au 20/21^e siècle. Ensuite, la complémentation verbale pour l'objet de l'affect Y reste plus spécifique à *soif de* qu'à *faim de* dans les deux corpus. Néanmoins, comme nous avons pu le voir dans le cadre de l'étude des collocatifs partagés, les deux UP ne sont pas distinguables dans ce cas.

4.3 Approche des genres textuels en diachronie

Dans le cadre d'un corpus présentant une unité générique (ici romanesque), l'approche des genres textuels opère en le partitionnant en sous-genres. C'est le cas du corpus du 20/21^e siècle (PhraseoRom) dont le partitionnement a été réalisé, dès sa conception, sur des critères éditoriaux en 6 sous-corpus (voir *supra*). Dans le cas du corpus du 19^e siècle, ce travail est beaucoup plus délicat à réaliser car les catégories des sous-genres romanesques ne sont pas fermement établies. Nous allons donc proposer des regroupements sur la base de la dispersion des UP dans les textes du corpus du 19^e siècle (figure 6) :

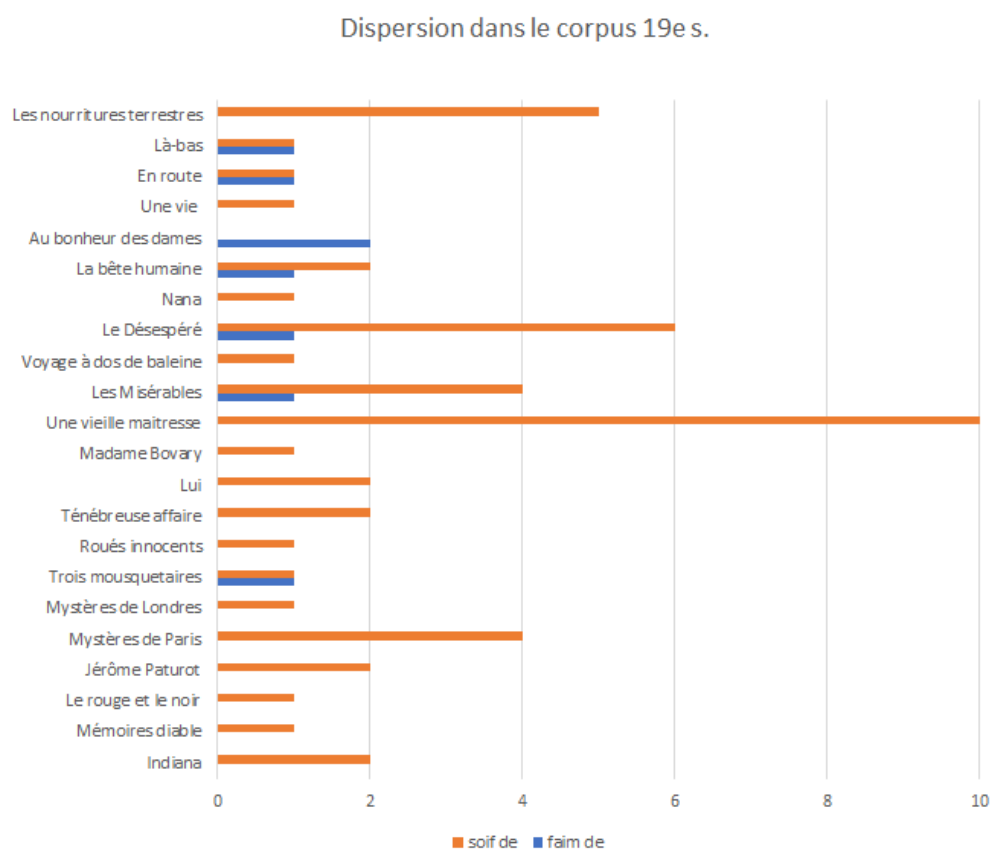


Figure 6 : Dispersion des deux UP dans le corpus du 19^e siècle en nombre d'occurrences.

Tout d'abord, les deux UP *faim de* et *soif de* se retrouvent essentiellement dans les mêmes textes (à l'exception de *faim de* qui apparaît seul dans le roman d'Émile Zola, *Au bonheur des Dames*). Elles partagent ainsi les mêmes lieux d'apparition.

Une deuxième observation est que ces UP (et tout particulièrement *soif de*) apparaissent de manière privilégiée dans la littérature populaire¹¹ dont le roman feuilleton fait partie (Paul Féval, *Les Mystères de Londres* ; Eugène Sue, *Les Mystères de Paris* ; Alphonse Brown, *Voyage à dos de baleine* ; Alexandre Dumas, *Les Trois Mousquetaires* ; Frédéric Soulié, *Mémoires du diable* ; Théophile Gautier, *Les Roués innocents*).

Une troisième observation permet enfin de regrouper des textes sur un critère plus thématique : les occurrences de *soif de* apparaissent de manière privilégiée dans les romans où la thématique du désir, et plus particulièrement celle du désir sexuel ou

¹¹ Le roman populaire fait partie de la paralittérature que Boyer (2008 : 7) définit comme « l'ensemble des livres de fiction dont la diffusion est massive, et que le discours critique, le plus fréquemment, ne considère pas, ou pas encore, comme appartenant à la littérature ». Pour Baroni (2003 : 145), la paralittérature se caractérise essentiellement par sa conformité aux stéréotypes car elle privilégie les « recettes qui marchent ». Cette étiquette englobe cinq sous-genres romanesques du corpus PhraseoRom (HIST, POL, SF, SENT, FY) pour le 20/21^e siècle.

vital, tient une place importante (André Gide, *Les Nourritures terrestres* ; Gaston Bloy, *Le désespéré* ; Barbey d'Aurevilly, *Une vieille maîtresse* ; Colette, *Indiana*).

En ce qui concerne le corpus du 20/21^e siècle, il a déjà été observé que *faim* et *soif* dans leur sens AFFECT ne se répartissaient pas de manière homogène dans les textes journalistiques et littéraires (Goossens, 2011). Notre objectif est d'observer ici la répartition entre les différents sous-genres romanesques, en utilisant les outils statistiques proposés par le Lexicoscope 2.0. Les fréquences des unités lexicales ou des UP dans chacun des différents corpus sont comparées afin de mesurer leur spécificité : une unité lexicale ou une UP est spécifique quand sa fréquence relative dans l'un des sous-corpus est significativement supérieure à sa fréquence dans l'ensemble des autres sous-corpus. Le seuil de spécificité statistique (l'indice LLR ; Dunning, 1993) a été fixé à 10,83 : c'est le seuil à partir duquel la surreprésentation de l'unité dans un corpus peut être considérée comme statistiquement significative (Diwersy *et al.*, 2021).

Nous observons des différences de comportement tant pour les noms *faim* et *soif* que pour les UP *faim de* et *soif de*. Les unités lexicales *faim* et *soif*, quels que soient leurs sens, présentent des préférences statistiques pour certains sous-genres romanesques. *Faim* est sur-représenté dans la littérature générale GEN (LLR 27,41) (et plus faiblement dans la littérature sentimentale SENT – LLR 10,44) et sous-représentée dans le genre policier POL (LLR -93,8) comme le montre la figure 7. *Soif* est pour sa part surreprésenté dans la fantasy FY (LLR 13,75) et également sous-représentée dans le policier POL (LLR -19,89), comme on peut le voir dans la figure 8.

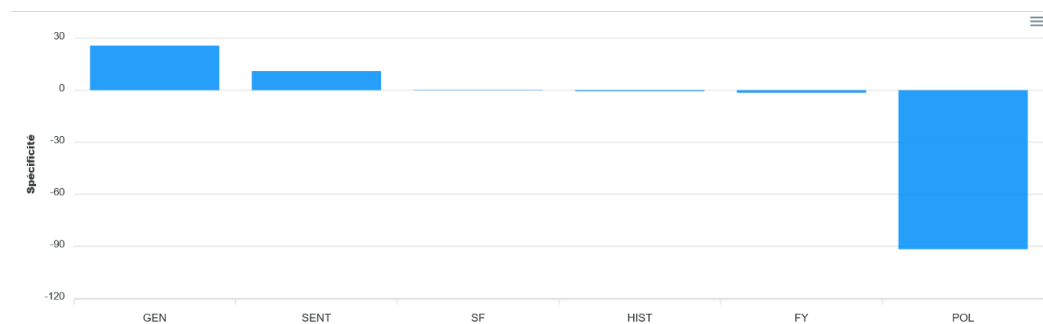


Figure 7 : Spécificités de l'unité lexicale *faim* par sous-genre romanesque au 20/21^e siècle.

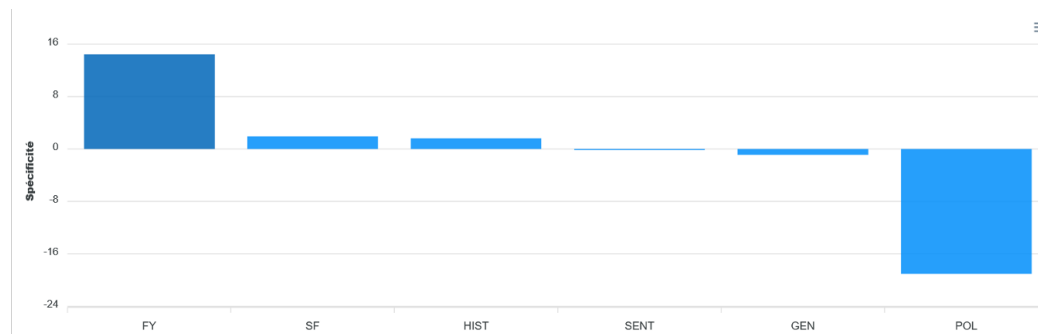


Figure 8 : Spécificités de l'unité lexicale *soif* par sous-genre romanesque au 20/21^e siècle.

Si l'on regarde la répartition des UP *faim de* et *soif de* on remarque également des différences. Tout d'abord, *faim de* présente une répartition homogène dans les différents sous-genres du corpus (aucun LLR n'est significatif). L'UP *soif de* présente, pour sa part, des spécificités marquées, comme on peut le voir dans la figure 9 : elle est spécifique de la fantasy FY (LLR 72,7) et sous-représentée dans le policier POL (LLR -33,04).

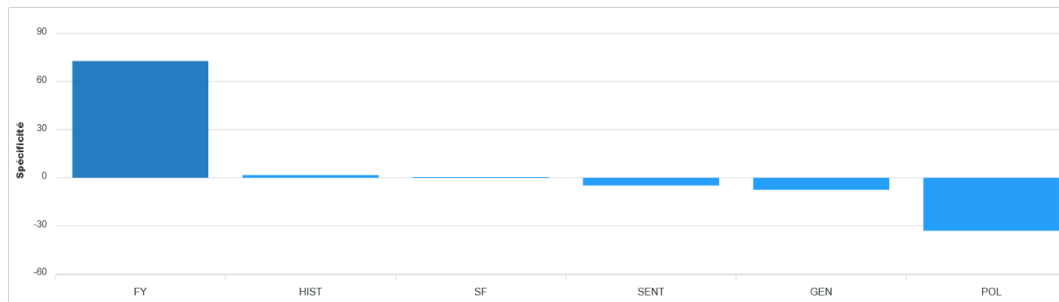


Figure 9 : Spécificités de l'UP *faim de* par sous-genres romanesques au 20/21^e siècle.

Du point de vue des sous-genres romanesque on observe ainsi, d'une part, une forte sous-représentation de *soif*, *faim de* et *soif de* dans le policier et, d'autre part, une sur-représentation de *faim* dans la littérature générale et de *soif* et *soif de* dans la fantasy. Ces différences génériques font écho aux travaux qui ont mis en évidence plusieurs caractéristiques phraséologiques de la fantasy (Goossens *et al.* 2020). En effet, la phraséologie de la fantasy est notamment marquée, d'une part, par l'importance des perceptions et des sensations, et, d'autre part, par la sur-représentation du vocabulaire guerrier. Si l'on extrait du corpus les collocatifs spécifiques à *soif* pour le sous-genre de la fantasy uniquement (figure 10), on s'aperçoit que les collocatifs liés au sens de SENSATION sont les plus spécifiques (comme pour le corpus dans son intégralité, figure 5) mais que les collocatifs liés au sens AFFECT et du domaine de la mort et du pouvoir sont très représentés (plus que pour le corpus général).

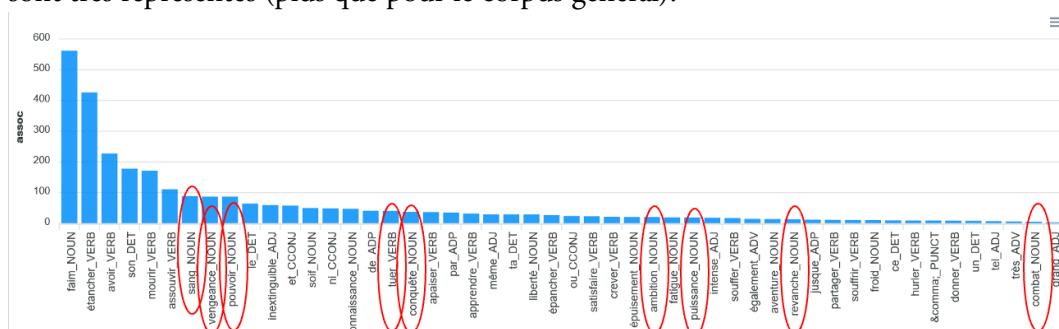


Figure 10 : Collocatifs spécifiques à *soif* dans la fantasy au 20/21^e siècle.

Concernant la surreprésentation de *faim* pour la littérature générale, on s'aperçoit, lorsque l'on regarde les collocatifs spécifiques à ce sous-genre, que ceux-ci renvoient exclusivement au sens de SENSATION (figure 11).

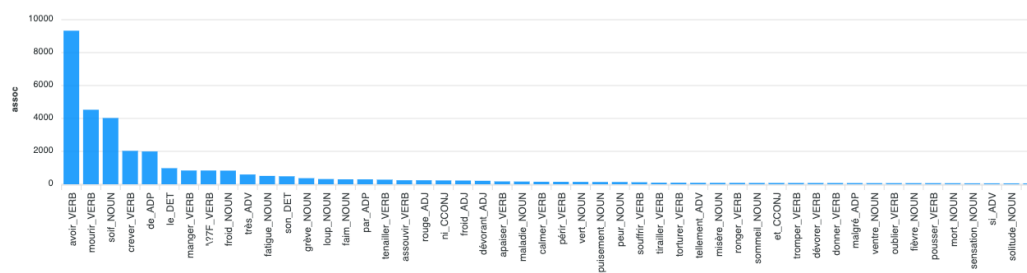


Figure 11 : Collocatifs spécifiques à *faim* dans la littérature générale au 20^e siècle.

Nous observons donc, en diachronie, que les UP *faim de* et *soif de* présentent une préférence pour la littérature populaire (ou paralittérature au 20/21^e siècle). La surreprésentation dans la fantasy peut être reliée à des caractéristiques de ce sous-genre romanesque.

5. Conclusion

Notre étude des deux UP *soif de* et *faim de* en diachronie sur deux corpus romanesques outillés a permis de mettre en évidence plusieurs résultats concernant les trois points d'observation linguistique que nous avons choisis : la polysémie, la synonymie et le traitement générique. Premièrement, pour ces deux UP qui relèvent d'un phénomène de polysémie régulière (sens AFFECT ou SENSATION), l'évolution en diachronie est plutôt stable : le sens AFFECT demeure plus spécifique à *soif de* qu'à *faim de* et nous avons pu montrer qu'il n'était pas exclusivement lié à la construction en *de*. Deuxièmement, sur le plan de la synonymie, les UP présentent des similitudes en privilégiant la complémentation nominale pour désigner l'objet de l'affect (*soif del faim de vengeance*) avec toutefois une combinatoire plus variée pour *soif de* qui peut être complétée par un verbe ou un pronom. La richesse de la combinatoire des deux UP va de pair avec une spécialisation des collocatifs des deux UP au sens AFFECT. Troisièmement, sur le plan générique, notre étude a montré que ces deux UP privilégiaient plutôt la littérature romanesque populaire avec une prédilection pour le sous-genre de la fantasy dans le corpus du 20/21^e siècle.

Enfin, notre étude a ouvert quelques perspectives de recherche sur ces deux UP. Sur le plan de la polysémie régulière, il serait intéressant d'étudier pour *faim* et *soif* le sens AFFECT qui est actualisé en dehors de la structure <*faim/soif de* + objet>. Concernant la synonymie, nous pourrions comparer ces résultats pour <*soif/faim de*> avec la combinatoire des lexies *envie* et *désir*. Enfin, au niveau générique, nous proposons d'affiner les préférences des deux UP en élargissant notre enquête aux corpus relevant d'autres genres textuels littéraires et non littéraires.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

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

Le Petit Robert de la langue française (2024) - Éditions Le Robert.

TLFi - Trésor de la langue français informatisé : <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>

ALONSO RAMOS, Margarita (2009) : « Noms d'objet ou cause de sentiment dans le *Diccionario de colocaciones del español* », in I. Novakova & A. Tutin (éds.), *Le lexique des émotions*. Grenoble, Ellug, 185-202.

ANSCOMBRE, Jean-Claude (1995) : « Morphologie et représentation événementielle : le cas des noms de sentiment et d'attitude ». *Langue Française*, 105, 40-54.

ANSCOMBRE, Jean-Claude (1996) : « Noms de sentiment, noms d'attitude et noms abstraits », in N. Flaux, M. Glatigny & D. Samain (éds.), *Les noms abstraits. Histoire et théories*. Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 257-273.

ANSCOMBRE, Jean-Claude (2005) : « Temps, aspect et agentivité, dans le domaine des adjectifs psychologiques ». *Lidil*, 32, 145-165.

APRESJAN, Jurij D. (1974) : « Regular Polysemy ». *Linguistics*, 12 (142), 5-32.

BALIBAR-MRABTI, Antoinette (1995) : « Une étude de la combinatoire des noms de sentiment dans une grammaire locale ». *Langue Française*, 105, 88-97.

BARQUE, Lucie (2008) : *Description et formalisation de la polysémie régulière du français*. Thèse de doctorat sous la direction de Sylvain Kahane. Paris, Université Paris 7.

BARONI, Raphaël (2003) : « Genres littéraires et orientations de la lecture. Une lecture modèle de *La mort et la boussole* de J. L. Borges ». *Poétique*, 134, 141-157.

BEAUSEROY, Delphine (2009) : *Syntaxe et sémantique des noms abstraits statifs. Des propriétés verbales et adjectivales aux propriétés nominales*. Thèse de doctorat sous la direction de Marie-Laurence Knittel. Nancy, Nancy-Université.

BLUMENTHAL, Peter (2002) : « Profil combinatoire des noms. Synonymie distinctive et analyse contrastive ». *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 112 : 2, 115-138.

BLUMENTHAL, Peter (2006) : « De la logique des mots à l'analyse de la synonymie ». *Langue Française*, 150, 14-31.

BOYER, Alain-Michel (2008) : *Les paralittératures*. Paris, Armand Colin.

BUVET, Pierre-André ; Chantal GIRARDIN ; G Gaston ROSS & Claudette GROUD (2005) : « Les prédicats d'<affect> ». *Lidil*, 32, 123-143.

DENOYELLE, Corinne & Julie SORBA (sous presse) : « Permanence ou renouveau de l'imaginaire de la forêt : étude diachronique de la lexie *forêt* », in Dans H. Gallé & Y. Houssais (éds.) : *La forêt est une métaphore*. Besançon, Presses Universitaires de Franche Comté.

DIWERSY, Sascha ; Laetitia GONON ; Vannina GOOSSENS ; Olivier KRAIF ; Iva NOVAKOVA ; Julie SORBA & Ilaria VIDOTTO (2021) : « La phraséologie du roman contemporain dans les corpus et les applications de la PhraseoBase ». *Corpus*, 22. DOI : <https://doi.org/10.4000/corpus.6101>

- DUNNING, Ted (1993) : « Accurate methods for the statistics of surprise and coincidence ». *Computational Linguistics*, 19 : 1, 61-74.
- FLAUX, Nelly & Danièle VAN DE VELDE, (2000) : *Les noms en français : esquisse de classement*. Paris, Ophrys.
- GOOSSENS, Vannina (2005) : « Les noms de sentiment : esquisse de typologie sémantique fondée sur les collocations verbales ». *Lidil*, 32, 103-121. DOI : <https://doi.org/10.4000/lidil.102>
- GOOSSENS, Vannina (2011) : *Propositions pour le traitement de la polysémie régulière des noms d'affect*. Thèse de doctorat sous la direction de Francis Grossmann et de Agnès Tutin. Grenoble, Université Stendhal Grenoble 3.
- GOOSSENS, Vannina (2015) : « Les noms d'affect parmi les noms abstraits intensifs : nouvelles perspectives typologiques ». *Langue Française*, 185, 59-72.
- HÄBLER, Gerda (2005) : « Synonymie et incompatibilité des noms d'émotion ». *Lidil*, 32, 49-66. DOI : <https://doi.org/10.4000/lidil.94>
- HAUSMANN, Franz Joseph & Peter BLUMENTHAL (2006) : « Présentation : collocations, corpus, dictionnaires ». *Langue Française*, 150, 3-13.
- HOEY, Michael (2005) : *Lexical Priming. A new theory of words and language*. Londres, Routledge.
- KRAIF, Olivier (2019) : « Explorer la combinatoire lexico-syntaxique des mots et expressions avec le Lexicoscope ». *Langue Française*, 203, 67-83.
- KRZYŻANOWSKA, Anna (2011) : *Aspects lexicaux et sémantiques de la description des noms d'affect en français et en polonais*. Lublin, Wydawnictwo UMCS.
- LEEMAN, Danielle (1995) : « Pourquoi peut-on dire *Max est en colère* mais non *Max est en peur* ». *Langue Française*, 105, 55-69.
- LIGNEREUX, Cécile ; Iris FABRY & Julie SORBA (2023) : « Approche diachronique des marques d'appartenance dans les formules de clôture ». *Langue Française*, 218, 57-72. DOI : <https://doi.org/10.3917/lf.218.0057>
- MAINGUENEAU, Dominique (2009) : *Les termes clés de l'analyse du discours*. Paris, du Seuil.
- MATHIEU, Yvette Yannick (2000) : *Les verbes de sentiment. De l'analyse linguistique au traitement automatique*. Paris, CNRS Éditions.
- NOVAKOVA, Iva ; Vannina GOOSSENS & Elena MELNIKOVA (2012) : « Associations sémantiques et syntaxiques spécifiques. Sur l'exemple du lexique émotionnel des champs de surprise et de déception ». *Actes du Congrès Mondial de Linguistique Française, Lyon, 4-7 juillet 2012*. [s.l.], SHS Web of Conferences 1, 1017-1029. DOI : <https://doi.org/10.1051/shsconf/20120100181>
- NOVAKOVA, Iva & Julie SORBA (2018) : « La construction du sens autour des lexies d'affect : proposition d'un modèle fonctionnel ». *Langages*, 210, 55-70.
- NUNBERG, Geoffrey (1995) : « Transfers of meaning ». *Journal of Semantics*, 12 : 2, 109-132.
- NUNBERG, Geoffrey & Annie ZAENEN (1997) : « La polysémie systématique dans la description lexicale ». *Langue Française*, 113, 12-23.

- PUSTEJOVSKY, James (1995) : *The Generative Lexicon*. Cambridge, MIT Press.
- QI, Peng ; Yuhao ZHANG ; Yuhui ZHANG ; Jason BOLTON & Christopher D. MANNING (2020) : « Stanza: A Python Natural Language Processing Toolkit for Many Human Languages ». *arXiv:2003.07082*. URL: <https://nlp.stanford.edu/pubs/qi2020stanza.pdf>
- SORBA, Julie & Vannina GOOSSENS (2016) : « Le rôle du figement dans le traitement de la synonymie au sein du champ de la colère ». *Linguisticae Investigationes*, 39 : 1, 1-27.
- SORBA, Julie (2022) : *Phraséologie et genres textuels. Perspectives synchroniques et diachroniques*. Mémoire de synthèse présenté pour l'habilitation à diriger des recherches. Grenoble, Université Grenoble Alpes. URL : <https://hal.science/tel-03891983>
- TUTIN, Agnès (2010) : *Sens et combinatoire lexicale : de la langue au discours*. Dossier en vue de l'habilitation à diriger des recherches. Volume 1 : Synthèse. Grenoble, Université Stendhal Grenoble 3.
- TUTIN, Agnès ; Iva NOVAKOVA ; Francis GROSSMANN & Cristelle CAVALLA (2006) : « Esquisse de typologie des noms d'affect à partir de leurs propriétés combinatoires ». *Langue Française*, 150, 32-49.

Les mots du discours dans les textes légaux et les chroniques. Parcours de l'ancien français au français moderne

Mathieu GOUX

Université de Caen Normandie

mathieu.goux@unicaen.fr

<https://orcid.org/0000-0003-4211-8309>

Pierre LARRIVÉE

Université de Caen Normandie

pierre.larrivee@unicaen.fr

<https://orcid.org/0000-0001-8447-7102>

Resumen

Nuestra contribución explora el uso de marcadores del discurso desde el francés antiguo hasta el francés moderno. El estudio se basa en corpus dotados de textos jurídicos (MICLE) y textos históricos (CHRONIQUES) elaborados en la Universidad de Caen. Mostramos que la representación diacrónica de los marcadores del discurso está relacionada con las propiedades textuales de estos dos géneros textuales, pero también con el espacio que se concede al discurso oral: los textos jurídicos aumentan este espacio, mientras que las crónicas lo disminuyen. También analizamos las estrategias para recuperar ocurrencias y mostramos que los analizadores sintácticos contemporáneos son capaces de identificar automáticamente los marcadores del discurso si los textos han sido transcritos con precisión, pero que la clasificación manual de los segmentos del discurso directo mejora significativamente la calidad de la identificación de los marcadores.

Palabras clave: marcadores del discurso, francés diacrónico, textos jurídicos, lingüística de corpus, herramientas de corpus

Résumé

Notre contribution explore l'emploi des marqueurs discursifs de l'ancien français au français moderne. L'étude s'appuie sur des corpus outillés de textes juridiques (MICLE) et historiques (CHRONIQUES) développés à l'université de Caen. Nous montrons que la représentation diachronique des marqueurs discursifs est en lien avec les propriétés textuelles de ces deux genres, mais aussi avec la place faite à l'oral : les textes juridiques l'augmentent, tandis que les chroniques la diminuent. Nous discutons également des stratégies de requêtes des occurrences et montrons que les analyseurs syntaxiques contemporains sont capables de repérer automatiquement les marqueurs discursifs si les textes ont été précisément transcrits, mais qu'un typage manuel des segments au discours direct améliore notablement la qualité des relevés.

Mots-clés : marqueurs discursifs, diachronie du français, textes juridiques, linguistique de corpus, corpus outillés

* Artículo recibido el 21/02/2025, aceptado el 10/08/2025.

Abstract

This paper explores the use of discourse markers from Old French to Modern French. The study is based on two corpora developed at the University of Caen (France): one composed of legal texts (MICLE), the other of historical texts (CHRONIQUES). We show that the diachronic representation of discourse markers is correlated to the textual properties of these two genres, but also to the place that they give to orality: as legal texts increased it, chronicles decrease it. We also discuss strategies for retrieving occurrences, and we conclude that contemporary syntactic parsers are capable of automatically identifying discourse markers, but only if the texts have been accurately transcribed. We also remark that manual typing of direct speech segments significantly improves the quality of the results.

Keywords: discourse markers, French diachrony, legal texts, corpus linguistics, corpus tools

1. Introduction

Notre contribution s'intéresse à la question des « mots du discours », ou des marqueurs discursifs, dans les textes légaux et historiques, sur une diachronie allant de l'ancienne langue française jusqu'à la période moderne. Cet ensemble linguistique, notamment rencontré dans le cadre des interactions orales spontanées, a fait l'objet d'un grand nombre d'études ces dernières années (Dostie, 2004 ; Fisher, 2006 ; Lefeuve et Dostie, 2017 ; entre autres), mais elle pose encore des questions de délimitation et de définition. Ces questions posent des difficultés d'autant plus grandes en diachronie, où les textes qui attestent de réels échanges de proximité sont rares. C'est pourquoi la recherche s'est davantage attachée à l'oral représenté (Rodríguez Somolinos, 2011 ; Glikman et Mazziotta, 2013 ; Guillot *et al.*, 2014 ; Lefeuve et Parussa, 2020 ; Dufter et Zepp-Zwirner, 2025), dont la fidélité aux pratiques réelles est difficile à évaluer sans point de comparaison avec des textes non-fictionnels, susceptibles d'être plus proches de la réalité discursive du temps.

Nous désirons participer à cette discussion en apportant l'éclairage que peuvent nous fournir les textes légaux et les chroniques de l'histoire du français quant à cette problématique. Le choix de deux genres différenciés se justifie en cela qu'ils pourraient documenter les mots du discours à des degrés différents, dans des contextes contrastés ; voire des formes diverses. Bien que ces textes transcrivent d'une façon particulière ces échanges oraux, et même si ces échanges subissent des transformations liées aux enjeux stylistiques ou culturels de ces genres textuels, ou encore des modifications dépendantes directement de la mise en texte de la parole de l'autre (Dourdy et Spacagno, 2020), l'origine historiquement située des textes juridiques et des chroniques nous permet de les considérer comme des témoins d'importance quant à l'étude de l'oral spontané en diachronie (Dourdy et Spacagno, 2020 ; Lefeuve et Parussa, 2020).

Il s'agira ainsi pour nous, dans cette contribution, d'analyser la façon dont les textes légaux et les chroniques historiques exhibent des traits de l'oralité (les « mots du

discours »), en se fondant sur une étude de corpus. Il s'agira à la fois de déterminer des mouvements d'évolution en diachronie longue, mais également d'éprouver plusieurs stratégies de repérage des marqueurs discursifs s'appuyant, notamment, sur une annotation automatisée des textes anciens. Les outils d'analyse morphosyntaxiques s'étant notablement améliorés ces dernières années (Grobol et Crabbé, 2021 ; Prévost *et al.*, 2024), nous avons voulu tester différentes méthodes pour relever automatiquement les occurrences pertinentes.

Dès lors, cette étude explore deux questions différentes : (i) d'une part, et au-delà des problèmes de définition des « mots du discours » sur lesquels nous reviendrons ci-après, nous désirons explorer une question méthodologique. Quelles sont les stratégies à notre disposition, avec l'outillage accessible aujourd'hui dans les corpus (lemmatisation, étiquetage morphosyntaxique, scores de dépendance, etc.), pour repérer ces mots du discours, et comment évaluer leur efficacité respective ? (ii) D'autre part, se servir de ces différentes stratégies pour proposer un panorama, en diachronie, de l'emploi des mots du discours dans les textes légaux et les textes historiques, et établir une chronologie du changement et des tendances d'emploi non seulement dans le temps, mais également entre les genres textuels eux-mêmes. Notamment, il a été observé que les textes juridiques de l'histoire du français révèlent plus tôt l'émergence de phénomènes morphosyntaxiques (Larrivée et Goux, 2024a ; Larrivée et Goux, 2024b) et textuels (Goux, 2022b), et nous désirons vérifier si ce caractère innovant se rencontre dans le domaine des marqueurs discursifs.

Notons néanmoins que la notion de *genre textuel* pose d'importantes difficultés méthodologiques, notamment liées à l'hétérogénéité des textes (*cf.* Ayres-Bennett, 2025), hétérogénéité qui pourrait amener à considérer une découpe plus fine en séquence textuelle. Il est cependant difficile d'annoter automatiquement un texte particulier en séquences sur la base d'indices explicites, comme l'attribution d'une étiquette particulière (narratif, descriptif, explicatif, etc.) à une séquence dépend tant de critères linguistiques que d'une impression laissée à la lecture. Aussi, l'entrée générique, aussi imparfaite serait-elle, permet d'orienter l'analyse de prime abord, en attendant de pouvoir affiner les observations en la complétant d'une analyse séquentielle. Comme on le verra de plus *infra*, procéder de la sorte permet également d'identifier des emplois stratégiques de certains marqueurs discursifs susceptibles d'orienter la découpe des textes en séquences. L'analyse séquentielle n'est donc pas entièrement absente de notre démarche, même si elle ne détermine pas, en amont, les données que nous avons collectées.

Nous avons organisé notre contribution en trois parties, pour cette étude qui se veut pilote quant au repérage (semi-)automatisé des mots du discours dans les corpus outillés. Dans un premier temps, nous reviendrons sur la définition délicate des marqueurs discursifs, en retenant les propriétés morphologiques, syntaxiques, sémantiques et pragmatiques qui ont conditionné la recherche de nos occurrences. Ensuite, nous présenterons les corpus sur lesquels nous nous sommes appuyés pour effectuer cette

recherche, les requêtes informatiques utilisées pour ce faire et les difficultés rencontrées pour collecter les occurrences en fonction de la stratégie adoptée. La troisième et dernière partie sera consacrée à l'analyse des occurrences et à l'évaluation desdites stratégies.

2. Définition

La définition des « mots du discours », ou « marqueurs discursifs », fait encore l'objet de nombreuses discussions, et il est difficile, semble-t-il, d'avoir une définition arrêtée sur les propriétés de ces objets polymorphes qui peuvent prendre la forme d'interjections (*ben, eh, oh*), d'outils de gestion de la structuration du discours (*euuh*), de formes à valeur phatique (*tu vois, tu sais, comprends bien, faut voir, allons*), de connecteurs (*donc, alors, mais, et, là*), etc. La liste extensive des occurrences susceptibles de rentrer dans ce paradigme complique les analyses, et oblige à centrer les définitions retenues (cf. Dostie et Pusch, 2007 ; Glikman *et al.*, 2019).

Pour notre travail, nous nous sommes fondés sur les travaux d'H. L. Andersen (2007), de G. Dostie (2004) et de C. Bolly (2012) pour identifier une série de traits qui permettent d'isoler ces objets complexes. Ainsi, pour Dostie (2004 : 43-45), les marqueurs discursifs se définissent selon trois paramètres principaux : (i) ils ne contribuent pas au contenu propositionnel, ou à la prédication de l'énoncé ; (ii) ils sont multifonctionnels dans le cadre des interactions verbales, et peuvent endosser plusieurs types de relation sémantiques ou argumentatives ; (iii) ils ont un rôle interactionnel, voire textuel, et agissent au niveau de l'articulation de l'interaction ou de sa connexité. Andersen (2007 : 13-14) ajoute à ces paramètres trois autres traits qui nous ont semblé pertinents, notamment dans le cadre d'une recherche des marqueurs discursifs dans un corpus outillé : elle observe effectivement que ces marqueurs se caractérisent aussi par (iv) leur invariabilité morphologique ; par (v) leur position relativement libre dans l'énoncé et, enfin, par (vi) leur sens subjectif ou intersubjectif. C. Bolly (2012 : 147) résume, dans un court paragraphe, les contours de cette famille spécifique :

Les marqueurs de discours sont des unités indexicales, qui guident l'interlocuteur / scripteur sur la façon dont il faut organiser et manipuler l'information conceptuelle. Leur sémantisme peut être vu comme le résultat d'un processus de déplacement par abstraction / aréférenciation.

Ou encore, si nous reprenons la *GGHF*, ces marqueurs « se caractérisent par leur optionalité syntaxique, leur position très souvent initiale, leur réduction phonologique, leur capacité à articuler les plans discursifs local et global, leur sous-détermination sémantique et, enfin, leur fonction cohésive » (Badiou-Monferran et Marchello-Nizia, 2020 : 1637). Ces critères sont utiles et pertinents mais leur généralité amène, parfois, à inclure dans cette famille des éléments qui peuvent s'y rattacher mais dont le rôle, tant sémantique que textuel, semble pourtant fondamentalement distinct de celui des marqueurs discursifs. Notamment, les arguments mis en avant par Andersen *supra*

semblent autant décrire ces marqueurs que la plupart des membres de la famille des adverbes et il est vrai que, morpho-syntaxiquement, la frontière entre ces paradigmes est ténue. Quant aux paramètres identifiés par Dostie, ils semblent communs avec la famille des connecteurs ou des mots de liaison (Goux, 2021 ; Lehmann, 2023 : 125-126) qui, du reste, sont souvent analysés comme des adverbes ou des locutions adverbiales. Il est vrai, cependant, que certains mots-outils comme *donc* ou *alors* seront analysés selon les contextes tant comme des « mots du discours » que comme des connecteurs (cf. Riegel *et al.*, 2021 : 1052). Partant, et même si nous voulions exclure de notre recherche les mots de liaison puisque relevant, selon nous, d'une autre démarche et d'un autre dispositif interactionnel, il semble que seule une analyse de détail, prenant en compte l'intégralité des informations contextuelles et situationnelles, permette d'identifier correctement les marqueurs discursifs. Le rôle de la discussion étant notamment de mettre en avant les enjeux de l'hétérogénéité de la catégorie des marqueurs discours, nous ne développerons pas plus en amont les liens entre connecteurs et pragmatification, qui mériteraient une analyse à part. Certaines occurrences, quoi qu'il en soit, seront nécessairement ambiguës et indécidables : c'est une conséquence inévitable de ce flottement terminologique et de l'absence de véritables tests opérationnels permettant de repérer sans équivoque ces objets.

Mais au-delà de ces enjeux épistémologiques, ces difficultés ont des effets concrets pour la recherche : comment, dans ces conditions particulières, pouvons-nous faire une étude sur corpus, et à partir de quels paramètres (morphologiques, syntaxiques, sémantiques, pragmatiques...) ? Et, le cas échéant, sommes-nous obligés d'annoter manuellement les occurrences pour en faire un relevé systématique ? Notre objectif effectivement, dans cette contribution, n'est pas seulement d'identifier des évolutions et des changements en diachronie, mais aussi d'éprouver des méthodes de collecte d'occurrences qui permettent de mener cette identification. En nous fondant ainsi non seulement sur les paramètres mis en avant par la recherche, mais aussi sur les propriétés et les dimensions des corpus d'étude sélectionnés, que nous présenterons ci-après, nous avons choisi d'explorer trois grandes familles de stratégies :

– En premier lieu, un repérage entièrement automatisé, fondé sur l'annotation morphosyntaxique des corpus en parties de discours d'une part, en fonction syntaxique en dépendances de l'autre. Comme précisé *supra*, les marqueurs discursifs sont souvent rapprochés, voire confondus avec les adverbes qui sont assez bien repérés par les analyseurs (*parsers*) par leur invariabilité morphologique. De même, leur non-participation au contenu propositionnel se traduit par des relations de dépendance spécifiques que les analyseurs savent identifier avec beaucoup de régularité.

– Deuxièmement, un repérage mixte que nous avons qualifié de « semi-automatisé » et qui combine ces annotations morphosyntaxiques faites automatiquement avec un typage manuel des documents explorés. Notamment, nous avons ajouté une strate complémentaire d'information énonciative dans les textes pour identifier les

segments au discours direct. Cette couche d'annotation supplémentaire n'a pas été faite spécifiquement dans le cadre d'une analyse des marqueurs discursifs en diachronie, mais nous nous sommes rendu compte qu'elle pouvait être exploitée pour cette analyse.

– Enfin, un repérage entièrement manuel fondé sur une recherche ciblée de marqueurs discursifs fréquents (termes d'adresse, adverbes en *-ment*, interjections, etc.) et par un parcours systématique des sites préférentiels d'emploi (ou considérés comme tels) de ces marqueurs : en priorité, le début ou la fin des « phrases¹ » et le début ou l'alternance des tours de parole dans les segments au discours direct. Bien que ce repérage ait été construit à partir de listes fermées d'éléments, établies préalablement, nous nous sommes néanmoins appuyés sur certaines annotations automatisées comme la lemmatisation ; mais cette automatisation n'a pas orienté nos recherches.

Nous avons comparé ces trois stratégies, en tâchant de trouver particulièrement les occurrences qui n'avaient pas été isolées par les précédentes. Ainsi, nous avons tout d'abord commencé par les recherches automatisées, avant de faire des recherches mixtes puis entièrement manuelles, ce qui nous a permis de vérifier l'efficacité de l'outil informatique dans la collecte des occurrences.

3. Corpus et requêtes

3.1. Corpus d'étude

Pour cette analyse, nous nous sommes appuyés sur deux corpus développés au laboratoire CRISCO, à l'Université de Caen Normandie : MICLE, composé d'un ensemble de textes légaux (procès et styles de procédure) du XIII^e au XVII^e siècles et issus de la région normande (*cf.* tableaux 1 et 2), et CHRONIQUES (*cf.* tableau 3), composé de chroniques historiques du XII^e au XIX^e siècles et issus de la région normande également. Ces corpus ont été annotés en parties du discours selon trois standards (Universal Dependencies [UD]², PRESTO³ et UPENN⁴), ont été lemmatisés et ont été annotés syntaxiquement selon le formalisme *Universal Dependencies*. L'annotation a été faite par l'analyseur HOPS (« an HOnest Parser of Sentences⁵ »), qui a été développé et déployé dans le cadre du corpus PROFITEROLE (Grobol & Crabbé 2021 ; Prévost

¹ Bien évidemment, la notion de « phrase », ainsi que sa délimitation, sont hautement problématiques avant la période moderne. Les découps opérées dans les corpus MICLE et CHRONIQUES, que nous avons sondés pour cette contribution, ont répondu à des contraintes scientifiques particulières s'appuyant tant sur la réalité des documents anciens (et notamment les informations typographiques, mais aussi sur le sens des énoncés) que sur les fonctionnalités des logiciels d'annotation exploités. Nous renvoyons à Goux (2024a : § 1.2) pour un argumentaire détaillé de ces choix pour le corpus MICLE (et, par extension, pour le corpus CHRONIQUES, qui a suivi les mêmes démarches).

² <https://universaldependencies.org> (consulté le 12 septembre 2024).

³ <https://presto.ens-lyon.fr> (consulté le 12 septembre 2024).

⁴ <https://www.ling.upenn.edu/hist-corpora/annotation/index.html> (consulté le 12 septembre 2024).

⁵ <https://github.com/hopsparser/hopsparser> (consulté le 12 septembre 2024).

et al. 2024), avec une correction manuelle des annotations (au moins pour les fonctions nucléaires sujet et objet direct, intégralement pour les parties du discours et des lemmes). Les corpus sont accessibles sur le portail TXM-CRISCO et le site CriscoHT⁶, qui proposent une présentation complète de ces corpus et de ses textes, à laquelle nous renvoyons. Nous renvoyons également à Goux (2024a) pour une description du corpus MICLE, les règles de sa constitution ayant également été suivies pour le corpus CHRONIQUES⁷.

TITRE COURT	DATE	LANGUE	NOMBRE DE TOKENS
<i>Assises de Normandie</i>	1207	Ancien français	4 766
<i>Anglo-Norman Year Books 1292</i>	1292	Anglo-normand	33 557
<i>Atirements et Jugiés</i>	1314	Ancien français	15 232
<i>Anglo-Norman Year Books 1340</i>	1340	Anglo-normand	49 203
Style et usage de l'échiquier de Normandie	1425	Moyen français	71 903
<i>Procès de Jeanne d'Arc</i>	1431	Moyen français	41 967
<i>Réhabilitation de Jeanne d'Arc</i>	1450	Moyen français	8 716
<i>Procès de Sorcellerie (Guernesey)</i>	1563	Moyen français	12 190
<i>Style de Procédure Terrien</i>	1578	Moyen français	40 794
<i>Procès Bavent</i>	1643	Français classique	3 343
<i>Confession Bavent</i>	1652	Français classique	33 390

Tableau 1. Corpus MICLE Noyau

TITRE COURT	DATE	LANGUE	NOMBRE DE TOKENS
<i>Roche-Guyon</i>	1502	Moyen français	41 149
<i>Style Rouillé</i>	1539	Moyen français	35 134
<i>Fille possédée</i>	1591	Moyen français	30 773

Tableau 2. Corpus MICLE Satellite

TITRE COURT	DATE	LANGUE	NOMBRE DE TOKENS
<i>History of Kings of England</i>	1190	Anglo-normand	5 798
<i>Croniques de Normendie</i>	1223-1453	Ancien français	45 958
<i>Histoire des Ducs de Normandie</i>	13 ^e s.	Ancien français	64 911
<i>Chronique normande du 14^e siècle</i>	1373	Ancien français	54 299
<i>Abbrégé de l'histoire de la Normandie</i>	1665	Français classique	58 185

⁶ <https://txm-crisco.huma-num.fr>, <https://criscoht.unicaen.fr> (consulté le 12 septembre 2024). On trouve sur ces sites les notices bibliographiques complètes des ouvrages listés dans les tableaux 1 à 3.

⁷ Les chronolectes indiqués dans les tableaux suivent la répartition conventionnelle qui fait s'arrêter l'Ancien français en 1400 et le Moyen français en 1600. Cette découpe est encore d'usage pour l'encodage des fichiers XML selon les standards de la TEI, même si elle ne correspond plus à l'avancée de la recherche sur la périodisation de la langue française. Elle s'installe néanmoins dans une tradition numérique qui assure l'interopérabilité des corpus historiques entre eux. Voir (<https://www.iana.org/assignments/language-subtag-registry/language-subtag-registry>) (consulté le 16 juin 2025) pour la liste des codes concernés, notamment « fro » (Old French [842-ca. 1400]) et « frm » (Middle French [ca. 1400-1600]).

<i>Essai sur l'histoire de Normandie</i>	1766	Français classique	33 818
<i>Histoire de la Normandie ancienne</i>	1862	Français moderne	50 549

Tableau 3. Corpus CHRONIQUES

3.2. Stratégies de requêtage

Pour repérer les marqueurs discursifs à partir de l'annotation de ces textes, plusieurs stratégies sont alors disponibles. Comme la recherche des adverbes en eux-mêmes jetterait un filet trop large pour nos besoins, nous avons sélectionné dans un premier temps les interjections ([udpos="INTJ"]⁸). La documentation du site UD donne une description et quelques exemples de l'emploi de cette étiquette dans le jeu qui a été appliqué au corpus :

An interjection is a word that is used most often as an exclamation or part of an exclamation. It typically expresses an emotional reaction, is not syntactically related to other accompanying expressions, and may include a combination of sounds not otherwise found in the language⁹ (<https://universaldependencies.org/u/pos/INTJ.html>).

Compte tenu de leur participation à la dimension émotionnelle de l'interaction, et de leur analyse indépendante des relations syntaxiques traditionnelles, il nous a semblé que les interjections composent pour nous les meilleures candidates pour cette recherche.

Une autre stratégie de collecte a nécessité de chercher les mots qui, toujours selon les principes du système UD, ne participent pas, sur le plan syntaxique, à la structure de la phrase analysée. Deux fonctions en particulier sont dédiées à ces relations, et nous ont semblé intéressantes : *discourse* d'une part, *vocative* de l'autre ([function="discourse|vocative"]).

[Discourse] is used for interjections and other discourse particles elements, which are not clearly linker to the structure of the sentence except in an expressive way¹⁰ (<https://universaldependencies.org/u/dep/discourse.html>, consulté le 12 septembre 2024).

⁸ Les requêtes CQL sont celles qui ont été utilisées via le portail *TXM-Crisco* (voir note précédente) pour collecter les occurrences.

⁹ « Une interjection est un mot employé généralement comme exclamation ou partie d'une exclamation. Elle exprime généralement une réaction émotionnelle, elle n'est pas syntaxiquement liée aux autres expressions qui l'accompagnent et elle peut inclure une combinaison de sons que l'on ne trouve nulle part ailleurs dans la langue concernée » (notre traduction).

¹⁰ « La relation *discourse* est utilisée pour les interjections et les autres marqueurs discursifs qui ne sont pas clairement liés à la structure de la phrase, sauf sur le plan émotionnel » (notre traduction).

The *vocative* relation is used to mark a dialogue participant addressed¹¹ (<https://universaldependencies.org/u/dep/vocative.-html>, consulté le 12 septembre 2024).

La fonction *discourse* renvoie ainsi à des « fonctions discursives », associée automatiquement par l'analyseur à des mots qui ne sont pas des dépendants, directement ou indirectement, de la fonction *root* (« racine », typiquement le verbe principal ou le substantif des phrases nominales) de la phrase analysée. Cette déconnexion syntaxique étant l'un des traits donnés aux marqueurs discursifs, *discourse* est un des meilleurs candidats pour la collecte des occurrences. La fonction *vocative* est, de ce point de vue syntaxique, proche de *discourse*, mais s'en distingue par ses propriétés morphologiques (la fonction porte sur des noms ou des pronoms, alors que *discourse* est associée à des interjections ou des adverbes, avec une distribution détachée). Bien que les vocatifs ne soient pas généralement inclus dans la famille des marqueurs discursifs, nous avons choisi de collecter les occurrences, ne serait-ce parce que les vocatifs sont généralement employés dans des contextes de dialogues qui sont, par essence, susceptibles d'illustrer des marqueurs discursifs. Ils sont donc susceptibles de nous aiguiller vers des énoncés pertinents pour cette problématique, quand bien même ne seraient-ils pas, *stricto sensu*, des mots du discours.

Cette première stratégie de requêtage, par parties de discours et par fonction syntaxique en dépendances, nous a permis de collecter un certain nombre d'occurrences à partir desquelles nous avons manuellement supprimé les faux-positifs et les erreurs résiduelles d'étiquetage. On notera que ces analyses automatiques dépendent évidemment, en amont, des choix de transcription observés lors de la préparation des corpus et notamment de la ponctuation et la découpe en « phrase », ou en unités de traitement. C'est le cas, bien entendu, pour n'importe quelle recherche faite sur les grands corpus outillés, mais compte tenu des difficultés propres aux textes antérieurs à l'invention de l'imprimerie ou de la première modernité (Parussa 2023 ; Goux, 2024a ; Goux, 2024b ; Goux et Pinzin, à paraître), il convient d'être particulièrement attentif à ces difficultés.

Pour contourner ces difficultés, d'autres stratégies ont été considérées aux côtés de cette recherche entièrement automatisée. En s'appuyant cette fois-ci sur la transcription des données, leur annotation en parties du discours et la lemmatisation, nous avons également recherché les adverbes en *-ment* ([udpos="ADV" & word="*.ment"]) et les mots situés en tête de phrase ([n="1"]), ainsi que les groupes de mots situés en tête de phrase et séparés du reste de celle-ci par un signe de ponctuation ([n="1"]+[word=",";"]). Là encore, nous avons parcouru manuellement les occurrences pour éliminer le bruit, et nous avons comparé ces résultats aux précédents.

¹¹ « La relation de dépendance *vocative* est utilisée pour marquer l'adresse à un participant d'un dialogue » (notre traduction).

Enfin, dans la mesure où il a été identifié les segments au discours direct dans les textes du corpus MICLE, nous avons parcouru manuellement ces segments pour identifier les éventuelles occurrences de marqueurs discursifs qui n'auraient pas été collectées par les autres méthodes (`<q_direct="True">[word=".*"]+</q>`)¹². Là encore, nous avons comparé ces résultats avec les précédents afin d'évaluer l'efficacité de cette recherche.

4. Relevés et analyses

Nous allons à présent analyser les occurrences relevées dans les corpus MICLE et CHRONIQUES, en distinguant les trois stratégies présentées plus haut (automatique, par partie du discours et fonction syntaxique ; semi-automatique, par recherche croisée des adverbes en *-ment* et des groupes en tête de phrase ; manuelle, par exploration des segments au discours direct).

4.1. Recherches automatiques

Les recherches automatiques sur les interjections nous ont permis de collecter quelques occurrences. Pour MICLE, ces interjections n'apparaissent qu'à compter du XV^e siècle, et se retrouvent surtout dans le type particulier du genre légal qu'est le témoignage, notamment l'ensemble de dépositions qu'est la *Réhabilitation de Jeanne d'Arc* qui revient, avec un dispositif narratif particulier, sur le procès de Jeanne d'Arc, et *Confession Bavent*, récit-témoignage des événements subis par Madeleine Bavent (cf. tableau 4, exemples 1 et 2¹³).

TEXTE	NOMBRE D'OCCURRENCES
<i>Procès Jeanne d'Arc</i> (1431)	1
<i>Réhabilitation de Jeanne d'Arc</i> (1450)	7
<i>Sorcellerie Guernesey</i> (1563)	3
<i>Confession Bavent</i> (1652)	5

Tableau 4. Interjections dans le corpus MICLE

(1) « *Ha*, noble maison de France, qui as tousjours esté protectrice de la foy, as-tu esté ainsi abusée, de te adhérer à une hérétique et scismatique ! » (*Réhabilitation*, 1450).

(2) Il me parle aussi-tost, & me dit : *Hé bien*, mon cœur, t'avois-je pas dit avec verité, que nous nous verrions encore aujourd'huy ? (*Confession Bavent*, 1652).

¹² À la date de rédaction de l'article, tous les textes n'ont pas fait l'objet d'un typage des segments au discours direct. Pour MICLE, l'*Anglo-Norman Year Books* de 1340, *Roche-Guyon* (1502), *Sorcellerie Guernesey* (1563) et *Confession Bavent* (1652) n'ont pas été typés. Pour CHRONIQUES, seule l'*Histoire des ducs de Normandie* (XIII^e siècle) a été typée.

¹³ Dans les exemples, les italiques mettent en lumière les formes commentées.

Dans CHRONIQUES, nous trouvons davantage d'occurrences à partir du XIII^e siècle, même si elles demeurent rares ; en revanche, nous n'en trouvons plus après le XV^e siècle et le nombre d'occurrences baisse régulièrement (cf. Tableau 5, exemples 3 et 4).

TEXTE	NOMBRE D'OCCURRENCES
<i>Histoire des Ducs</i> (13 ^e s.)	7
<i>Cronique de Normendie</i> (13 ^e -15 ^e s.)	5
<i>Chronique Normande</i> (1373)	3
<i>Histoire de la Normandie ancienne</i> (1862)	1

Tableau 5. Interjections dans le corpus CHRONIQUES

(3) *Ha*, Robiert ! dist li rois, je les connois trop bien (*Histoire des Ducs*, 13^e s.)

(4) Donc fust cryé « *Ho* » de par le roy de France (*Cronique de Normendie*, 13^e-15^e s.¹⁴)

Le faible nombre d'occurrences nous empêche de proposer des généralités. Nous savons cependant, en nous fondant sur des études précédentes sur le genre juridique (Marnette, 2006 ; Goux, 2022a), que celui-ci établit progressivement et tardivement le discours direct comme le témoignage du « vrai » à partir d'une situation qui considérerait le discours indirect comme seul garant de la véracité des témoignages : ces résultats iraient dans ce sens. Au contraire, les chroniques se distingueraient par un détachement de la parole rapportée au profit d'un récit dépersonnalisé, qui marquerait peut-être la recherche d'une plus grande objectivité.

La recherche au moyen de la fonction *discourse* donne des résultats différents. Cela est dû au fait que les interjections ne sont pas toujours annotées en *discourse* mais parfois en *root*, car il s'agit du seul mot de la phrase ainsi analysée et que toutes les phrases doivent, selon ce schéma d'annotation et par défaut, avoir une et une seule fonction *root*. Nous trouvons ainsi toujours des occurrences dès le XIII^e siècle dans MICLE, mais sans évolution notable (cf. Tableau 6), et certes davantage dans CHRONIQUES, mais le texte du XIII^e siècle monopolise quasiment toutes les occurrences relevées (cf. Tableau 7, exemples 5 et 6).

TEXTE	NOMBRE D'OCCURRENCES
<i>Anglo-Norman Year Books</i> (1292)	1
<i>Anglo-Norman Year Books</i> (1340)	1
<i>Procès de Jeanne d'Arc</i> (1431)	3
<i>Réhabilitation de Jeanne d'Arc</i> (1450)	1
<i>Sorcellerie Guernesey</i> (1563)	4
<i>Fille possédée</i> (1591)	1
<i>Confession Bavent</i> (1652)	3

Tableau 6. Fonction *discourse* dans le corpus MICLE

¹⁴ Notons que (4) est un exemple de discours direct cité par la narration, alors que (3) est une séquence entièrement au discours direct.

TEXTE	NOMBRE D'OCCURRENCES
<i>Histoire des Ducs</i> (13 ^e s.)	16
<i>Cronique de Normendie</i> (13 ^e -15 ^e s.)	1
<i>Histoire de la Normandie ancienne</i> (1862)	1

Tableau 7. Fonction *discourse* dans le corpus CHRONIQUES

(5) [...] ilz aperceurent ung batteau au bec a la chiepvre don elles furent joyeuses, disant : « *Dieu mercy*, voecy noz gentz venir ! » (*Sorcellerie Guernesey*, 1563)

(6) Or alés, dist elle, au duc, si verrés quel droit il vos en fera (*Histoire des Ducs*, 13^e s.)

Pour ce dernier exemple, nous pouvons nous interroger sur le statut de *or*, qui a certes un rôle de connecteur consécutif, que le DMF glose par « à présent donc, vraiment, à l'évidence », mais dont les fonctions s'orientent également du côté des marqueurs discursifs. Il renforce, toujours selon le DMF, l'assertion, l'injonction ou le souhait, l'exclamation, etc. Comme nous le soulignons en introduction, un certain nombre d'outils participent de ces différents plans d'interprétation de l'énoncé, et nous n'avons pas voulu exclure *a priori* ces termes qui sont, par nature, polyfonctionnels.

Quoi qu'il en soit, ces données interrogent, mais elles nous semblent surtout liées à la préparation des textes du corpus. Notamment, et afin d'avoir une annotation en dépendances exploitable, les textes anciens ont été souvent « sur-segmentés » en phrases distinctes alors que la réalité langagière du temps était sans doute bien plus complexe. L'objectif initial des corpus, qui portait sur des enjeux syntaxiques et typologiques liés à l'évolution de la structure V2 de l'ancienne langue française (Poletto *et al.*, 2024), rentre ainsi en tension avec la réalité des marqueurs discursifs qui demandent à être envisagés au-delà d'un cadre phrastique et syntaxique. Partant, quand bien même l'analyseur reconnaîtrait-il efficacement les marqueurs discursifs par l'intermédiaire de la fonction *discourse*, la préparation initiale du texte influence beaucoup leur repérage effectif¹⁵.

Concernant la fonction *vocative*, nous trouvons davantage d'occurrences, et en nombre suffisant pour observer une décroissance marquée dans le corpus MICLE (cf. Tableau 8).

TEXTE	NOMBRE D'OCCURRENCES
<i>Anglo-Norman Year Books</i> (1292)	175
<i>Anglo-Norman Year Books</i> (1340)	33
<i>Style et usage de l'Échiquier de Normandie</i> (1425)	13
<i>Procès de Jeanne d'Arc</i> (1431)	19
<i>Réhabilitation de Jeanne d'Arc</i> (1450)	16
<i>Roche-Guyon</i> (1502)	5

¹⁵ Nous renvoyons ici à la discussion de Goux (2024b : §7-13) sur l'annotation des corpus en diachronie, et les problèmes engendrés par leur spécialisation.

<i>Sorcellerie Guernesey</i> (1563)	4
<i>Fille possédée</i> (1591)	7
<i>Confession Bavent</i> (1652)	21

Tableau 8. Fonction *vocative* dans le corpus MICLE

Il convient cependant d'observer deux emplois du vocatif dans le corpus. Dans les *Anglo-Norman Year Books* et dans les *Style et usage de l'Échiquier*, le vocatif se trouve dans des mises en scène de situation judiciaire, qui précisent le contenu et la forme des tours de paroles exigés par le dispositif législatif (7 et 8). Dans la mesure où la parole judiciaire est, lors de ces échanges procéduriers, performative, le respect de cette mise en scène doit être total : aussi, ces termes d'adresse ont tant un rôle interactionnel, en rappelant effectivement l'identité de la personne dépositaire du pouvoir judiciaire, qu'un rôle procédural, comme c'est l'exactitude des mots prononcés selon le style de procédure qui a valeur légale.

(7) [(E nekedent yl respundy ke par la meyn Estevene. Tyl-tone.)] *Sire*, joe vus dirroi coment yl fut seisi (*Anglo-Norman Year Books*, 1292).

(8) [...] celui pour qui le jugié seroit venu doit requérir et dire ainsi : *Sire juge*, je vous requier... (*Style et usage de l'Échiquier*, 1425).

Nous pouvons nous demander également, en (7), si *Sire* en adresse s'accompagne d'une désémantisation au regard de sa signification de base. Il nous semble néanmoins que le terme, malgré sa valeur de marqueur, nous renseigne cependant sur le statut de l'interlocuteur, *Estevene Paunsevot* dans l'extrait. Nous retrouvons là encore une poly-fonctionnalité du terme d'adresse, qui agit à plusieurs niveaux d'interprétation.

Mais si l'on excepte ces trois textes, les autres emplois du vocatif se situent au sein de témoignages et d'échanges dialogués et sont d'ailleurs souvent des insultes (9 et 10), plutôt que des titres ou des formules de politesse. La question se pose de savoir si ces échanges sont effectivement des paroles rapportées au plus proche de leur réalité énonciative, ou s'ils ont subi des réécritures les éloignant de cette réalité. On notera, quoi qu'il en soit, que ces vocatifs témoignent de l'évolution marquée de l'écriture juridique pour ces témoignages et, comme nous l'évoquions précédemment, qu'elle délaisse le style indirect qui avait cours jusques là (Goux, 2022a), au profit d'une écriture imitant l'oral du temps.

(9) [...] ledit d'Estouteville respondit : « je te quiers, *ribault* », et ce disant le rua par terre (*Roche-Guyon*, 1502).

(10) [...] il dyst a sadite fille : « Ha, *meschante putain*, va querir ton enfant et le monstre es voisynes ! » (*Sorcellerie Guernesey*, 1563).

La même chose s’observe dans le corpus CHRONIQUES, où l’on constate une tendance à la baisse (cf. Tableau 9). Cette fois-ci, les occurrences renvoient surtout à des titres nobiliaires et des noms propres, conformément aux événements relatés qui concernent de hauts personnages et non des particuliers (11 et 12). En revanche, et au regard des styles de procédure, il s’agit bien ici dans les chroniques de rapporter des échanges oralisés « réels », ou non procéduriers ; mais il se pose ici encore la question de la réalité des interactions rapportées surtout qu’au regard des témoignages judiciaires, ce ne sont généralement pas des témoins directs qui rapportent ces paroles.

TEXTE	NOMBRE D'OCCURRENCES
<i>Histoire des Ducs de Normandie</i> (13 ^e s.)	58
<i>Cronique de Normendie</i> (13 ^e -15 ^e s.)	3
<i>Chronique Normande</i> (1373)	4
<i>Essai sur l'histoire de Normandie</i> (1766)	1
<i>Histoire de la Normandie ancienne</i> (1862)	10

Tableau 9. Fonction *vocative* dans le corpus CHRONIQUES

(11) Lors parla Robers de Biethune, et lor dist : « *Segneur*, quels chose est chou vous loés au conte ? » (*Histoire des Ducs*, 13^e s.).

(12) [...] et le roy lui dist soutivement : « *Dame*, vous m’avez en convenant que ce sera cellé [...] » (*Chronique Normande*, 1373).

Ces emplois du vocatif, toutefois, s’écroulent dans le corpus passé le premier texte. Cela va de pair avec une diminution régulière des segments au discours direct dans le genre de la chronique qui ira de plus en plus, et à l’inverse du genre juridique, vers le style indirect. Les occurrences, un peu plus nombreuses, de vocatifs et de discours direct dans le texte le plus tardif du corpus, *Histoire de la Normandie ancienne*, montrent d’ailleurs que ces segments ne sont là que pour dramatiser ou mettre en scène les événements rapportés, en affectant un parler médiévalisant (ou, du moins, un parler imitant la façon dont on se figurait la langue médiévale au XIX^e siècle). Ainsi, en faisant parler l’Évêque de Paris, Gozlin, à la fin du IX^e siècle, l’auteur met en scène ce discours (13) :

(13) L’évêque [...] parla à Sigefroi en ces termes : « *Seigneur*, l’empereur Charles, dont vous connaissez la puissance, m’a chargé, et a chargé tous ceux qui sont dans ces murs, de la garde de cette place [...] » (*Histoire de la Normandie ancienne*, 1862).

Il y a donc des points de rencontre, sur l’emploi du vocatif, entre textes juridiques et textes historiques ; mais leur rôle et, partant, la place des marqueurs discursifs dans les textes, répondent à des logiques textuelles et communicationnelles différentes, entre théâtralisation de la parole historique, établissement d’un guide de procédure ou mise à l’écrit d’un témoignage dans le cadre d’une affaire judiciaire. Une étude systématique de ces tours de parole, par exemple en reprenant la méthodologie proposée par Vermander (2020) et inspirée de l’analyse de la conversation et des grammaires de

l'oral, en comparaison du travail qu'il a déjà mené sur le corpus des farces, serait cependant à conduire pour affiner l'analyse.

4.2. Recherches semi-automatisées et manuelles

Au regard de la recherche automatisée des occurrences, la stratégie semi-automatisée a été, en revanche, peu concluante. Les termes d'adresse ont toujours été correctement identifiés en *vocative* par l'analyseur, et aucun mot en tête de phrase, adverbe en *-ment* ou autre, ne s'est ajouté à notre collecte précédente. Les occurrences de marqueurs discursifs mettant en jeu des adverbes sont toujours employées, dans nos corpus, en association d'une interjection ou d'une autre partie du discours annotée comme *discourse* et, donc, avaient déjà été relevées par la recherche automatisée (14).

(14) *Ouy, vrayment*, il sert au procez (*Procès de Jeanne d'Arc*, 1431).

Concernant, enfin, l'analyse des segments au discours direct, celle-ci a donné des résultats plus probants. Le décompte a considéré les segments continus, c'est-à-dire sans passage à un autre type de discours au sein d'une même phrase. Même si le relevé des marqueurs discursifs et des vocatifs lui-même n'a pas différé de nos recherches précédentes, nous avons pu reporter ces résultats pour calculer leur fréquence d'emploi, en décomptant les segments au discours direct dans lesquels nous trouvions ces mots du discours et ces vocatifs, reportés sur le nombre total de segments. Bien que quatre textes n'aient pas été annotés, le relevé laisse voir cependant des évolutions intéressantes (*cf.* Tableau 10).

TEXTE	NOMBRE DE SEGMENTS CONTINUS AU DISCOURS DIRECT	SEGMENTS AVEC MARQUEURS DISCURSIFS ET/OU VOCATIFS
<i>Anglo-Norman Year Books</i> (1292)	773	144 (18,6%)
<i>Anglo-Norman Year Books</i> (1340)	Non annoté	/
<i>Style et usage de l'Échiquier de Normandie</i> (1425)	0	0
<i>Procès de Jeanne d'Arc</i> (1431)	439	26 (5,9%)
<i>Réhabilitation de Jeanne d'Arc</i> (1450)	69	26 (37,7%)
<i>Roche-Guyon</i> (1502)	Non annoté	/
<i>Sorcellerie Guernesey</i> (1563)	Non annoté	/
<i>Fille possédée</i> (1591)	19	13 (68,4%)
<i>Confession Bavent</i> (1652)	Non annoté	/

Tableau 10. Fréquence des marqueurs discursifs et des vocatifs dans les segments au discours direct du corpus MICLE

On note ainsi une augmentation progressive de la fréquence des marqueurs discursifs et des vocatifs dans les segments au discours direct, qui semble aller avec la

volonté de donner une couleur réaliste aux propos rapportés. La comparaison entre le texte de 1431 et celui de 1450 est assez marquante : il s'agit effectivement de la même affaire judiciaire, et des mêmes faits relatés, mais le texte de 1450, à la dimension littéraire plus marquée, emploie fréquemment davantage de marqueurs discursifs et de vocatifs dans ses segments au discours direct que le texte de 1431. Ce paramètre peut, à ce que nous croyons, donner des clés d'identification de sous-genres au sein des grands domaines de l'écrit, en distinguant parmi le domaine juridique des styles de procédures, des témoignages ou des récits d'événements judiciaires, sur la base d'indices explicites comme la densité de ces marqueurs discursifs. Du moins, il peut indiquer des évolutions dans la façon dont ils considèrent la place du discours direct dans leur économie, et la relation entre ces segments au discours direct et les marqueurs discursifs dans une perspective de théâtralisation ou de dramatisation de la parole rapportée¹⁶. Ces éléments pourraient permettre d'effectuer un repérage (semi-)automatisé des séquences textuelles, ou du moins d'initier des propositions de découpage pour affiner l'analyse.

5. Conclusions

Cette étude pilote nous amène à deux résultats principaux :

– D'une part, que les analyseurs comme HOPS sont efficaces pour identifier les marqueurs discursifs, et qu'une recherche automatisée des occurrences par parties du discours ou par fonction syntaxique en dépendances permet de collecter les occurrences pertinentes. Il faut néanmoins apporter deux bémols à ce résultat :

1. La préparation initiale des textes, et notamment la découpe du texte en « phrases » et la qualité de la transcription au regard du respect des ponctuations, est déterminante en ce qu'elle oriente très notablement la sortie de l'analyseur. Plus encore, il conviendrait peut-être d'envisager une découpe alternative des unités textuelles, complémentaire à une division syntaxique en phrase des données, et d'entraîner des modèles spécifiques à l'identification des marqueurs discursifs pour éliminer le bruit que nous avons rencontré lors de nos recherches.

2. Le typage des segments au discours direct permet d'étudier plus en profondeur l'évolution de l'emploi des marqueurs discursifs. Bien que ce typage manuel soit particulièrement long, et qu'il ajoute beaucoup de travail lors de la phase d'annotation des textes, son association avec la recherche automatisée des occurrences par parties du discours ou par fonctions syntaxiques nous semble être la meilleure stratégie pour la production de données de référence, et l'établissement d'une chronologie du changement. Plus encore, une découpe des textes en séquences, que ce soit selon un paramètre énonciatif du type discours direct / indirect, ou selon d'autres indices comme la densité

¹⁶ Comme dit précédemment, seule l'*Histoire des Ducs* du corpus CHRONIQUES a été typée : on y a dénombré 119 segments au discours direct et 13 avec un marqueur discursif ou un vocatif, soit 10,9%.

ou la fréquence des marqueurs discursifs, permettrait d'affiner notamment l'analyse en diachronie.

– D'autre part, et pour ce qui est de la dimension générique, nos relevés témoignent d'une différence entre les textes juridiques et les textes historiques. Ainsi, les textes du corpus MICLE emploient les marqueurs discursifs dans une perspective de théâtralisation ou de dramatisation de la parole juridique, dans les styles de procédure ou les témoignages, et ce alors que le style indirect demeure, du moins jusqu'à la période classique, le « style de la loi ». D'une façon opposée, dans les textes historiques du corpus CHRONIQUES, l'effet de vraisemblance est recherché à date ancienne tandis qu'il disparaît progressivement au profit d'une parole dépersonnalisée¹⁷.

Les perspectives de recherche, suite à ces résultats et ces observations préliminaires, s'orientent dès lors vers la consolidation et l'exploration de ces deux pistes d'étude. Du point de vue de la diachronie des marqueurs discursifs, l'analyse doit se poursuivre à d'autres genres textuels et à d'autres périodes de l'histoire de la langue, pour établir des schémas d'évolution. Nous mettons notamment l'accent sur le fait que cette recherche ne doit pas s'enquérir exclusivement des mécanismes de grammaticalisation de ces marqueurs, mais aussi de la fréquence d'emploi de ceux-ci et de leurs enjeux communicationnels, textuels, sémantiques et pragmatiques dans l'histoire de la langue. Enfin, du point de vue méthodologique, il faut encore affiner les procédures d'annotation et d'analyse, en trouvant l'équilibre entre une annotation automatisée exploitant tous les avantages des analyseurs, et une annotation manuelle rendant mieux compte de la réalité linguistique des textes du temps.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ANDERSEN, Hanne Leth (2007) : « Marqueurs discursifs propositionnels », *Langue française*, 154, 13-28.
- AYRES-BENNETT, Wendy (2025) : « Tracing change through different text types and genres: successes and challenges », *Journal of French Language Studies*, 35, p. e5. DOI : <https://doi.org/10.1017/S095926952500002X>
- BADIOU-MONFERRAN, Claire & Christiane MARCHELLO-NIZIA (2020) : « Les connecteurs », in C. Marchello-Nizia, B. Combettes, S. Prévost & T. Scheer (éd.), *Grande grammaire historique du français*, Berlin, De Gruyter Mouton, 1637-1638.

¹⁷ Notons que le genre de la chronique historique, qui se développe notamment au XV^e siècle, est étroitement lié au moyen français : on peut donc s'attendre à ce que des innovations linguistiques apparaissent dans ce genre textuel à ce moment-là du temps. Nous remercions les évaluateurs d'avoir attiré notre attention sur cet élément.

- BOLLY, Catherine (2012) : « Du verbe de perception visuelle au marqueur parenthétique ‘tu vois’ : Grammaticalisation et changement linguistique », *Journal of French Language Studies*, 22 : 2, 143-164.
- DOSTIE, Gaétane (2004) : *Pragmaticalisation et marqueurs discursifs*. Bruxelles, Duculot.
- DOSTIE, Gaétane & Claus D. PUSCH (2007) : « Présentation. Les marqueurs discursifs. Sens et variation », *Langue française*, 154, 3-12.
- DOURDY, Laura-Maï & Michela SPACAGNO (2020) : « Donner la parole aux interrogés : une étude de l’oral représenté dans les comptes rendus de procès médiévaux aux XIV^e et XV^e siècles », *Langages*, 217, 119-132.
- DUFTER, Andreas & Susanne ZEPP-ZWIRNER (2025) : *La langue du peuple dans la littérature : Le français populaire mis en texte, de l’âge classique à nos jours*. Berlin, De Gruyter.
- FISCHER, Kerstin (2006) : *Approaches to discourse particles*. Oxford, Elsevier.
- GLIKMAN Julie & Nicolas MAZZIOTTA, (2013) : « Représentation de l’oral et structures syntaxiques dans la prose de la *Queste del saint Graal* (1225-1230) », in D. Lagorgette et P. Larrivé (éd.), *Représentation du sens linguistique*, Chambéry, Éditions de l’Université de Savoie, 69-90.
- GLIKMAN, Julie ; Gabriella PARUSSA & Richard WALTEREIT (2019) : « Les marqueurs du discours en diachronie du français : nouvelles perspectives », *Studia Linguistica Romanica*, 2.
- GOUX, Mathieu (2022a) : « Dire le droit et dire le vrai. La polyphonie dans la Coutume de Normandie », *Studia Linguistica Romanica*, 7, 1-20.
- GOUX, Mathieu (2022b) : « L’évolution des cadres de discours dans la Coutume de Normandie », *Studia Linguistica Romanica*, 8, 116-130.
- GOUX, Mathieu (2023) : « *D’une part et d’autre part* dans les coutumiers normands : entre corrélation et théâtralisation du dispositif juridique », in M. Goux et P. Mounier (dir.), *La Corrélation en diachronie longue (1450-1800). Phrase, texte et discours*. Paris, Honoré Champion, 155-172.
- GOUX, Mathieu (2024a) : « Enjeux des corpus bilingues en diachronie longue : l’exemple du projet MICLE », *Corpus*, 25. DOI : <https://doi.org/10.4000/corpus.8468>
- GOUX, Mathieu (2024b) : « De très grands corpus pour l’étude diachronique du français : annotations et informations métalinguistiques et paratextes », *Humanités numériques*, 9. DOI : <https://doi.org/10.4000/11wmv>
- GOUX, Mathieu & Francesco PINZIN (à paraître) : « Challenges of a Multilingual Corpus (Old French/Old Venetian): The example of the MICLE Project », in *Venise et la France. Similitudes, spécificités, interrelations*. Florence, Franco Cesati Editore.
- GROBOL, Loïc & Benoît CRABBÉ (2021) : « Analyse en dépendances du français avec des plongements contextualisés », *Actes de la 28^e conférence sur le traitement automatique des langues naturelles*. URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03223424>
- GUILLOT, Céline ; Alexei LAVRENTIEV ; Bénédicte PINCEMIN & Serge HEIDEN (2014) : « Le discours direct au Moyen Âge : vers une définition et une méthodologie d’analyse »,

- in D. Lagorgette & P. Larrivé (éd.), *Actes du colloque Représentation du Sens Linguistique V*. Chambéry, Éditions de l'Université de Savoie, 17-41.
- LARRIVÉE, Pierre & Mathieu GOUX (2024a) : « Croiser les corpus calibrés pour faire l'histoire de la langue : le cas de l'antéposition stylistique de l'infinitif et du participe », *Corpus*, 25. DOI : <https://doi.org/10.4000/corpus.8373>
- LARRIVÉE, Pierre & Mathieu GOUX (2024b) : « The evolution of bare nouns in the history of French. The view from calibrated corpora », *Journal of French Language Studies*. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0959269524000061>
- LARRIVÉE, Pierre ; Cecilia POLETO ; Francesco PINZIN & Mathieu GOUX (2024) : « Asymmetry as a general cue for V2 (loss) », *Isogloss. Open Journal of Romance Linguistics*, 10: 7. DOI : <https://doi.org/10.5565/rev/isogloss.410>
- LEFEUVRE, Florence & Gaétane DOSTIE [éd.] (2017) : *Lexique, grammaire, discours. Les marqueurs discursifs*. Paris, Honoré Champion.
- LEFEUVRE, Florence & Gabriella PARUSSA (2020) : « L'oral représenté en diachronie et en synchronie : une voie d'accès à l'oral spontané ? », *Langages*, 217, 9-21.
- LEHMANN, Sabine (2023) : « Au commencement était le texte ou les marqueurs discursifs propositionnels comme traces de textualisation », in M. Saiz-Sanchez et S. Gomez-Jordana Ferrary (éd.), *Études de sémantique et pragmatique en synchronie et diachronie*. Chambéry, Presses Universitaires Savoie Mont-Blanc, 123-143.
- MARNETTE, Sophie (2006) : « La signalisation du discours rapporté en français médiéval », *Langue française*, 149, 31-47.
- PARUSSA, Gabriella (2023) : « Pragmatique historique et ponctuation : le meilleur usage de mauvaises données ? », in M. Saiz-Sanchez & S. Gomez-Jordana Ferrary (éd.), *Études de sémantique et pragmatique en synchronie et diachronie*, Chambéry, Presses Universitaires Savoie Mont-Blanc, 187-207.
- PRÉVOST, Sophie ; Loïc GROBOL ; Mathieu DEHOUC ; Alexei LAVRENTIEV & Serge HEIDEN (2024) : « Profiterole : un corpus morpho-syntaxique et syntaxique de français médiéval », *Corpus*, 25. DOI : <https://doi.org/10.4000/corpus.8538>
- RIEGEL, Martin ; Jean-Christophe PELLAT & René RIOUL (2021) : *Grammaire méthodique du français*. Paris, Presses Universitaires de France.
- RODRÍGUEZ SOMOLINOS, Amalia (2011) : « Présentation : les marqueurs du discours – approches contrastives », *Langages*, 184, 3-12.
- VERMANDER, Pierre (2020) : « Analyse de conversation et documents littéraires médiévaux », *Langage*, 217, 71-86.

**Résonances historiques et politiques
dans *L'Année de Bacchus* d'El Mostafa Bouignane :
vers une écriture de la résilience**

Abdelouahed HAJJI

Université Moulay Ismaïl de Meknès

ad.hajji@umi.ac.ma

<https://orcid.org/0000-0003-3806-0028>

Resumen

L'Année de Bacchus es una novela con resonancias históricas y políticas. Es la narración de una noticia, el robo de la estatua de Baco del yacimiento arqueológico de Volubilis, en Meknes. El autor se fija en un periodo de la historia marroquí para examinar las formas de autoritarismo y violencia. Alterna hechos históricos y situaciones existenciales para reexaminar un aspecto de los años del terror. El totalitarismo y la devastación del individuo marcan esta época «traumática». En este sentido, el cuerpo humano es el receptáculo de esta violencia histórica y política. En particular, la tiranía y la brutalidad dejan marcas indelebles en el cuerpo, que es «el pergamino de la Historia». Los personajes están principalmente traumatizados por el lado violento de la Historia. Sin embargo, el autor transforma esta violencia histórica y política —es decir, el resentimiento— en una forma de resiliencia. La escritura, o más bien la reescritura de la historia, puede considerarse un intento de reconciliación y perdón. Para el narrador, el amor y la escritura fomentan el perdón. *L'Année de Bacchus* pertenece a la categoría de novela comprometida: el autor pretende denunciar los males de su sociedad, tomando a veces partido. El objetivo es sublimar el resentimiento a través del poder del arte y la literatura. La escritura de Bouignane se caracteriza por su sencillez, con el fin de impregnar el relato de un cierto contenido histórico y veraz. Este estilo depurado se inspira más o menos en el impresionismo, que despierta las emociones del lector, al tiempo que acerca la escritura novelística a la escritura histórica.

Palabras clave: escritura literaria; escritura histórica; política; el cuerpo; escritura sobre la resiliencia.

Résumé

L'Année de Bacchus est un roman aux résonances historiques et politiques. Il s'agit de la réécriture d'un fait divers, à savoir le vol de la statue de Bacchus sur le site archéologique

* Artículo recibido el 26/01/2025, aceptado el 2/10/2025.

Volubilis de Meknès. L'auteur se penche sur une période de l'Histoire marocaine pour interroger les formes d'autoritarisme et de violence. Il joue de l'alternance des faits historiques et des situations existentielles pour réinterroger un aspect des années de la terreur. Le totalitarisme et la dévastation de l'individu marquent cette époque « traumatique ». À cet égard, le corps humain est le réceptacle de cette violence historique et politique. En particulier, la tyrannie et la brutalité laissent des traces indélébiles sur le corps, qui est « le parchemin de l'Histoire ». Les personnages sont principalement traumatisés par le caractère violent de l'Histoire. En revanche, l'auteur transforme cette violence historique et politique, c'est-à-dire le ressentiment, en une forme de résilience. L'écriture, ou plutôt la réécriture de l'Histoire, peut donc être considérée comme une tentative de réconciliation et de pardon. Pour le narrateur, l'amour et l'écriture favorisent le pardon. *L'Année de Bacchus* appartient à la catégorie de roman engagé : l'auteur cherche à dénoncer les maux de sa société, tout en prenant parfois position. Il s'agit de sublimer le ressentiment par le pouvoir de l'art et de la littérature. L'écriture de Bouignane se caractérise par sa simplicité, ayant l'objectif d'imprimer une certaine teneur historique et véridique au récit. Ce style épuré s'inspire plus ou moins de l'impressionnisme qui éveille des émotions chez le lecteur, tout en rapprochant l'écriture romanesque de l'écriture historique.

Mots-clés : écriture littéraire, écriture historique, politique, corps, écriture de la résilience.

Abstract

L'Année de Bacchus is a novel with historical and political resonances. It's a retelling of the story of the theft of the statue of Bacchus from the Volubilis archaeological site in Meknes. The author examines a period of Moroccan history to question forms of authoritarianism and violence. He uses alternating historical facts and existential situations to re-examine an aspect of the years of terror. Totalitarianism and the devastation of the individual mark this "traumatic" era. In this respect, the human body is the receptacle of this historical and political violence. In particular, tyranny and brutality leave indelible marks on the body, which is "the parchment-min of history". The characters are mainly traumatized by the violent side of history. On the other hand, the author transforms this historical and political violence, i.e. resentment, into a form of resilience. Writing, or rather rewriting history, can thus be seen as an attempt at reconciliation and forgiveness. For the narrator, love and writing foster forgiveness. *L'Année de Bacchus* belongs to the category of engaged novels: the author seeks to denounce the ills of his society, while sometimes taking a stand. The aim is to sublimate resentment through the power of art and literature. Bouignane's writing is characterized by simplicity, with the aim of imbuing the story with a certain historical and truthful content. This uncluttered style is more or less inspired by impressionism, which arouses the reader's emotions, while at the same time bringing novelistic writing closer to historical writing.

Keywords: literary writing, historical writing, politics, body, writing of resilience.

1. Introduction

Publié en 2021, *L'Année de Bacchus* de l'écrivain marocain El Mostafa Bouignane problématise les années de plomb du Maroc. L'auteur part d'un fait divers relatant l'histoire du vol de la statue de Bacchus sur le site archéologique de Volubilis. De

facture historique et politique, son roman interroge les aléas de l'Histoire, ou du moins une partie de l'Histoire marocaine, où règnent la violence et la tyrannie. Chez El Mostafa Bouignane, que ce soit dans *L'Année de Bacchus*, *La Demoiselle d'Ahermoumou* ou encore *La Porte de la chance*, la perversion du politique, qui influence l'historique, est à l'origine de la souffrance et de la misère des personnages. En effet, la résonance historique et politique imprègne la mémoire des villageois de Fartassa, village à proximité de la ville de Meknès. Il s'agit de dresser le portrait d'une série de violences politiques dues à l'abus de pouvoir et à ses conséquences néfastes sur l'individu, qui patauge dans le labyrinthe de l'inhumain (Mbougarr Sarr, 2021 : 21). À travers le récit de son parcours, Tariq, le narrateur et personnage principal, souligne des éléments obliés de l'Histoire du Maroc. Il est bien connu que l'historiographie fabrique une histoire officielle jugée souvent idéologique et réductible, d'autant plus qu'elle est soumise à la vérité. La littérature, quant à elle, explore une histoire officieuse touchant aux petits détails ignorés ou occultés par l'écriture de l'histoire officielle. Dans ce cadre, la fiction se greffe sur l'ensemble des événements historiques pour dépasser la vérité factuelle de l'Histoire. Le roman de Bouignane tend à (ré)interroger certains aspects de la vie des « oubliés » et des « laissés-pour-compte », tourmentés par l'Histoire et la perversion du politique. En d'autres termes, il attaque l'histoire officielle pour la remettre en cause. L'Histoire y est perçue comme un labyrinthe qui dépersonnalise l'individu. La fiction montre des individus impuissants dans un monde écrasant.

Ce roman de dix chapitres établit donc une relation entre le romanesque et l'historique, en vue de réécrire une partie de l'Histoire marocaine. Cette réécriture aspire à la réconciliation sur la base d'une relecture du passé. La compréhension du présent est tributaire de celle du passé. L'Histoire est perçue comme impersonnelle et inhumaine, elle abîme le corps, qui est la victime directe de l'autoritarisme de l'Histoire. D'autre part, le roman de Bouignane est aussi une fiction de la résilience, dans laquelle les personnages pardonnent l'injustice pour vivre en paix avec eux-mêmes. Le roman laisse entendre que le pardon n'est pas un oubli, mais une stratégie pour vivre en paix avec soi. Jade, l'épouse de Karim, joue un rôle primordial dans cette réconciliation. Il convient de dire que la lecture et l'écriture sont autant de moyens visant une forme de refuge et, en effet, un certain arrangement avec le passé douloureux.

Cette contribution analysera les résonances historiques et politiques du roman, en soulignant les injustices dont le corps est le réceptacle. Elle mettra aussi l'accent sur la réconciliation et le pardon en tant que moyens de surmonter le ressentiment à travers l'amour, la lecture et l'écriture.

2. Résonances historiques et politiques

L'Année de Bacchus est une relecture des années de terreur au Maroc. C'est en particulier une remise en question de la violence et de l'injustice, pratiques aliénantes qui ont marqué cette époque de l'après-indépendance du Maroc. Ce roman relate le

vol d'une statue en 1982 sur le site archéologique de Volubilis, un vol qui a valu un calvaire de torture atroce pour les habitants d'un village sans histoire appelé Fartassa à la périphérie de la ville de Meknès. Cette persécution a duré deux mois et demi où toute la population a été soumise à des interrogatoires musclés par la gendarmerie royale. Ce roman crée un choc de vérité mettant en avant son contenu historique et politique. Il expérimente ainsi les possibilités de l'homme face au collectif, à l'Histoire. Cela permet d'engendrer au sein de la fiction – qui n'est pas soumise à l'épreuve de la vérité factuelle – une contre-histoire.

D'un point de vue de la structure, *L'Année de Bacchus* se compose d'un prologue, de dix chapitres et d'un épilogue. Il s'agit d'une réécriture d'un fait divers qui a une dimension politique et historique. On peut parler, dans ce contexte, d'une littérature *réaliste* de nature historique répondant à ce que Barthes (1984 : 176) désigne comme « *c'est arrivé* ». Autrement dit, Bouignane se documente pour créer un « effet de réel » tout en appelant à l'authenticité des événements racontés. La fictionnalisation d'un événement politique et historique permet de revisiter l'Histoire du Maroc, ou plus précisément une période du passé où les personnages sont tourmentés par celle-ci, conçue comme un monstre – « et personne ne lui échappe » (Kundera, 1986 : 23). En effet, l'alternance des faits historiques et des situations ontologiques permet de montrer l'influence de l'historique sur l'existentiel. Il s'agit d'une problématisation d'une situation humaine à l'arrière-plan politique.

La dévastation de l'individu marque cette époque qu'on surnomme au Maroc les « années de plomb ». La violence de l'école traditionnelle, topos de la littérature maghrébine, traduit la fureur qui touche non pas seulement le champ politique, mais aussi le champ éducatif. Cette violence est représentée par le clerc qui tient ce que le narrateur appelle « le bois de la sagesse », un bâton d'olivier qui sert à punir la moindre erreur des apprenants obligés de mémoriser et de réciter le Coran. Dans cette perspective, Hammadi, le père du narrateur, fait écho à la politisation de la mosquée et à la cruauté du régime politique. Il s'agit d'une figure rebelle, comme le met en avant le passage où il quitte le prêche du vendredi. Le portrait moral de ce personnage souligne son caractère de rébellion, en ceci qu'il n'hésite pas à exprimer sa position contre le régime politique et l'usage fait de la religion par celui-ci : « Pourquoi irai-je écouter les histoires à dormir debout que raconte cet imam ? Le supplice de la tombe ou le châtiement que subira celui qui boit du vin ou n'observe pas le Ramadan. Pourquoi ne parle-t-on jamais du châtiement que méritent ceux qui volent le pays et nous font vivre dans la misère noire ? » (Bouignane, 2021 : 22).

Le père dénonce également le massacre des gens du Rif en 1959, dont plusieurs hommes de son village furent victimes, ainsi que la disparition de son ami le sergent Mimoun au lendemain du coup d'État manqué de 1971. Il est conscient que son ami « n'avait participé ni de près ni de loin à ce coup d'État et qu'il avait été injustement condamné, laissant dans le dénuement une femme et trois enfants dont un à peine né »

(Bouignane, 2021 : 23). Le père dénonce également l'instrumentalisation de la religion par le régime politique. La religion dégénère en religiosité. C'est une ère des idéologies et de la politisation des espaces publics, rendant l'atmosphère misérable et inhumaine. La pauvreté est manifeste, tout comme les rapports de force entre les personnages, notamment la famille de Yasmina, où les rapports entre celle-ci et ses frères Slimane et Bachir sont critiques. La misère, la pauvreté, la folie, l'autoritarisme ou encore la violence sont les motifs majeurs qui soulignent la tragédie de l'Histoire des petites gens de Fartassa. La marginalisation distingue ce petit village puni par l'Histoire. La dialectique du « je » et du « nous » met en lumière un environnement oppressant où le silence et la peur dominent. Il convient de souligner que Tahar, le fils de Moha le gardien, représente également dans ce roman la catégorie des personnages ayant un caractère de rébellion comme le narrateur et son père, ainsi que Hassania.

Au fil du récit, le narrateur décrit des événements historiques au Maroc et ailleurs. Dans ce roman, il existe un rapport fécond entre la littérature et l'Histoire. Plusieurs personnalités politiques s'y côtoient : le Roi Hassan II et son ministre Driss Basri, ainsi que des opposants comme Abraham et Christine Daure Serfaty. Cependant, le roman fait paradoxalement l'éloge de la vie. Tariq, le narrateur-personnage, dévoile, à titre d'exemple, sa relation avec son frère Karim ; une relation d'amour et d'affection lie les deux personnages. Malgré la misère, il règne une atmosphère paisible dans la famille du narrateur. En revanche, le vol de la statue rompt le silence paisible des villageois et déclenche une série d'actes de violence atroce, dont Karim et Moha sont les premières victimes. Karim, le frère du narrateur, est un passionné d'Histoire et de cinéma. Comme l'indique son nom en arabe, il est généreux et œuvre pour venir en aide à sa famille. Par son discours, on apprend à connaître le sultan Moulay Ismaïl et d'autres personnages politiques et historiques. Le narrateur sera lui aussi plongé dans l'étude de l'Histoire. Il fera une thèse de doctorat sur l'Histoire en France et deviendra écrivain. La toile de fond de *L'Année de Bacchus* est à la fois politique, existentielle et littéraire. La littérature de Bouignane se distingue par son approche *réaliste*, intégrant des thèmes sociaux et historiques. Cela explique la simplicité de son style dont l'objectif, entre autres, est de rapprocher l'écriture romanesque de l'écriture historique. On peut la qualifier d'une littérature du « quartier ». Le lecteur marocain reconnaît facilement les lieux concrets et les références culturelles de l'auteur :

La transformation des discours sociaux en fiction participe à l'instauration d'un pacte de véridiction qui, tout en instituant la littérarité du texte, produit un effet-vérité sur le lecteur pour gagner son adhésion. Ces discours *esthétisés* par des effets stylistiques sont corroborés par un désir de mimer le réel en produisant un effet de véracité qui ne vise pas forcément la transmission d'une quelconque vérité préétablie (Zekri, 2006 : 140).

L'inscription du réel dans la fiction permet de problématiser les formes d'aliénation. C'est le cas de *L'Année de Bacchus* où le narrateur fictionnalise un fait divers et des événements historiques pour créer un effet-vérité. Il raconte les horreurs vécues par les villageois après le vol de la statue du dieu romain Bacchus. En outre, le vol de la statue constitue la tragédie des villageois. Cette « [...] grande statue de marbre blanc qui se dressait sur un socle de pierre pas loin de l'entrée principale du site » (Bouignane, 2021 : 56) est à l'origine du drame de tous les villageois, victimes d'un recours excessif à la force, d'une violence injustifiée, exacerbant son aspect tragique. À la suite du vol, les gendarmes ont procédé à des interrogatoires intensifs de tous les habitants du village :

Toute la population se massa sur la place. Les gendarmes étaient beaucoup plus nombreux que la veille. Une trentaine au minimum. Ils avaient ordre cette fois de soumettre toutes les maisons à une fouille plus approfondie et d'amener non seulement les guides et les gardiens mais toute personne qui avait une quelconque relation avec Volubilis (Bouignane, 2021 : 58).

Le rythme devient saccadé ; le vertige gagne les villageois qui ne savaient rien de l'affaire. Il s'agit de raconter les années d'hostilité de l'histoire du Maroc, où l'abus de pouvoir était le mot d'ordre. Ainsi, le drame hante les souvenirs des villageois et montre la misère et la peur qui sont inscrites au cœur de l'Histoire. La soumission des villageois suscite chez le narrateur le dégoût et la peur, au point que le silence devient même pesant et chargé de sens. Un tel climat fait du vol une malédiction aux conséquences dramatiques sur l'individu :

En sortant du lycée, je rejoignais ma mère devant la brigade de la gendarmerie royale. On nous laissait griller au soleil pendant des heures avant de nous dire la même chose : les suspects étaient toujours à Meknès. J'étais rongé par l'angoisse. Où était mon frère ? Que lui avait-on fait ? L'avait-on battu ? [...] Chaque soir, je dormais d'un sommeil agité, peuplé de cauchemars. Je voyais Karim recevant des coups sur la plante des pieds avec des tiges de fer, ou les mains ligotées dans le dos et les gendarmes lui administrant des gifles ou lui arrachant les ongles avec des tenailles (Bouignane, 2021 : 63).

La modalité interrogative, omniprésente dans ce passage, met en lumière l'angoisse du narrateur face à l'arrestation injustifiée de son frère. Comme il l'explique, les victimes ont été battues par les gendarmes : « Les suspects restèrent plusieurs semaines à Meknès. Des spécialistes des interrogatoires musclés furent envoyés de Rabat pour les cuisiner. Finalement, tout le monde fut relâché à l'exception de mon frère et Moha, le vieux gardien du site » (Bouignane, 2021 : 64). Les jeunes, qui sont des guides touristiques dans le site archéologique, ont subi l'atrocité du politique de ces années de la terreur.

Cette affaire provoque la colère de toute une génération face à l'Histoire et à la perversion du politique. C'est un labyrinthe de l'inhumain où les personnages sont dépouillés de leur humanité. L'écriture traduit la violence par l'hyperbole et le style elliptique, ainsi que le parcours errant du narrateur. En effet, le ressentiment caractérise celui-ci, lui rendant la vie insoutenable. *L'Année de Bacchus* donne acte à ce que Marc Gontard appelle la « violence du texte » (Gontard, 1981), une expression de la colère dans les structures interne et externe du texte. La couleur rouge de l'image de la première page de couverture prépare d'ailleurs le lecteur à ce bain de sang, d'autant plus que l'expression du narrateur après le drame se distingue par une violence acerbe.

La vie n'a plus jamais été la même après la tragédie. L'affaire renvoie au kafkaïen en tant qu'aspect illogique des arrestations, où la victime ne connaît pas la raison de sa punition. C'est en particulier un soulignement de la futilité de l'affaire, notamment parce que la rumeur veut qu'un haut gradé de la gendarmerie royale ait commandité le vol pour l'offrir à sa maîtresse, passionnée d'antiquités. Or, « [...] les habitants de Fartassa ne répétaient cette rumeur qu'à voix basse. Saisis d'une peur terrible, ils avaient léché leurs blessures, enfoui le souvenir de ce drame au fond de leur mémoire et repris le cours de leur vie » (Bouignane, 2021 : 71). Cette situation tragi-comique transforme le vol en « *labyrinthes à perte de vue* ». En ce sens, Milan Kundera (1986 : 127) écrit :

Il y a des tendances dans l'histoire moderne qui produisent du *kafkaïen* dans la grande dimension sociale : la concentration progressive du pouvoir tendant à se diviniser ; la bureaucratisation de l'activité sociale qui transforme toutes les institutions en *labyrinthes à perte de vue*, la dépersonnalisation de l'individu qui en résulte.

Cette situation illogique surgit, de temps en temps, dans l'Histoire faisant de l'homme un être mis à l'épreuve. L'affaire de Bacchus produit du kafkaïen dans la mesure où la concentration du pouvoir et le caractère illogique de toute l'affaire de Bacchus renvoient au tragique de l'Histoire et, *ipso facto*, à la tragédie de l'être. Ainsi, les villageois restent sans voix devant l'aspect terrifiant de l'affaire Bacchus. L'histoire s'est montrée inhumaine, les plaçant dans une zone d'angoisse et de peur. Cette période est caractérisée par la violence, à la fois politique et historique. Dans cette optique, le narrateur raconte également la vie de Mimoun, l'ami de son père, emprisonné à Tazmmart, prison connue pour son horreur : « Il avait le visage creusé par les années et ce fond de tristesse dans le regard de ceux qui ont vu des choses étranges et horribles et n'ont plus beaucoup d'illusions sur l'humanité » (Bouignane, 2021 : 137).

L'Histoire déshumanise l'homme. Dans cette perspective, Jade, l'épouse de Tariq, évoque aussi Victor Jara, le poète dont les doigts ont été coupés avec une hache parce qu'il jouait de la guitare : « Membre du parti communiste, il fut torturé sauvagement en 1973, après le coup d'État du général Pinochet » (Bouignane, 2021 : 105).

Les violences politiques et historiques affectent donc plus profondément le corps, laissant des traces indélébiles. Le totalitarisme punit le corps, qui devient un lieu de souffrance et de misère.

3. Le corps, le réceptacle de l'Histoire

Le corps est le premier élément touché par la violence. Dans la quatrième de couverture de son roman *Peaux et ocres*, l'écrivain Abderrahim Kamal (2021) s'interroge : « La peau est le parchemin de l'Histoire. Que peut un corps ? Que peut l'art face à la cruauté ? ». *L'Année de Bacchus* raconte l'anéantissement du corps par l'injustice et la souffrance. Le corps est le réceptacle de l'Histoire ; il est le lieu de la misère et de la douleur. Le narrateur décrit les blessures du corps et de l'âme après les arrestations. La souffrance physique est indissociable de la peine de l'esprit, rendant l'existence insupportable et la mort une alternative moins éprouvante. Dans cette optique, le narrateur évoque la destruction du corps de sa mère, qui a enduré les conséquences de l'incarcération et de la brutalité qui s'ensuit :

Ma mère vieillit de vingt ans en quelques mois. Devenue blême et chétive, son visage était creusé de profonds sillons ; ses yeux enfoncés dans leurs orbites faisaient saillir les os de ses pommettes. Elle n'était plus que l'ombre d'elle-même. La mort de mon père l'avait abattue, celle de mon frère l'avait anéantie. [...] Sa santé se détériora sérieusement. Et un matin, elle partit (Bouignane, 2021 : 73).

La mort de la mère renforce l'aspect dramatique et pathétique du récit. L'écriture d'El Mostafa Bouignane est de nature *impressionniste*, ce qui signifie que l'auteur évoque un lieu, un événement ou une douleur par petites touches, tout en laissant transparaître un regard et une voix distincts. Selon Gilles Philippe, la raison d'être d'un texte impressionniste est « la présence d'un regard et d'une voix, ou au moins d'un ton, en rupture avec la narration impersonnelle qui est la condition d'être des textes impressionnistes » (Philippe, 2024 : 93). Cette touche impressionniste montre de près l'impact de l'Histoire sur le corps. La douleur n'est pas seulement physique, mais aussi symbolique, révélant la cruauté de l'injustice. Le vieillissement accéléré de sa mère, en quelques mois, souligne le poids des pertes qui en découle : elle refuse de s'alimenter ; une incapacité à vivre rejetant, en effet, ses besoins vitaux. C'est, en réalité, une vie en sursis, d'autant plus que sa mère était déjà morte intérieurement avant de s'éteindre physiquement. La douleur est tellement brutale que la mort apparaît moins tragique, perçue comme la suite logique d'une vie brisée. Le narrateur pointe sa fragilité face à la destruction de sa mère. C'est aussi le sort des corps de Karim et de Moha, réduits à la mort :

Je me précipitai, passai l'autre bras de Karim autour de mon épaule et nous le portâmes à l'intérieur. Son aspect, lorsque la lampe du patio l'éclaira, m'emplit d'effroi : il était d'une pâleur cadavérique, ses lèvres étaient tuméfiées, et il avait un œil injecté

de sang et à moitié fermé. [...] ma mère et moi découvrîmes les arabesques de l'horreur que les tortionnaires avaient tatouées sur son corps : il était couvert d'ecchymoses, d'incisions et de traces de brûlures (Bouignane, 2021 : 65).

Ce passage offre une description poignante et brutale des conséquences de la torture sur le corps et l'âme, à travers le personnage de Karim. Il combine une narration à la fois réaliste et symbolique, qui illustre les dimensions physiques, émotionnelles et psychologiques de la violence infligée. Les corps des suspects de vol sont marqués par la violence qu'ils ont subie. La narration de cet épisode fait planer sur le récit une sorte de vomissement agressif, prenant la couleur de la révolte. La violence de la situation donne acte à une violence de l'expression. Le corps manifeste sa vulnérabilité face à la brutalité. La fragilité du corps est latente, démontrant la cruauté de la pourriture du politique qui conduit à l'anéantissement : « Deux jours après le retour de Karim, la famille de Moha le vieux gardien fut convoquée pour identifier son corps à la morgue » (Bouignane, 2021 : 65). Karim subira le même sort :

Le même soir, Karim se mit à vomir du sang. Je courus frapper chez Omar l'Facance qui nous conduisit vite à Meknès dans sa voiture. Quand nous arrivâmes à l'hôpital Mohamed V, Karim était dans un état comateux. Il fut admis au service des soins intensifs : il avait une hémorragie interne aigüe ; son estomac avait subi une perforation. Une heure plus tard, à travers une vitre, nous le vîmes sous perfusions. Ma mère fondit en larmes (Bouignane, 2021 : 67).

La volonté de déshumaniser l'être est clairement soulignée dans cet extrait bouleversant par son intensité et son expressivité. Le lecteur ressent à la fois l'angoisse et l'impuissance des personnages, tout en provoquant une réflexion sur les limites de l'endurance humaine face à la brutalité de l'hostilité. Il s'agit de souligner aussi la violence systémique et ses répercussions, non seulement sur l'individu torturé, mais aussi sur ses proches, qui deviennent à leur tour des victimes. Une telle situation démontre la fragilité du corps humain. Le corps du narrateur traverse des épreuves : la mort de ses parents et celle de son frère Karim. La mort de celui-ci est le résultat d'une injustice directe et d'un abus de pouvoir que le narrateur ne peut pas accepter. En effet, la mémoire absorbe la torture, créant chez le narrateur un fond de tristesse. Il s'agit ainsi de broser une vie en sursis. La mémoire de tous les habitants – qui sont tétanisés par la peur – sera signée par la dimension horrible de cet événement. Les blessures de la mémoire agitent les personnages. Cette violence est inscrite dans la mémoire.

L'Année de Bacchus dessine ainsi des corps déchirés et des êtres traumatisés par la violence de l'Histoire et du pouvoir. L'abus de pouvoir se manifeste également dans la relation de Yasmina avec ses deux frères, Slimane et Bachir. La violence s'immisce

également dans les rapports interpersonnels. La description de corps suppliciés, meurtris, torturés rencontre aussi une violence directement injectée au sein des villageois. Le narrateur problématise la domination masculine, qui réduit les femmes à leur corps, une violence morale se matérialisant parfois par des insultes, voire des violences physiques. Dès son retour de France, le narrateur – ayant une lueur d'espoir dans son pays – remarque que le corps de Yasmina manifeste les misères de l'Histoire : « Ces yeux cernés de noir, ce corps abîmé, ce vieillissement avant l'âge me fendirent le cœur mais je n'en montrai rien et continuai mon chemin » (Bouignane, 2021 : 135-136). Le vieillissement prématuré est l'une des marques de la dureté des années et de l'aspect tragique du destin.

Le corps abîmé du frère du narrateur est la principale source de sa tristesse et de son malheur. Après la mort de son frère, le corps du narrateur est intensément travaillé par une profonde dépression : « Je restai plusieurs jours dans un état de profonde prostration, dormant peu, me nourrissant à peine. N'ayant pas la force de me lever, je manquais le lycée et passais mes journées étendu dans mon lit, à regarder le plafond sans le voir. L'image de mon frère vomissant du sang ne quittait pas mon esprit. J'essayais de le revoir tel qu'il était avant, plein de vie et souriant, mais je n'y arrivais pas » (Bouignane, 2021 : 70). Cet état dépressif accompagne le narrateur plusieurs années.

Un tel état montre le choc du narrateur, profondément affecté par le ressentiment et la haine de l'aspect cruel du régime politique de son pays, qui culmine dans son souhait de ne pas y retourner. La violence injustifiée est le vecteur de tout le roman. Elle frappe les corps et les esprits. Le corps est conçu comme le parchemin qui inscrit les malheurs de l'Histoire. Il convient de noter que la déchéance du corps est due à la perversion du politique. Le corps est une mémoire secrète, où se jouent les drames personnels et collectifs.

Le narrateur est tellement hanté par ce souvenir tragique qu'il fait des cauchemars en France. Son sommeil est peuplé d'horreurs. L'un de ces cauchemars le conduit à marcher vers Volubilis, où il assiste à l'exécution publique de son frère et de Moha. Un magistrat lit la sentence : « Les deux individus que vous voyez là sont condamnés à servir de pâtures aux fauves pour avoir volé la statue de Bacchus » (Bouignane, 2021 : 87). Ces cauchemars montrent ô combien ! ce personnage est pointé par les blessures du passé. La mémoire est marquée par le trauma favorisant le délire du personnage. C'est dans ce sens qu'il préfère un exil définitif. Une telle affirmation témoigne clairement de son traumatisme. En dépit de la colère et du ressentiment que suscite en lui ce traumatisme, le narrateur continue à suivre l'actualité de son pays. Cela montre l'attachement profond et indicible de tout un chacun à la terre-mère.

Après son retour au pays natal, après avoir passé dix-sept ans en France et acquis la nationalité française, le narrateur constate que les choses n'ont pas évolué. La misère continue de marquer son village. « Les premières maisons apparurent, nichées sur le flanc de la colline ; elles portaient toujours les stigmates de la misère et de l'ennui »

(Bouignane, 2021 : 131). De plus, il découvre avec amertume que son ancienne amante Yasmina a été répudiée par son mari, soulignant ainsi l'injustice et la domination masculine. Tous les personnages ont été frappés par la misère, à l'exception de la folle Hassania, qui n'a pas changé : « Hassania n'avait pas changé. On aurait dit que le temps avait glissé sur elle sans la marquer. Était-ce son handicap mental qui l'avait préservé de ses morsures ? Peut-être qu'en vivant avec ses chats dans son petit monde où elle avait gardé une âme d'enfant, où il n'y avait ni haine, ni rancœur, ni envie, elle était restée à l'abri des outrages des années » (Bouignane, 2021 : 136). Le narrateur souligne le danger de la rancœur et du ressentiment. Cela explique en partie sa réconciliation avec son passé douloureux. De ce point de vue, la littérature prend la forme d'une thérapie.

4. L'écriture de la résilience

L'écriture de la résilience permet au corps-âme malade de retrouver un apaisement, car cette écriture réconciliatrice favorise une résistance dynamique au choc. Le concept de résilience est utilisé en physique pour désigner la résistance au choc d'un métal. Il s'agit du maintien de l'équilibre, malgré les conditions difficiles. D'après l'éthologue Boris Cyrulnik (2018) la notion de résilience est une aptitude « [...] d'un corps à résister aux pressions et à reprendre sa structure initiale. Ce terme est souvent employé par les sous-marins de Toulon, car il vient de la physique. En psychologie, la résilience est la capacité à vivre, à réussir, à se développer en dépit de l'adversité ». Le voyage et l'écriture ont favorisé chez le narrateur une neutralisation de la souffrance. En effet, la résilience réactive les mécanismes de l'espoir. Boris Cyrulnik (1999 : 40) ajoute que la résilience, c'est « le ressort intime face aux coups de l'existence ».

C'est en particulier une transformation de la victime en acteur tout en déconstruisant la rancune comme péril qui empêche toute chance de bonheur. La résilience est une libération de la contrainte, voire de l'épreuve. L'écriture de la résilience ne se cantonne pas uniquement au souvenir des souffrances, mais aspire à les dépasser, grâce à des moyens thérapeutiques, tels que l'écriture, la lecture, l'amour ou encore l'amitié.

Les derniers chapitres de *L'Année de Bacchus* témoignent de la capacité du narrateur à transcender la blessure afin de retrouver une certaine sérénité. Ce roman n'est pas seulement une fiction sur le ressentiment, mais aussi et surtout une écriture de la résilience et du pardon. La rencontre du narrateur avec Jade, femme « d'une jovialité contagieuse » (Bouignane, 2021 : 102), lui permet non seulement d'oublier les injustices subies, mais aussi de pardonner toutes les horreurs, afin d'être en paix avec lui-même. Le narrateur ouvre le dictionnaire pour chercher la signification du mot « Jade », « *Pierre précieuse très dure et de couleur verte* » (Bouignane, 2021 : 102). Il s'agit ainsi de la pierre qui guérit aussi bien les blessures de l'âme que celle du corps. Ce personnage a joué un rôle primordial dans la réconciliation du narrateur avec son passé. Il lui a permis d'accepter son passé douloureux pour avoir une forme de soulagement.

Les cauchemars du narrateur font écho au sentiment tragique de la vie. En revanche, Jade a remarqué le ressentiment qui travaille son mari de l'intérieur, c'est-à-dire cette tristesse qui enveloppait son sourire, et après plusieurs tentatives, elle a pu libérer sa parole :

Mais c'est à toi que cette haine fait du mal, c'est toi qu'elle dévore à petit feu, elle n'atteindra personne d'autre, ni les bourreaux de ton frère, ni le Roi. Tu souffres encore parce que tu n'as pas accepté ce qui s'est passé. Le passé ne peut être ni changé ni effacé, il peut seulement être accepté. Tu dois tirer un trait dessus et te tourner vers l'avenir (Bouignane, 2021 : 113).

Ce personnage laisse entendre que la haine arrange de l'intérieur son porteur. L'apaisement personnel passe par une réconciliation intérieure. C'est une vision stoïcienne de la vie, où Jade cherche à réconcilier le narrateur avec son passé, à l'admettre et à pardonner les horreurs de la politique véreuse et de l'Histoire perverse :

Vivre tous les jours avec Jade changea profondément ma vie, mes habitudes et ma manière de penser. Ma culture et mes goûts musicaux se raffinèrent. [...] J'avais l'impression que les rayons du soleil m'illuminaient de l'intérieur, réchauffant les sillons sombres et humides que la tristesse avait creusés en moi (Bouignane, 2021 : 108-109).

Un tel passage montre le ton optimiste et positif du narrateur. Jade a un impact positif sur sa psychologie comme l'indique le verbe « changer ». L'écriture de la résilience est une façon de se libérer de la rancœur inscrite dans la peau et le passé. Le rapport avec cette femme lui offre une expérience de guérison, lui permettant de sortir de la mélancolie et de s'ouvrir à une nouvelle manière d'être, l'amour devient le sauveur du narrateur. Il se révèle ainsi une stratégie pour embrasser l'autre tout en évitant le danger de soi. Dans cette perspective, Mokhtar Chaoui (2019 :14) écrit : « La seule façon de sauver l'humanité est de s'aimer. Seul l'amour peut sauver l'humanité. C'est son seul salut... ». Pour le narrateur, il s'agit d'admettre enfin la mort de son frère, afin de vivre en paix avec lui-même. Cette résilience se concrétise par le retour du personnage dans son pays d'origine, en compagnie de sa femme Jade et de son fils. Ce retour au pays natal s'accompagne notamment d'une désillusion, les choses n'ont pas changé. Cela engendre une forme de déception chez le narrateur.

Force est de constater aussi que le fils du narrateur porte le même nom que son oncle et a la même générosité que lui.

Karim fit un geste qui nous émut sa mère et moi : il sortit de sa poche une petite console de jeux vidéo avec laquelle il s'était amusé durant le voyage et la tendit à l'enfant. N'en croyant pas ses yeux, celui-ci hésita, nous regarda tour à tour, Jade et moi, regarda de nouveau le jouet. D'un hochement de la tête, je l'encourageai à accepter le cadeau (Bouignane, 2021 : 132).

Le geste de Karim, le fils du narrateur, envers le petit enfant cristallise sa générosité, tout en rappelant son oncle mort. Cet enfant constitue une lueur d'espoir et une tentative de tourner la page de l'horreur. L'amour permet ainsi de déconstruire le labyrinthe de l'inhumain et du ressentiment. Tariq raconte à sa femme l'origine de sa mélancolie. La parole se veut une forme d'apaisement et de thérapie. On peut considérer le narrateur comme un survivant, puisqu'il parvient à affronter son traumatisme en faisant une évolution positive. Un tel développement se concrétise dans son retour au pays natal. De retour dans le village natal, le narrateur rencontre l'un des anciens détenus du bagne de Tazmamart. Cet homme a pardonné toutes les horreurs à ses bourreaux :

[Mimoun] raconta Tazmamart. Il ne l'aurait certainement pas fait si je ne lui avais pas demandé. Il parlait d'une voix calme, dépourvue de toute amertume, de toute rancune. Je m'étais attendu à rencontrer un homme triste et amer ; il n'en était rien : l'ami de mon père racontait ce qu'il avait enduré en souriant et concluait chaque propos par : « *al hamdoullilah, allah isameh ljamiî* (Louange à Dieu, qu'Allah pardonne à tout le monde) (Bouignane, 2021 : 137).

De ce point de vue, les derniers instants de *L'Année de Bacchus* représentent cette réconciliation avec le pays et l'horreur du passé. De même, le narrateur évoque un nouvel air de liberté avec le nouveau roi Mohammed VI qui, dès son accession au trône en 1999, a cherché à éradiquer le passé douloureux par l'appel et la volonté de se réconcilier avec les victimes des années terribles :

Voulant faire table rase du passé – de ce que les Marocains appelaient désormais « les années de plomb » –, Mohammed VI multipliait les gestes de réconciliation. Tous les jours, on le voyait prendre des bains de foules, se rendre dans les orphelinats, les hospices et les hôpitaux, se pencher sur de pauvres hères malades et des handicapés, les embrasser et se laisser embrasser par eux sans la moindre répulsion (Bouignane, 2021 : 128).

La résilience est donc aussi une affaire politique. Il s'agit de réconcilier et de guérir les blessures du passé par des stratégies politiques et démocratiques. La fiction devient alors une forme de soin et d'attention. L'écriture de la mémoire tend à effacer les blessures du passé, ou du moins à les comprendre. La compréhension du présent est tributaire de la connaissance du passé. *L'Année de Bacchus* se présente également comme un roman d'amour. La naissance de l'enfant du narrateur cristallise cet amour ; le désir de procréer et l'écriture romanesque se révèlent être un désir de vie et d'éternité. Karim, l'enfant du narrateur et de Jade, symbolise l'espoir et le pardon. Il s'agit, *stricto sensu*, de sublimer la souffrance par la procréation et l'écriture romanesque.

Il convient de rappeler que la narration de l'horreur ne relève pas d'une attaque de son pays, car le narrateur, malgré les injustices n'a jamais oublié son pays comme le

soulignent les images nostalgiques qui ont traversé son imagination en France. Le Maroc, son pays, l'habite de l'intérieur :

Tous les soirs, dans le tourbillon d'images confuses qui précèdent le sommeil, je revoyais des lieux et des visages que je croyais oubliés à jamais. Je me remémorais des événements, des noms, des voix. Je commençais à éprouver, de plus en plus, l'envie irrépressible de me recueillir sur les tombes de mes parents et de mon frère, de revoir notre maison, les levers de soleil derrière les collines, le spectacle de Volubilis lorsque le soleil couchant la découpait à contre-jour, la nimbait d'une lumière rouge, les nids de cigognes en haut des colonnes du Capitole ; d'écouter le silence profond des matins qui n'entrecoupaient que le piailllement des moineaux et des étourneaux, le bruit du vent qui jouait dans la plaine autour de la cité et faisait onduler les champs de blé (Bouignane, 2021 : 128-129).

Cette scène nostalgique montre l'ancrage des souvenirs dans la mémoire du narrateur, voire son désir de réconciliation avec son pays. La douleur et l'émerveillement des espaces et des êtres perdus créent certes une ambiguïté, mais permettent également de réveiller l'amour du narrateur envers son passé. En effet, *L'Année de Bacchus* explore des aspects de l'existence à travers la considération d'une situation historique comme une possibilité révélatrice du monde humain. De plus, le roman ne doit pas être considéré comme une œuvre de sociologie ou d'histoire, mais plutôt comme une analyse de l'existence humaine, car le « romancier n'est ni historien ni prophète : il est explorateur de l'existence » (Kundera, 1986 : 59). La fictionnalisation du réel n'est pas dépourvue d'un travail du langage. Par son aspect littéraire et artistique, le roman permet ainsi de repenser l'Histoire, le corps, la folie, la résilience sans tomber dans le piège d'un simplisme propre aux documents historiques, sans aussi tomber dans l'idéologie de l'historiographie officielle. Le texte de Bouignane constitue un espace riche en drames et en intrigues.

5. Conclusion

On comprend ainsi l'intérêt de l'auteur pour l'Histoire. Il s'agit, pour lui, de l'interroger pour révéler les maux de sa société, tout en démontrant les liens féconds entre la littérature et l'Histoire. Le narrateur prend parfois position, décrivant implicitement ou explicitement les injustices par le biais d'une approche *impressionniste*, où le défilement d'images favorise chez le lecteur des émotions d'empathie et de pitié. Les résonances historiques et politiques sont certes la toile de fond de ce roman, mais il ne faut pas y voir une prophétie de l'Histoire et de la politique. L'auteur récupère des éléments historiques en vue de les exploiter dans la fiction. Par la simplicité de son style, l'auteur a rapproché l'écriture romanesque de l'écriture historique. Il arrive ainsi à dresser un roman sur la vie à une époque où la violence historique est omniprésente.

La réécriture de la mémoire historique est un devoir pour surmonter le ressentiment et la haine envers une époque que l'on appelle au Maroc les « années de plomb ». Bouignane n'est pas un romancier apocalyptique : il ne propose pas une vision noire de son pays, mais un devoir de mémoire visant la réinterprétation de l'Histoire. Il s'agit plus précisément de remettre en question la folie de l'Histoire et de la politique.

Chez Bouignane, le corps devient la demeure de cette misère de l'Histoire et de la politique. Dans son univers romanesque, il y a une problématisation des traumatismes historiques dont le corps est le réceptacle. La fragilité du corps est l'un des thèmes récurrents de ce roman. Sa prose donne corps aux souffrances humaines au seuil de la folie et de la mort. Le récit des rêves brisés et de la liberté confisquée n'empêche pas l'auteur d'exalter la vie. En plus d'être un outil malléable pour éclairer les aspects de l'Histoire marocaine occultés par l'historiographie, le roman de Bouignane est aussi une fiction de la résilience. Ainsi, l'amour et l'écriture s'avèrent être les moyens qui ont sauvé le narrateur de son fond de tristesse. Ils représentent ainsi la « porte de la chance » (Bouignane, 2006). En outre, les sentiments de haine et de rancune sont réparés par la narration sous forme de soins, c'est-à-dire d'attention et d'hospitalité, attitudes que le narrateur a reçues auprès de sa belle-famille. La production littéraire de l'auteur démontre ainsi le pouvoir de la littérature face aux drames.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BARTHES, Roland (1984) : *Le Bruissement de la langue*. Paris, Seuil, « Points-essais ».
- BOUIGNANE, El Mostafa (2006) : *La Porte de la chance. Bab Ezzhar*. Rabat, Marsam.
- BOUIGNANE, El Mostafa (2021) : *L'Année de Bacchus*. Tanger, Virgule.
- CHAOUI, Mo (2019) : *L'Amour est paradis*. Tanger, Virgule.
- CYRULNIK, Boris (1999) : *Un merveilleux malheur*. Paris, Odile Jacob.
- CYRULNIK, Boris (2018) : « Résilience : comment ils s'en sortent ». *SOTT.NET*. URL : <https://fr.sott.net/article/31726-Comprendre-la-resilience-avec-Boris-Cyrulnik>
- GONTARD, Marc (1981) : *Violence du texte*. Paris, L'Harmattan.
- KAMAL, Abderrahim (2021) : *Peaux et ocres*. Rabat, Marsam.
- KAMAL, Abderrahim (2022) : « Corps et espace dans les romans d'El Mostafa Bouignane. Sur *La Porte de la Chance* ». *Intefrancophonies*, 13 [Atmane Bissani, Francesca Todesco et Anna Zoppellari†, eds, *L'écriture de la ville maghrébine dans l'imaginaire littéraire du Maghreb : représentations romanesques et enjeux esthétiques*], 25-35. DOI : <https://doi.org/10.17457/IF/2022/KAM>
- KUNDERA, Milan (1986) : *L'Art du Roman*. Paris, Gallimard, « Folio ».
- MBOUGAR SARR, Mohamed (2021) : *La Plus secrète mémoire des hommes*. Paris, Philippe Rey & Jimsann.

PHILIPPE, Gilles (2024) : *Une certaine gêne à l'égard du style*. Bruxelles, Les impressions nouvelles.

ZEKRI, Khalid (2006) : *Fictions du réel : modernité romanesque et écriture du réel au Maroc 1990-2006*. Paris, L'Harmattan.

Littérature et musique : la jouissance esthétique dans *Ainsi font-elles toutes* de Clara Ness

Salah KHAN

Universidad Autónoma de Madrid

salah.khan@uam.es

<https://orcid.org/0000-0003-4681-5240>

Resumen

En su novela *Ainsi font-elles toutes*, Clara Ness, seudónimo de Marie-Ève Lacasse, propone entrelazar música y literatura, tomando como modelo el *Così fan tutte* de Mozart. Este artículo, que explora los vínculos entre la novela y la ópera cuyo título reproduce en francés, pone de relieve y describe la dimensión erótica que marca tanto la estética como la ética de Ness. Con la ópera de Mozart como telón de fondo, el análisis revela en Ness una escritura «musical», sin aliento, hecha de sacudidas y giros rítmicos e inesperados, dedicada a la búsqueda de una vida de placer desenfadado que trasciende cualquier sentido de la culpa.

Palabras clave: Clara Ness, *Così fan tutte*, ópera, literatura, música.

Résumé

Dans son roman *Ainsi font-elles toutes*, Clara Ness, pseudonyme de Marie-Ève Lacasse, propose d'imbriquer la musique dans la littérature et prend pour modèle *Così fan tutte* de Mozart. Cet article, qui examine les liens entre le roman et l'opéra dont il reprend en français le même titre, met en évidence et décrit la dimension érotique qui marque à la fois l'esthétique et l'éthique de Ness. Avec l'opéra de Mozart comme toile de fond, l'analyse révèle une écriture « musicale » et haletante chez Ness, composée de soubresauts et de tours à la fois rythmés et inattendus, dédiée à la poursuite d'une vie de plaisirs sans frein qui dépasse tout sentiment de faute.

Mots clés : Clara Ness, *Così fan tutte*, opéra, littérature, musique.

Abstract

In her novel *Ainsi font-elles toutes*, Clara Ness, pseudonym of Marie-Ève Lacasse, proposes to interweave music and literature, taking Mozart's *Così fan tutte* as her model. This article, which examines the links between the opera and the novel, whose title is a translation of the opera's, highlights and describes the erotic dimension that shapes both the aesthetics and the ethics of Ness. Set against the backdrop of Mozart's opera, the analysis reveals Ness's breathless,

* Artículo recibido el 18/12/2024, aceptado el 29/09/2025.

«musical» writing, composed of both rhythmic and unexpected twists and turns, dedicated to the pursuit of a life of unbridled pleasure that transcends any sense of fault.

Key words: Clara Ness, *Così fan tutte*, opera, literature, music.

Crois-moi, ma sœur, mieux vaut céder.
L'amour est un petit voleur,
l'amour est un petit serpent. [...]
S'il est installé dans ton cœur,
si tu ressens ses coups,
fais tout ce qu'il te demandera,
je le ferai aussi

(Dorabella, *Così fan tutte*)

Dans son cours intitulé « Le neutre », donné au Collège de France le 6 mai 1978, Roland Barthes développe une réflexion autour de l'expérience d'une pensée qui ne cherche pas à conclure, mais qui reste en procès et, donc, en quelque sorte, en suspens. Dans le cadre d'une distinction entre ce qu'il appelle le discours de l'Hésitation et le discours de l'Oscillation, Barthes identifie le premier type chez André Gide, dont le propos vise à une résolution, tout en demeurant stable dans son mouvement même d'hésitation. Le second type de discours serait celui que l'on trouve chez Philippe Sollers. Pour Barthes (1979 : 86), les oscillations dans la pensée de Sollers produisent « une sorte de "brouillage" qui déconcerte et irrite l'opinion intellectuelle ». Le résultat de ces oscillations est une remise en question du rôle traditionnel de l'intellectuel, et de sa soi-disant « mission de bonne conscience » :

le scandale sollersien vient de ce que Sollers [...] semble vouloir empêcher à l'avance la formation et la stabilisation de toute Image ; il rejette la dernière image possible : celle de : « celui-qui-essaye-des-directions-différentes-avant-de-trouver-sa-voie-définitive » (mythe noble du cheminement, de l'initiation : « après bien des errements, mes yeux se sont ouverts ») : il devient, comme on le dit, « indéfendable » (Barthes, 1979 : 89).

À peu de choses près, cette perspective sur un mode d'écriture qui brouille les pistes de la démarche téléologique s'applique aussi au « scandale » que représente le premier roman de Clara Ness, *Ainsi font-elles toutes*, où la « belle vie » est décrite comme « la vie futile. La vie légère. La vie pour rien, gratuite, celle qui compte le plus, celle qui n'est pas un cumul d'images et de mots » (Ness, 2005 : 83).

Le titre du livre de Clara Ness (le pseudonyme que choisit Marie-Ève Lacasse pour ses deux premiers romans) est une traduction littérale de l'opéra bouffe de Mozart,

Così fan tutte, dont la première a lieu en 1790. *Così fan tutte* est le dernier de trois opéras écrits par Mozart en collaboration avec le librettiste Lorenzo Da Ponte, le poète impérial de Joseph II, Empereur d'Autriche. L'œuvre de Mozart et de Da Ponte sert à Ness aussi bien d'inspiration musicale que textuelle. Mais les références musicales sont d'ailleurs nombreuses et diverses dans ce roman écrit à la première personne. La narratrice, le personnage principal sans nom, prend plaisir à l'écoute d'une grande variété de types de musique qui vont de Mozart à Carlos Gardel en passant par Miles Davis. Parallèlement à ce *leitmotiv* de la musique, les références littéraires sont aussi copieuses. La narratrice mentionne, cite ou détourne Proust, Claudel, Céline, Dante, Saint Augustin, Nabokov, Sollers, Sade, et surtout Rimbaud¹. La musique et la littérature servent ainsi de double horizon au récit.

La narratrice d'*Ainsi font-elles toutes* est médecin interne dans une clinique à Montréal. Habitée, de par sa profession, par l'idée de la mort, elle a de la vie un appétit inextinguible. Elle se donne le but de vivre selon son envie, son goût, son enchantement, son humeur, et surtout sa liberté radicale. Cette soif intense de vie se dirige avant tout vers le plaisir sexuel et, au fil du récit, elle vit au contact d'autres corps, d'hommes et de femmes, d'ami-e-s et d'inconnu-e-s.

Le talent des trois principaux amants de la narratrice s'exerce soit dans le champ de la musique soit dans celui de la littérature. Paul est compositeur : « Tout en lui n'est qu'urgence. D'abord de vivre et ensuite de dire, naissance et nuance du désir » (Ness, 2005 : 26). Agnès, libraire, est vue comme une « stratège de génie... épicurienne radicale... insupportable allumeuse » (Ness, 2005 : 80). Luis est écrivain et représente pour la narratrice « une histoire de livres et de jardins. Un complice de la nuit, un déplacement d'air. Notre rencontre vient de cette errance-là » (Ness, 2005 : 68). Dans l'oscillation non-téléologique de la relation intense qu'elle vit avec Luis, « il n'y a jamais de drames. Il n'y a jamais de fin. C'est l'expérience la plus intime qui soit. Ça nous coupe du reste, de la raison, de la mort » (Ness, 2005 : 70). Si l'absence de drame peut étonner au premier abord dans le cadre d'un amour fou, cette absence s'explique par le fait que l'expérience se vit hors du moule du calme bourgeois et il ne peut, finalement, y avoir de drame si tout ce qui est vécu l'est de façon immodérée. Dans *Ainsi font-elles toutes*, la mort est maintenue à distance grâce à l'intensité d'une vie qui cherche avant tout un plaisir érotique qui s'insuffle dans l'instant et en augmente son expérience.

Suivant de près sa référence titulaire à l'opéra de Mozart et Da Ponte, le roman annonce dès l'abord, et de diverses manières, le fait qu'il traitera de relations sexuelles libertines. Pour commencer, la couverture de l'édition de 2005 d'XYZ, éditeur de Montréal, est ornée d'un détail du « Christ et la femme adultère » de Giandomenico

¹ Parmi les exemples de références claires aux écrits d'Arthur Rimbaud on peut citer : « Toujours comme ça avec Luiz, fou fouineur, magicien bien autrement méritant puisqu'il a trouvé quelque chose comme la clé du désir » (Ness, 2005 : 17) ; « L'amour est à réinventer » (Ness, 2005 : 60) ; et « Il ne faut pas travailler » (Ness, 2005 : 83).

Tiepolo (1751). Puis, sur les pages de garde, et donc de manière à encadrer le corps du roman, figure, en gros plan, un détail de la peinture *Judith II (Salomé)* de Gustav Klimt (1909). Ces deux chefs-d'œuvre, peints à près d'un siècle et demi de distance, traitent de femmes sexuellement indépendantes qui fascinent par leur libre abandon des mœurs conventionnelles. Ce qui plus est, l'exergue du roman cite un des personnages principaux du libretto de Da Ponte, Dorabella, qui, s'étant résolue à tromper son fiancé, suggère que sa sœur en fasse autant : « Crois-moi, ma sœur, mieux vaut céder » (*Credi, sorella, è meglio che tu ceda*) (Da Ponte, 1790 : 47). Ainsi, la présentation du thème de la sexualité transgressive, avec l'opéra de Mozart comme point de référence, est non seulement manifeste mais même soulignée jusque dans les paratextes.

En raison de ses observations adroites et souvent poignantes, sur la toile de fond de multiples rencontres érotiques, le roman de Ness fait preuve de la même qualité que relève Edmund Goehring (2004 : XIV), grand spécialiste de Mozart, dans *Così fan tutte* : « an agency, a purpose, in its ambiguity ». Tout comme l'opéra, *Ainsi font-elles toutes* évite de représenter la passion physique comme risible : il vise même à critiquer une conception erronée de la passion, c'est à dire l'idée qu'il est impossible que la vertu soit basée sur la passion physique.

Le roman se donne comme but explicite de reprendre, depuis une perspective littéraire, une des conditions essentielles de la représentabilité de l'opéra, c'est à dire de développer une relation, toujours complexe, entre le libretto et la musique. « La question est d'imbriquer [...] la musique dans le roman, et le roman dans la musique », dit la narratrice (Ness, 2005 : 124). Nous nous proposons ici de considérer ce défi ainsi posé, sous forme de question, en cherchant à distinguer de quel type d'enchevêtrement somme toute « opératique » Ness développe entre texte et musique. Puisque la seule fidélité en jeu dans *Ainsi font-elles toutes* est celle qui se donne au plaisir renouvelé au fil d'une série de relations physiques, nous traiterons de l'oscillation de la logique esthétique du roman dans son tissage de musique et de littérature qui s'entrelacent tel un couple de figures érotiques.

Romancière, journaliste et critique², Marie-Ève Lacasse publie à quatorze ans un recueil de nouvelles intitulé *Masques* (1997), qui sera primé au Canada. Son premier roman *Ainsi font-elles toutes* sera signé du pseudonyme Clara Ness en 2005³. Si Ness garde ce nom d'emprunt pour *Genèse de l'oubli* (2006), elle reprendra son nom de naissance pour ses prochains romans. *Peggy dans les phares* (2017) s'ancre dans la fameuse

² Ses articles ont paru dans divers journaux, revues artistiques et scientifiques tels que *Libération*, *Filigranes*, *Chimères*, et *Tahveg*. Ness/Lacasse participe aussi à des formations d'écriture créative dans des milieux dits prioritaires de la politique de la ville (QPV), dont il existe plus de 1.500. Ces quartiers sont censés bénéficier des dispositifs de la politique de la ville, « notamment en matière fiscale, et autour des enjeux éducatifs, d'emploi, d'insertion et de développement économique, ou sociaux » (*Le Monde*, 2023).

³ Pour respecter les vœux de l'auteure, et parce que le livre n'a pas été réédité sous son « vrai » nom, nous utiliserons ici le pseudonyme Clara Ness pour traiter de ce roman.

histoire d'amour qui a duré vingt ans entre Françoise Sagan et Peggy Roche. Dans *Autobiographie de l'étranger* (2020), Lacasse affirme son opposition à la possession, que ce soit dans le cadre d'un rapport à un animal ou à une personne humaine. L'intensité du désir ne participe pas d'une volonté de contrôle, mais plutôt d'un manque ontologique vis à vis de la mère : dans le « tum'asmanqué » que lui adressait sa fille chaque soir en rentrant de l'école, l'auteure entend le « m'asman/maman » primordial (Ness, 2020 : 10). Son dernier livre, intitulé justement *Les manquants* (2023) est un roman à la fois écologique et politique qui illustre la condition et l'amitié de trois femmes dans un monde viticole où le regard social se distingue radicalement de celui de l'intimité.

Ainsi font-elles toutes a très vite été salué d'abord au Québec puis en France. Les critiques relèvent très justement un style sollersien chez Ness, qui d'ailleurs publiera deux ans plus tard une étude du rêve dans les écrits de Sollers (2007). Pour Christian Desmeules, le roman est composé « avec l'oreille absolue de la musicienne-née. C'est une "opération amoureuse" qui se conjugue tout au féminin : échappée de la rencontre, glissando de la séduction, climax puis retour au réel des malentendus » (Desmeules, 2005). Ceci dit, le livre incitera aussi quelques rares critiques. Jean-Philippe Martel (2005) émettra des doutes éthiques quant à l'attitude transgressive du personnage principal notamment dans ses choix moraux et même langagiers. Il déplore le fait que l'héroïne « ne semble connaître d'autre limite que celle de n'en pas avoir » ; et dans la préférence de la narratrice pour certains termes en usage dans la Métropole, Martel accepte de reconnaître « l'adaptation – et donc l'évolution – d'un sujet moralement et financièrement "libre" » mais cette adaptation reflète pour lui « un profond vide existentiel, une faiblesse identitaire, qu'il s'agit absolument, et immédiatement, de combler. Et comme il est éloquent de constater vers quelles chimères se tournent les personnages ! ».

À propos de cette critique, il est utile de rappeler l'attitude traditionnelle, ainsi que celle quelque peu différente de Wagner, face à *Così fan tutte*. On a longtemps pensé que le libretto de l'opéra semblait incompatible avec la musique. Le *Leben* de Niemetschek inaugure cette tradition en 1798 avec ce commentaire qui sera souvent repris : « On se demande comment [Mozart] a pu condescendre à gaspiller ses mélodies divines sur un texte aussi frivole » (*apud* Goehring 2004 : 6). La critique en général, du moins telle qu'elle s'est exprimée jusqu'à la réévaluation de l'opéra dans les années 50, s'est heurtée à l'apparente incongruité entre la musique de Mozart et le libretto de Da Ponte, s'efforçant de voir dans le paysage de l'œuvre autre chose que quelques oasis musicales dans un vaste désert verbal.

Wagner, quant à lui, adoptera une vision assez similaire, mais qui se distingue aussi en partie de manière importante, de l'opéra. Lui aussi critique l'œuvre, mais il relève encore, somme toute ironiquement, le génie de Mozart d'avoir su adapter sa musique à la qualité propre du libretto :

Oh ! que j'admire Mozart de n'avoir pu trouver, pour le *Titus* et pour *Così fan tutte*, une musique comme celle de *Don Juan* ou celle du *Figaro*. Il était impossible à Mozart d'écrire de la belle musique lorsqu'il n'était pas inspiré. [...] Il lui fallait rencontrer un poète que lui, musicien, n'eût eu qu'à aider ; et il ne rencontra pas ce poète. Un faiseur de livrets d'opéras, tantôt pédant et ennuyeux, tantôt frivole et léger, lui présentait des sujets d'airs, de duos et de morceaux d'ensemble qu'il mettait ensuite en musique suivant le degré de chaleur qu'ils éveillaient en lui et de façon à leur donner une expression aussi exacte que le comportait leur texte. Mozart avait ainsi mis en évidence cette inépuisable faculté de la musique, de répondre pleinement à toutes les exigences du poète (Wagner, 1874 : 144).

Ainsi, en marge de la tradition, Wagner ne fait pas la distinction entre la qualité de la poésie et celle de la musique : il les critique toutes deux.

Depuis la perspective wagnérienne, ce serait une erreur que d'appliquer la critique commune de l'opéra de Mozart au roman de Ness en disant que son roman puise aussi bien dans ce qui est « élevé et vertueux » – c'est à dire l'art de la littérature et de l'opéra – que dans ce qui est « vulgaire et chargé de vice » – la sexualité et ses chimères. Ce serait aussi une erreur d'affirmer que la source et le produit sont tous deux « frivoles » comme le pense Wagner. Cette distinction entre ce qui est élevé et ce qui est vulgaire impliquerait une perspective éthique dont le roman lui-même se débarrasse à toutes ses pages. Si les critiques de cet ordre n'ont que peu de prise sur le roman c'est parce que, selon les propos de l'auteure recueillis dans un entretien sur son roman *Autobiographie de l'étranger*, à la base « l'interdit reste, comme tout désir, irrésolu » (Lacasse, 2020). Par ailleurs, dans un des nombreux moments autoréflexifs d'*Ainsi font-elles toutes*, le personnage principal – et on a toutes les raisons de croire que nous entendons ici la voix de Ness⁴ – désarme la critique de l'ordre éthique qu'elle prévoit se lever à son encontre, en se reconnaissant en somme dans les héroïnes de *Così fan tutte* : « Ça se met encore à chuchoter. La femme légère... la perverse... la volage... la profiteuse... la menteuse... la contrôlante... l'hystérique... » (Ness, 2005 : 67). Et plus loin, de dire : « Les jaloux se révoltent... On me traite d'immature... d'idéaliste de complexée... de romantique... d'exigeante... d'égoïste... de capricieuse... d'adolescente... d'utopiste... de provinciale en mal de bohème... Allons plus loin. La vie seule ne suffit pas » (Ness, 2005 : 67). En somme, tout comme Mozart dans *Così fan tutte*, Ness choisit d'aller au-delà de la religion de la Faute.

⁴ Les textes de Marie-Ève Lacasse estompent les frontières entre genres littéraires. Dans son entretien de 2020 avec le journal *Le Devoir* où elle tente d'éclaircir la fonction de narratrice de son roman *Autobiographie de l'étranger*, elle dit trouver plus juste de parler, en général, de « la persona de l'auteure ».

Dans ce passage du roman, on peut entendre l'écho d'*Une saison en enfer* de Rimbaud où il écrit que « la vraie vie est absente ». Ness, qui cite ou paraphrase Rimbaud à plusieurs reprises, choisit de reprendre du « poète fulgurant » la résistance politique à l'ordre bourgeois – notamment vis-à-vis du travail – et la transgression tant langagière que sexuelle. Dans un de ses nombreux passages autoréflexifs, elle écrit : « Ce livre aurait pu s'intituler “De la désobéissance” ou “De la transgression” » (Ness, 2005 : 124). L'opéra *Così fan tutte* lui aussi s'inscrit dans une voie de la désobéissance, et même de la transgression, notamment dans la position que prennent Mozart et Da Ponte face à l'influence grandissante au XVIII^e siècle de l'auteur dramatique Carlo Goldoni⁵. L'énorme influence que joua la rébellion de Mozart contre Goldoni sur le travail de Ness mérite d'être mentionnée ici.

Dans *The Cambridge Companion to Mozart*, Goehring (2003 : 131), relève le fait que Goldoni s'érige contre la fameuse formule aristotélicienne de la catharsis selon laquelle la comédie donne les moyens de promouvoir la vertu en offrant aux spectateurs des exemples négatifs. Pour Goldoni, le simple fait de montrer le vice sur scène, même pour s'en moquer, ne fait que promouvoir ce vice. Pour rehausser la place de la vertu au théâtre, il choisit d'éliminer l'improvisation, une caractéristique essentielle de la *commedia dell'arte* ; il demande à ses comédiens d'adhérer fidèlement à son texte ; et il choisit de pacifier la comédie en la mêlant avec la tragédie (Goehring, 2003 : 131). De la tragédie, Goldoni reprend la noblesse des sentiments et de l'action, et de la comédie il garde les situations et les personnages plus plausibles que ceux de la tragédie. Ainsi, le théâtre de Goldoni cherche à relier l'exubérance créative à la vertu, en injectant dans la comédie une dignité morale que l'on ne trouvait pas dans la *commedia dell'arte* (Goehring, 2003 : 131). Goldoni vise en somme à réformer le théâtre en donnant à l'éthique de la tragédie les moyens de la comédie.

Don Giovanni et *Così fan tutte*, les deux opéras de Mozart dont les livrets furent écrits par Da Ponte, rejettent non seulement cette visée goldonienne d'une comédie « bien élevée » mais ils repoussent aussi la notion qui est dominante à l'époque, d'une sentimentalité psychologique selon laquelle le corps externe constitue le reflet fidèle de la vertu intérieure (Goehring, 2003 : 146). En réponse à Goldoni, *Così fan tutte* propose de démontrer la légèreté des femmes de façon méthodique, certes, mais sans pour autant les condamner (Goehring, 2004 : xiv).

Le libretto de l'opéra s'ouvre dans un café, où deux officiers prétendent que leurs épouses, deux sœurs, leur seront éternellement fidèles (Da Ponte, 1790 : 4). Un inconnu, Don Alfonso, lance le pari qu'il saura prouver qu'ils se leurrent : « Tout doux ; et si je vous démontre aujourd'hui même qu'elles sont comme les autres ? » (Da Ponte, 1790 : 6). Pour Don Alfonso, toutes les femmes sont infidèles. Une fois le pari accepté,

⁵ Goldoni écrivit plus de 150 pièces dont la tragédie *Griselda*, la comédie *Arlequin serviteur de deux maîtres* ; et l'opéra bouffe *L'apothiquaire* mise en musique par Haydn.

les deux officiers font semblant de partir à la guerre et quittent leurs femmes. Ils reviennent peu de temps après, déguisés en officiers albanais, et chacun courtise la femme de l'autre. Dans l'Acte II, ils réussissent tous deux à vaincre les résistances des femmes grâce aux efforts de la servante et de Don Alfonso. Elles acceptent le mariage avec ces nouveaux prétendants, mais lors des doubles épousailles, les deux officiers tombent le masque et les sœurs découvrent qu'elles ont été bernées (Da Ponte, 1790 : 59). Après tous ces malentendus et cette confusion contagieuse, tout est pardonné dans l'admiration que les personnages ont tous de leur aptitude à accepter le bon et le mauvais dans la vie (Da Ponte, 1790 : 60).

Dans un sens, le récit de *Così fan tutte* n'est pas original. Le libretto suit la lignée des histoires de gages sur la fidélité des femmes, telles que *Le Decaméron* de Boccaccio, *Cymbéline* de Shakespeare, et l'histoire de Céphalus et Procris dans le septième livre des *Métamorphoses* d'Ovide. Toutefois, ces textes-là présentent la question de l'infidélité des femmes de manière tragique tandis que *Così fan tutte* évite de porter jugement sur les deux sœurs qui tombent dans le piège monté par tous leurs proches. Plus près de la comédie de Da Ponte, il y a sans doute *Le jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux et son histoire de jeux d'identités. Mais chez Marivaux, il s'agit surtout d'étudier les conflits d'intérêt entre les maîtres et les serviteurs, tandis que Mozart et Da Ponte présentent des relations de classe plus horizontales.

Ainsi, par rapport à son horizon textuel, *Così fan tutte* nous offre un comique qui décape, qui mine les bases d'une morale sentimentale, et qui privilégie la mobilité ironique sur la certitude de la vertu. Le libretto de l'opéra se termine avec ces mots que tous les personnages chantent en chœur : « Heureux celui qui prend tout par le bon côté, et qui laisse la raison le guider à travers les événements et les épreuves. Ce qui d'habitude fait pleurer les autres, il trouve le moyen d'en rire et au sein des tourbillons terrestres, il saura trouver le calme » (Da Ponte, 1790 : 60). En ceci au moins, l'opéra de Mozart désobéit aux normes, et peut même être considéré comme une interprétation transgressive d'un modèle de récit déjà bien développé.

Dans *Ainsi font-elles toutes* comme dans *Così fan tutte*, il n'y a aucune volonté de transcendance morale. Le roman et l'opéra sont à la fois légers et légèrement déconcertants. Plutôt que d'adopter cette trop commune « mission de bonne conscience », dont parle Barthes, le texte de Ness, de par son style haché, est imprégné d'une éthique de l'instantané. En promouvant ce qui est décrit comme une « vie-diapositives. Pause. Rewind. Skip » (Ness, 2005 : 58), il propose une relation à la vie de type *Erlebnis* où le plaisir du moment prime sur l'*Erfahrung* et son apprentissage cumulatif au fil du temps (Benjamin, 1982) : « Si Agnès et moi étions allées au bout du monde, ça aurait été uniquement pour ne rien faire. Célébrer le plus inutile, le plus gratuit » (Ness, 2005 : 80).

En effet, dès l'incipit du roman – « Dans un instant » – son mode opératoire est donné : tout tournera autour de l'expérience de l'imminent. Le premier paragraphe

qui fonctionne comme une sorte d'ouverture musicale, annonce l'enjeu radical du roman qui est de vivre dans le moment.

Dans un instant, il n'y aura rien d'autre au monde que la porte bleue et la poignée, le paillason, la serrure, le papier collé dans la vitrine qui dit Entrez, nous sommes ouverts, un signe de ta main, notre premier silence. Je guetterai l'entrée en matière, la décharge musicale. Elle viendra (Ness, 2005 : 15).

Il s'agit ici non seulement d'un désir vécu dans l'instant mais du désir même d'un désir à venir, mû par une « décharge musicale ». À la base, le terme de « décharge » fait référence à l'enlèvement d'un poids, c'est à dire un soulagement, un conduit par lequel s'écoule un trop plein de substance. C'est, selon le *Trésor de la langue française informatisé* (2004), littéralement « le passage d'une charge électrique d'un corps dans un autre ». Par extension, il s'agit aussi, dans la décharge, d'une action de libération émotionnelle, affective ou nerveuse, voire sexuelle, chez un sujet, et le résultat de cette action. Puisque cette action et son résultat sont musicaux chez Ness, le texte suggère que le sujet à la fois compose – et est composé de – sa propre musique.

La première référence à la musique (en dehors du titre) est donc associée aussi bien à Agnès, la libraire, qu'au langage à connotation érotique qui établit dès le début du livre un lien fort entre les livres comme objets, le désir physique et l'écriture du roman : « Elle a choisi un disque que je reconnais. Cette musique, tellement française, qu'elle fait jouer parmi les livres, les rayons... Étangs, mares, lotus, nénuphars » (Ness, 2005 : 17). Ce lien érotique entre livres et musique trouve son écho dans le couple de ses amants puisque, comme nous l'avons vu, Luis est écrivain et Paul musicien.

Précisons tout de suite que la musique n'est pas idéalisée chez Ness. Par exemple, un après-midi de « cuite », la narratrice rentre chez elle, s'effondre sur le lit, passe d'un disque à l'autre avec la télécommande à bout de bras : « j'accroche un des boutons avec mon pouce devenu énorme. Un concert orgiaque éclate dans mes tympans jusqu'à la douleur. J'éteins le lecteur de disques, puis m'écrasant sur le parquet, je me dis que la machine humaine s'occupera du reste » (Ness, 2005 : 31).

Si nous entendons l'hybridité de manière simplifiée comme l'imbrication d'au moins deux influences, la structure esthétique de base du livre y participe à un niveau essentiel. Les références à Rimbaud et à Mozart reflètent l'importance que jouent Agnès et Paul sur la narratrice. Ce mélange dans la vie de la narratrice d'une représentante de l'accès à la littérature et d'un représentant du monde de la musique fait écho à la condition de possibilité de l'opéra en général, c'est à dire le rapport intime entre le livret et la musique.

Pour mieux évaluer l'apport de Ness dans l'hybridation de la littérature avec la musique, considérons ici les caractéristiques essentielles de l'opéra comme genre. Comme le notent Linda et Michael Hutcheon (1996 : 7),

[...] what is usually forgotten is that the opera libretto is a *script*, and as such it is words, but words that make possible the dramatization on stage of a place, a time, a set of characters and dramatic action – all crucial to the *experience* of opera as a performed art form and therefore to the *meanings* given to it.

Étant donné que l'opéra se présente comme un art lyrique à la fois musical et théâtral, on ne s'étonnera pas si beaucoup d'écrivains – comme Beaumarchais, Voltaire, Rousseau, Zola, Colette, Claudel, Gide, Valéry et Cocteau – s'adonnent aussi à l'écriture de livrets d'opéra. Certains refusent que l'on coupe ou manipule quoi que ce soit dans leur textes, tandis que d'autres donnent toute licence de couper, de désarticuler, ou de modifier leurs écrits. Pour Catherine Kintzler (1991 : 351), « l'opéra ne se construit pas sans le théâtre, et le théâtre ne se dévoile pas sans l'opéra ; leur intelligibilité repose sur leur parallélisme ».

Parce que l'opéra est une œuvre musicale écrite pour un orchestre et des chanteurs et parce qu'il emploie musique, texte, action, jeu théâtral, scène et danse, il se définit comme un « art total » qui vise à rendre l'unité et l'intensité des émotions. Pour Guerino Mazzola, « la performance musicale traite de la transformation d'une partition (typiquement occidentale et classique) en une entité physique composée d'événements acoustiques et de l'incarnation des symboles de la partition dans le corps des musiciens » (Mazzola, 2011 : 3).

Le projet « opératique » de Ness d'imbriquer texte et musique repose donc sur un système de relations complexe fort développé. Pour simplifier, il est utile ici de rappeler un aspect essentiel de l'expérience que nous faisons tous de la musique. Le travail du philosophe Philippe Lacoue-Labarthe (2015) met en lumière trois questions fondamentales qui se posent à l'écoute de la musique. La première touche à la sonorité : comment cela sonne-t-il ? La deuxième a à voir avec la forme et sa structure, par exemple en relation à sa syntaxe, sa polyphonie, son rythme, etc. : comment se développe et évolue le morceau ? La troisième question concerne son effet : comment cela me *touche* ? L'apport de Ness au débat de la relation entre musique et littérature tient à cette sonorité, à ce développement, et surtout à ce toucher. *Ainsi font-elles toutes* repose en grande partie sur l'idée que la musique accompagne, communique et appelle le désir érotique.

Pour développer cette idée du rapport de Ness à la musique notamment de *Così fan tutte*, citons la perspective d'Yves Bonnefoy sur le caractère érotique de l'opéra de Mozart. Malgré les fréquents mobiles sérieux tels que « le bien de la société, l'élan vers le Ciel, l'amour supposé des humbles, l'amour, tout simplement » (Bonnefoy, 1995 : 172), il note que *Così fan tutte* est en fait traversé de pulsions déguisées, qui sont plus érotiques que spirituelles. Pour Bonnefoy, cet opéra est l'expression la plus spontanée et la plus fiévreuse du désir. Ce qui frappe avant tout, c'est la gaieté de l'opéra, et même son intense élan de joie : « À chaque instant [...] éclate une joie puissante, mystérieuse

et c'est même une affirmation qui semble s'en dégager [...] » (Bonnefoy, 1995 : 186). Cette joie peut étonner face à la découverte, notamment dans le finale, de tant de manquements, de mensonges et de manipulations : « On s'attendrait [...] dans la musique à quelque chose de discordant ou de doux-amer plutôt qu'à ces accents de triomphe » (Bonnefoy, 1995 : 186). Mais pour Bonnefoy, la joie n'est pas limitée à l'expérience des personnages qui trouvent une entente après tant de machinations : elle reflète aussi la joie de Mozart lui-même d'avoir su proposer une vision positive, et unifiante jusqu'à la compassion, de l'éros plutôt que sa condamnation : « La fin de *Così fan tutte*, et d'ailleurs de bien des passages de l'œuvre, sont cette compassion, sont cette transmutation du néant en être, source de joie⁶ » (Bonnefoy, 1995 : 188). Si besoin était, cette perspective justifierait pleinement le choix de Ness de traiter de la qualité musicale de l'érotisme avec joie, sans honte et sans aucun sentiment de culpabilité⁷.

Le discours que tient Ness sur le plaisir érotique ajoute au moins trois éléments à cette déculpabilisation : la quête du plaisir est l'équivalent de l'expression de la désobéissance, et même de la liberté radicale ; le style qui sied à l'expression de l'érotisme suit chez Ness le principe de la métonymie, c'est-à-dire de la juxtaposition spatiale des objets et des corps ; et ce qui exprime le mieux cette idée de l'érotisme est ce que Ness appelle *la forme* musicale.

Si la narratrice vit avec Paul, un compositeur à succès et un créateur d'une énergie remarquable, l'objet essentiel de son désir n'est pas Paul, mais Agnès. Le lendemain de sa rencontre avec Agnès à la librairie, la narratrice dit avoir

passé le reste de la journée à flâner d'un café à l'autre, à feuilleter les journaux, à écraser des cigarettes à peine entamées, à boire d'excellents vins et des liqueurs médiocres dans la plus exquise insouciance. J'ai gaspillé ce que j'ai pu, j'ai voulu célébrer le côté sacré du jour. Agnès, est-ce une fleur ou un fruit ? *Une fruit* ? (Ness, 2005 : 20).

⁶ Michèle Finck (2002 : 26) résume bien la perspective de Bonnefoy sur le compositeur : « Mozart confirme à Bonnefoy qu'il y a deux voies en art : celle de *Don Giovanni* (violence) et celle de *Così* (compassion, tension vers un dépassement des dualismes et vers un "éros" en paix dans "l'agapè"). Même si *Così* n'est qu'un "rêve", il faut œuvrer à cette possibilité ».

⁷ Sa décision d'écrire candidement sur l'érotisme et la musique fait aussi écho au choix de Sollers dans son essai *La guerre du goût* de traiter de l'érotisme dans les dessins de Rodin et dans sa correspondance sur ces mêmes dessins. Ness rend d'ailleurs manifeste ce lien avec Sollers en citant cette correspondance de Rodin. Une amante de la narratrice parle du don qu'elle veut lui faire : « Au fait, j'ai copié pour toi des notes qui pourraient t'intéresser, ce sont les lettres de Rodin à Hélène de Nostitz. *Écoute la musique* [...] "Ce sont des morceaux de Neptune, des femmes déesses. Et tout ceci n'est pas mort, ils sont animés et je les anime encore plus, je les complète facilement en vision, ce sont mes amis de la dernière heure. *Je suis bien heureux ainsi, d'être entre ciel et terre et obligé de l'être comme on est heureux dans les limbes*" » (Ness, 2005 : 44, je souligne).

Comme nous l'avons déjà suggéré, le cœur du récit se déroule entre deux axes sexuels, qui forment aussi deux axes esthétiques : cet homme, Paul ; cette femme, Agnès ; et les formes d'expression auxquelles ils sont associés : la musique et le roman. Mais Ness ne se limite pas à un aller-retour entre ces deux axes. Elle veut emboîter ces axes l'un dans l'autre, et tirer le bénéfice de chacun, même dans la transgression du genre dont le mot « fruit » constitue une des nombreuses traces formelles, car l'hybridité esthétique entre le roman et la musique pour Ness passe aussi par l'hybridité des genres.

Après bien des efforts, la narratrice arrive à séduire Agnès, et Paul quitte le domicile devant ce défi qui va au-delà d'une simple affaire de plus de la part de sa compagne. Les deux femmes partent alors vivre des moments de passion intense sur la côte, avant de revenir au Québec, où c'est Agnès qui quitte la narratrice sans aucune explication. Celle-ci, se sentant flouée, se venge sur Agnès en lui faisant regretter la séparation, puis retrouve Paul avec qui elle part vivre à Paris pour continuer leur relation ouverte. Mais une fois en France, elle découvre que Paul a pris pour maîtresse, justement, Agnès. Le livre se termine par un retour circulaire au début du roman. Non seulement la vie de la narratrice se poursuit de la même manière qu'avant, sans transcendance, mais dans le dernier paragraphe elle commence à *écrire ce roman-ci* : les toutes dernières phrases du livre sont identiques aux toutes premières, la seule chose qui les distingue sont les italiques. Ainsi, dans ce futur antérieur, il n'y a rien d'autre au monde que des objets matériels, rien de plus qu'un accueil, un signe physique, un silence qui sera suivi d'autres silences, c'est-à-dire, en somme, les composantes essentielles de la musicalité.

Notons au passage que tout ceci s'écrit sur un fond politique de perspective critique vis à vis du Travail, que Ness écrit avec un T majuscule. Indirectement, tout d'abord, puisque le roman est composé dans son bureau à la clinique où, étudiante en médecine, elle est employée, et où elle devrait se consacrer à sa formation professionnelle. Mais c'est aussi la critique du travail marchand qui se fait explicitement à plusieurs reprises dans le roman. D'une part l'ascension sociale n'intéresse pas la narratrice, d'autre part le Travail est la seule honte qu'elle ressent, car elle s'y sent dépossédée (Ness, 2005 : 35). La critique est claire chez d'autres personnages aussi, par exemple chez Luiz, qui « s'est évadé tôt de la tour du Travail, il préfère se tenir loin, il veille, il est un miracle de folie dans l'immense arnaque » (Ness, 2005 : 69). Du point de vue des relations économiques aussi, donc, le roman propose une perspective sociale alternative.

Précisons si besoin est, ici, que si l'influence capitale de *Così fan tutte* sur *Ainsi font-elles toutes* est indéniable, et si le roman de Ness suit l'interprétation transgressive du vice et de la vertu des femmes de l'opéra de Mozart, il n'a pas pour but de reprendre exactement ou fidèlement les qualités *proprement* musicales de celui-ci. Qu'entendons-nous par littérature et musique ? De la manière la plus succincte possible, le terme littérature fait référence, pour nous, à tout texte imaginaire écrit dans le but de

provoquer du plaisir ou une appréciation esthétique. Le terme de musique, quant à lui, désigne l'art qui combine des sons vocaux ou instrumentaux en vue de produire un sentiment de beauté ou d'émotion, selon des normes culturelles de rythme, de mélodie et d'harmonie. Puisque le style de Ness n'est pas sujet à un principe harmonique de la sonorité des mots et de leurs combinaisons, il est vrai que la musicalité dans son écriture n'est pas euphonique. Nous pouvons, néanmoins, lier la variété remarquable et dynamique des interactions subtiles entre les personnages, telles qu'elles sont véhiculées dans l'orchestration de Mozart, avec le style trépidant qui domine chez Ness. Prenons comme exemple, d'abord, cette description d'Agnès :

Tu t'es lancée derrière ton ordinateur. J'ai guetté un signe particulier, un sourire ou une moue. Rien. Pas indifférente non plus. Tu circulais de toutes tes hanches entre les bibliothèques, visiblement danseuse, regard épaules ventre genoux chevilles seins bassin cuisses dos cul, *being beauteous* (Ness, 2005 : 20).

Au-delà de la référence explicite ici au poème à la fois transgressif, politique et érotique, voire extatique, de Rimbaud « Being Beauteous » (Khan, 2016), si nous imaginons que le style de Ness est fait de notes on pourrait le décrire comme « mozartien » dans le sens où il est traversé de tours inattendus. *Così fan tutte* est construit à partir de toute une série de ruptures de plans scéniques. Le style du roman de Ness, lui aussi, est haletant, fait d'éléments rapidement liés par leur proximité spatiale plutôt que par une narration à base psychologique ou sentimentale. L'importance du procédé métonymique est telle que même les virgules disparaissent. Aucun espace n'est consacré au domaine de la psychologie ou de la sentimentalité. Selon la narratrice, la psychologie est d'ailleurs source de violence. En parlant de Paul, elle dit : « Il sait que je sais, pour Agnès. Il ne s'en préoccupera pas, il y a longtemps qu'il a abandonné les tentatives de compréhension, la violence de la psychologie » (Ness, 2005 : 126).

La littérature ne peut généralement pas se mesurer à la musique quant à sa capacité polyphonique. Comme le dit bien Milos Zatkalik (2001 : 61) : « polyphonic setting is possible in pre-object music arising from the permeation between the self and the surrounding world but not in discursive literature, where objects cannot truly permeate each other ». Ceci dit, si les effets de simultanéité sont un véritable défi pour l'écrivain, Ness s'en approche, comme nous venons de le voir, grâce à son emploi de la métonymie, de l'absence de ponctuation et son effet d'énumération rapide de termes descriptifs.

Citons un deuxième exemple du style rompu de Ness qui se détourne des conventions syntaxiques traditionnelles. Ici, l'énumération la plus rapide possible d'événements se rapproche, en quelque sorte, de la verticalité de la polyphonie musicale :

Deux filles se flattent les fesses devant moi, elles se sentent immédiatement regardées, accentuent leur jeu, j'entre dans le bal

des araignées. Je me tourne vers la Suzon, je paye, je glisse mon numéro de téléphone avec la facture. Elle sourit, sans plus. Alors marche arrière. Manteau, ouvreuse, dehors. Vague impression de naissance, dedans chaud et humide, dehors froid et hostile. Il y a des milliers d'étoiles ce soir, en plein centre-ville. Un avion passe (Ness, 2005 : 51).

D'un côté, Ness adopte une perspective hypermatérialiste sur le monde. En ceci, son écriture reflète assez fidèlement son propos sur l'érotisme : la récompense se trouve dans le passage d'une partie de plaisir à la suivante, d'un acte sexuel à un autre, sans grande conséquence, même pratique. Elle « flashe » sur un corps, puis un autre, et exprime ces coups de foudre dans un style « diapositive » qui fonctionne précisément comme une série d'apparitions et de disparitions subites de contrastes de lumière et d'ombre. Chez Ness, une image suit une autre, rapidement, et elles ont pour lien principal une structure métonymique. Ce qui compte par-dessus tout ce n'est pas l'image elle-même, mais la proximité de deux objets, de deux corps dans l'espace. Ainsi, son esthétique littéraire constitue la représentation matérielle du contenu de son propos sur l'érotisme. Ce que recherche Ness (2005 : 87), c'est « la primauté de la volupté sur le dieu Logos. Pas de cagibi sombre ni de lumière absente. Que le soleil continue la nuit. Point ».

L'écriture de Ness reflète non pas seulement la musique de Mozart dans ce qu'elle a de plus rythmique, mais surtout les besoins du plaisir érotique tel qu'elle l'envisage. D'ailleurs elle écrit : « J'ai passé l'après-midi à écouter des concertos, couchée par terre, les bras en croix. Je voulais que la musique entre dans mes oreilles, mes yeux, mes narines, ma bouche, qu'elle m'habite comme un homme, jusqu'au cœur. C'était Mozart » (Ness, 2005 : 123). Il ne s'agit donc pas d'imiter Mozart, mais de le prendre et d'en être prise. Ce n'est pas une proposition simple : le plaisir érotique pour Ness – le lien qu'elle recherche entre son corps, les musiques et les corps désirés – produit en même temps une coupure radicale d'avec le reste du monde, car ce plaisir se situe dans un présent disloqué de toute continuité temporelle, et même de toute raison : « L'érotisme est rare, il est dans l'instant d'une seule seconde » (Ness, 2005 : 82). C'est aussi « l'expérience la plus intime qui soit. Ça nous coupe du reste, de la raison, de la mort » (Ness, 2005 : 70).

En somme, non seulement *Ainsi font-elles toutes* prend pour thème l'éros, mais aussi l'érotisme traverse son écriture et est donc coextensif au mouvement de sa musicalité. Aux côtés des glissements, Ness nous offre des changements de directions, des petits soubresauts qui ressemblent à des hoquets, des parataxes, des surgissements du hors champ, des murmures, des mélanges d'élégance et de rudesse, des motifs imbriqués les uns dans les autres, aguicheurs, à la fois sensuels et nerveux. Dans ce matérialisme où la narratrice passe d'un corps et d'un amour à un autre, et tant pis pour le précédent sujet de l'affection, nous sommes aux antipodes du romantisme, dans

le sens où celui-ci vit principalement dans un monde de métaphores tirées de l'environnement en général et du monde naturel en particulier. De plus, le romantique est au moins sémiologue, continuellement en désir d'interprétation, tandis que le libertin ne s'intéresse à l'étude des signes que pour mieux jouir de la séduction de son partenaire, avant de jouir de son corps.

Qu'en est-il, alors, de l'amour dans ce monde ? Si Ness y fait souvent référence, elle n'en développe ni l'expérience, ni le concept. La narratrice déclare aimer, puis trouve très vite ailleurs matière à assouvir ses désirs, puis dit aimer de nouveau. D'ailleurs, pour elle, l'amour est un but invivable en soi. Dès que l'on se dit « je t'aime » il faut se quitter. « Je ne crois pas que l'on puisse se supporter davantage que cela. Je ne crois pas que l'on puisse vivre autrement l'amour » (Ness, 2005 : 117). Pour certains lecteurs, le fait que les amants chez Ness n'ont de valeur que dans l'instant du plaisir sera vu comme un défaut éthique. Mais, posons la question de nouveau : *Ainsi font-elles toutes* est-il vulnérable à ce genre de critique ? Considérons le passage suivant :

L'amour est peut-être affaire d'hommes, mais le plaisir reste l'affaire des femmes. Qu'est-ce que le plaisir ? Ce qu'il plaît à quelqu'un de faire, d'ordonner ; ce qu'il juge bon, ce qu'il veut. Si c'est votre plaisir, si c'est votre bon plaisir. A son plaisir : comme il lui plaît. Comme cette définition est légère ! musicale ! On n'atteint pas le plaisir contre quelqu'un ou quelque chose ; le « bon plaisir » résonne tel un rire, « comme il lui plaît », oui, selon son envie, son goût, son enchantement, son humour, sa liberté radicale (Ness, 2005 : 119).

Nous voyons ici la marque d'un début de résonnance sadienne selon laquelle les corps appartiennent à tous et, comme tels, se doivent d'être disponibles à chacun qui désire en user pour son plaisir. Mais ce qui est plus important, c'est que le plaisir correspond, chez Ness, au besoin de concilier ce qu'elle appelle deux « chances contradictoires, la solitude et l'amour ». La solitude « est une arme lourde, essentielle, une vertu » dont il faut se « revêtir comme d'une parure » (Ness, 2005 : 103). *Larvatus prodeo*, aurait dit Descartes. Mais la narratrice est d'accord avec son concubin Paul lorsqu'il proclame, parlant des différences dans l'interprétation instrumentale :

Les femmes ont un jeu plus feutré que celui des hommes. On dirait qu'elles veulent nous dire un secret... Elles jouent plus seules, aussi. Fermées. C'est leur principal défaut. La musique de chambre porte bien son nom. Les femmes interprètes sont des virtuoses de l'intimité et de la solitude (Ness, 2005 : 57).

La réponse à notre solitude existentielle serait alors de pratiquer sur celle-ci une sorte de réappropriation. À travers les qualités que Ness découvre dans la musique, elle cherche à créer un nouveau monde séparé du monde quotidien. Dans ce qui rappelle le trait de l'écriture que Barthes avait reconnu chez Sollers, le premier paragraphe

d'*Ainsi font-elles toutes* sera repris, comme nous l'avons mentionné, mot pour mot, dans une sorte de « futur antérieur », et le livre, échappant en cela encore une fois à toute transcendance, pourrait ainsi ne jamais terminer. En effet, la fin du roman auto-cite son début ainsi :

Dans un instant, il n'y aura rien d'autre au monde que la porte bleue et la poignée, le paillason, la serrure, le papier collé dans la vitrine qui dit Entrez, nous sommes ouverts, un signe de ta main, notre premier silence. Je guetterai l'entrée en matière, la décharge musicale. Elle viendra (Ness, 2005 : 126).

Ce texte répété aux deux bouts du livre donc – et dont la seule différence est l'emploi d'italiques à la fin – propose un rapport de type érotique, une décharge musicale qui éliminera le reste du monde, qui existera seul et par-dessus toute autre expression, toute autre manifestation individuelle ou sociale.

Dans cette absence de fin, sont réunies les trois fonctions essentielles de ce livre que nous avons développées dans cette étude. Il y est question de la fonction de la qualité musicale du rapport érotique, étant donné que la musique accompagne et communique le désir érotique depuis la nuit des temps. Nous y entendons aussi le style « diapositive » qui fonctionne comme représentation matérielle du contenu de son propos sur l'érotisme puisque le style du roman reflète son éthique. Finalement, nous nous trouvons face à une sorte de transgression temporelle. Ce retour du texte au début du livre signifie une résistance à la progression du temps. Bien que le sous-titre de l'opéra de Mozart qui sert de source d'inspiration au roman soit « L'école des amants », chez Ness aucune leçon n'est apprise. Mais aucune n'est recherchée non plus, car il s'agit de vivre le plaisir avant tout : « la primauté de la volupté sur le dieu Logos ». Dans *Ainsi font-elles toutes*, toutes les musiques, même littéraires, font ainsi, elles se frayent un chemin vers nous et cette rencontre peut prendre des formes érotiques.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ATILF (2004) : *Trésor de la langue française informatisé. Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle*. Paris, ATILF, CNRS et Université de Lorraine. URL : <http://atilf.atilf.fr/-tlf.htm>
- BARTHES, Roland (1979) : *Sollers écrivain*. Paris, Seuil.
- BENJAMIN, Walter (1982) : « Sur quelques thèmes baudelairiens », in Walter Benjamin, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Paris, Payot.
- BONNEFOY, Yves (1995) : « Mozart en son point du monde », in Yves Bonnefoy, *Dessin, couleur et lumière*. Paris, Mercure de France.
- DA PONTE, Lorenzo (1790) : « Mozart, *Così fan tutte* », in *Opus 31*. URL : https://musique.-opus-31.fr/fichier_oeuvre/Mozart-Così fan tutte

- DESMEULES, Christian (2005) : « Roman québécois - Clara Ness ou l'exercice du bonheur ». *Le devoir*. URL : <https://www.ledevoir.com/lire/79372/roman-quebecois-clara-ness-ou-l-exercice-du-bonheur>
- FINCK, Michèle (2002) : « Yves Bonnefoy et Mozart : de *Don Giovanni* à *Così fan tutte* ». *Dalhousie French Studies*, 60, 17-27. URL : <http://www.jstor.org/stable/40836789>
- GOEHRING, Edmund (2003) : « The opere buffe », in S. P. Keefe (éd.), *The Cambridge Companion to Mozart*. Cambridge, Cambridge University Press, 131-146.
- GOEHRING, Edmund (2004) : *Three Modes of Perception in Mozart: The Philosophical, Pastoral, and Comic in Così fan tutte*. Cambridge, Cambridge University Press.
- HUTCHEON, Linda & Michael HUTCHEON (1996) : *Opera : desire, disease, death*. Lincoln, University of Nebraska Press.
- KHAN, Salah (2016) : *Revolución e ironía en la Francia del siglo XIX*. Madrid, Anthropos.
- KINTZLER, Catherine (1991) : *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*. Paris, Minerve.
- LACASSE, Marie-Ève (1997) : *Masques*. Hull, Québec, Vents d'ouest.
- LACASSE, Marie-Ève (2017) : *Peggy dans les phares*. Paris, Flammarion.
- LACASSE, Marie-Ève (2020) : *Autobiographie de l'étranger*. Paris, Flammarion.
- LACASSE, Marie-Ève (2020) : « Autobiographie de l'étranger : ici comme ailleurs ». Entretien animé par Natalia Wysocka, *Le Devoir*. URL : <https://www.ledevoir.com/lire/-573870/iii-litterature-quebecoise-ici-comme-ailleurs>
- LACASSE, Marie-Ève (2023) : *Les manquants*. Paris, Seuil.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe (2015) : *Pour n'en pas finir : écrits sur la musique*. Paris, Bourgois.
- Le Monde & AFP (2023) : « Politique de la ville : 111 nouveaux quartiers classés prioritaires en 2024 ». URL : https://www.lemonde.fr/societe/article/2023/12/30/politique-de-la-ville-111-nouveaux-quartiers-classes-prioritaires-en-2024_6208432_3224.html
- MARTEL, Jean-Philippe (2005) : « Nouveauté livres : *Ainsi font-elles toutes*, Clara Ness ». *Liaison*, 1 : 1. URL : https://www.usherbrooke.ca/liaison_vol40/n01/a_sortie_4001.html
- MAZZOLA, Guerino (2011) : *Musical Performance. A Comprehensive Approach: Theory, Analytical Tools, and Case Studies*. Berlin et Heidelberg, Springer-Verlag.
- NESS, Clara (2005) : *Ainsi font-elles toutes*. Montréal, XYZ éditeur.
- NESS, Clara (2006) : *Genèse de l'oubli*. Montréal, XYZ éditeur.
- NESS, Clara (2007) : « Du rêve dans les romans de Philippe Sollers ». *Filigrane*, 16 : 2, 54-61. DOI : <https://doi.org/10.7202/016921ar>
- WAGNER, Richard (1874) : *Opéra et drame in Musique et musiciens*, vol. 1, trad. de Guy Charnacé. Paris, P. Lethielleux. URL : [https://fr.wikisource.org/wiki/Opéra_et_-_Drame,_I_\(Wagner,_trad._Charnacé\)](https://fr.wikisource.org/wiki/Opéra_et_-_Drame,_I_(Wagner,_trad._Charnacé))
- ZATKALIK, Milos (2001) : « Is there Music in Joyce and Where do we Look for it? ». *Joyce Studies Annual*, 12, 55-63.

Isabeau de Bavière dans le *Pastoralet* : un portrait plutôt bienveillant

Santiago LÓPEZ MARTÍNEZ-MORÁS
Universidade de Santiago de Compostela
santiago.lopez@usc.es
<https://orcid.org/0000-0002-2908-1620>

Resumen

Le Pastoralet narra, desde una perspectiva alegórica, la pugna entre armagnacs y borgoñones hasta 1419, fecha del asesinato de Juan sin Miedo, duque de Borgoña. El autor, firme partidario del duque, describe con tintes negativos a la mayor parte de los personajes del bando rival. A través del análisis de las escenas en las que aparece, el artículo muestra que la reina Isabel de Baviera –concebida como un personaje secundario bajo el nombre de Belligère, y presentada como amante de Tristifer (Luis de Orléans)– no recibe un tratamiento especialmente peyorativo. Moldeada con una cierta libertad durante las escenas pastoriles, su perfil histórico se acentúa sin embargo tras la muerte de su amante para sostener con mayor énfasis la personalidad redentora del duque de Borgoña.

Palabras clave: Literatura alegórica, guerra civil, siglo XV, Francia, Borgoña.

Résumé

Le Pastoralet raconte, dans une perspective allégorique, la lutte entre Armagnacs et Bourguignons jusqu'en 1419, date de l'assassinat de Jean sans Peur, duc de Bourgogne. L'auteur, fervent partisan du duc, dresse un portrait négatif de la plupart des personnages du camp rival. Cependant, la reine Isabelle de Bavière – conçue comme un personnage secondaire sous le nom de Belligère, et à qui est attribuée dans le texte une idylle avec son beau-frère Louis d'Orléans – ne reçoit pas de traitement particulièrement péjoratif. Façonnée avec une certaine liberté par rapport aux scènes pastorales, son profil historique s'accroît néanmoins après la mort de son amant pour appuyer davantage la personnalité rédemptrice du duc de Bourgogne.

Mots clé : Littérature allégorique, guerre civile, XV^e siècle, France, Bourgogne.

Abstract

Le Pastoralet narrates, from an allegorical perspective, the conflict between Armagnacs and Burgundians up until 1419, the year of John the Fearless's assassination. The author, a strong supporter of the duke, depicts most of the characters on the rival side in a negative light. However, an analysis of the scenes featuring Queen Isabelle of Bavaria –who is portrayed as a secondary character under the name Belligère and is presented as the lover of Tristifer (Louis of

* Artículo recibido el 16/01/2025, aceptado el 7/05/2025.

Orleans)—reveals that she is not treated particularly pejoratively. While her character is somewhat freely developed during the pastoral scenes, her historical profile is notably heightened after the death of her lover, serving to more strongly emphasize the redemptive nature of the Duke of Burgundy.

Keywords: Allegorical literature, civil war, 15th century, France, Burgundy.

Le *Pastoralet*, texte allégorique bourguignon du XV^e siècle, daté par son éditeur, Joël Blanchard, entre 1422 et 1425¹, s'inscrit dans le combat idéologique et de propagande mené par les ducs de Bourgogne contre le parti Armagnac tout au long de la guerre civile². Le document dépeint la situation de la France entre les deux grands meurtres de 1407 (Louis, duc d'Orléans et frère du roi Charles VI)³ et de 1419 (Jean sans Peur, duc de Bourgogne) et met en place, sous le prisme de l'allégorie⁴, une atmosphère chaotique qui situe au premier plan l'action salvatrice du duc de Bourgogne, ainsi que les défauts de ses adversaires⁵. Parmi eux, la reine Isabelle (ou Isabeau) de Bavière, victime de graves accusations ponctuelles tant à son époque que, surtout, au cours des périodes ultérieures, occupe une place d'une certaine importance⁶.

Les points essentiels de ces accusations sont, d'une part, la cupidité du duc et de la reine, qui risquait de mettre le royaume en ruine (Adams, 2010 : 113-124) et, d'autre part, le rapport amoureux de ces deux personnages jusqu'au meurtre du duc à

¹ Le texte présente la mort de Henri V, roi d'Angleterre (1422), mais ne fait pas mention de la purge dans l'entourage royal (1425) des assassins de Jean sans Peur à Montreuil (1419), conséquence des pourparlers entre les deux camps pour rétablir la paix (*vid. Pastoralet* : 25-28).

² Le texte, contenant 9 142 vers, est conservé dans un seul manuscrit portant actuellement la cote 11064 de la Bibliothèque royale de Bruxelles (*vid. Pastoralet* : 7 et, parmi beaucoup d'autres, Delogu (2020 : 231). Longuement tenu pour un texte secondaire, le document n'a pas éveillé l'intérêt de la critique. Néanmoins, Blanchard (1983 : 147-235) puis Delogu (2020) en proposent une analyse profonde et pertinente. Une autre œuvre allégorique digne d'intérêt, également bourguignonne mais douée d'un esprit plus radical et élaborée au cours des années critiques 1405-1406, est le *Songe véritable*, pamphlet visant à accuser fausement la reine, le duc d'Orléans et d'autres personnages de l'entourage du roi du saccage du trésor royal (*vid. aussi infra*, n. 7).

³ Sur le crime, *vid. Guinée* (1992) et, plus récemment, Beaune & Perruchot (2021 : 37-55).

⁴ Sur l'allégorie à cette période, *vid. surtout Jung* (1971), Strubel (2002) et Minet-Mahy (2005).

⁵ Sur l'engagement politique des écrivains à la fin du Moyen Âge, nous renvoyons essentiellement à Blanchard & Mühlethaler (2002 : 33-58). Un recueil d'articles de ce dernier auteur traitant le même sujet a récemment été publié (Mühlethaler, 2019).

⁶ *Cf. supra*, n. 2. Sur les accusations contre la reine et la construction politique de sa mauvaise réputation, *vid. Gibbons* (1996), Adams (2010, indispensable pour l'intérêt du présent travail, *vid. surtout pp. 113-148*), Adams (2013 et 2014) et Adams & Rechtschaffen (2011). Quant à la rumeur politique au cours de cette période, en termes généraux, *vid. surtout Gauvard* (1994) et Fargette (2007).

Paris. Cette affaire, laquelle semble inventée de toutes pièces et n'aurait jamais fait l'objet d'une conviction unanime⁷, jouira d'une grande fortune lors des siècles postérieurs.

Évidemment, la situation au cours de cette période n'est jamais stable, aussi bien du point de vue politique que militaire. La preuve en est que la volonté de ternir la réputation de la reine n'est plus la même au cours des années suivantes, surtout à partir des deux grands crimes et la logique évolution de la guerre civile, laquelle modifie, dans une large mesure, les attitudes. La critique contre Isabeau de Bavière n'aura donc pas autant de sens en 1420, l'année de la signature du traité de Troyes, un an après l'assassinat de Jean sans Peur à Montereau⁸ et date autour de laquelle fut composé le *Pastoralet*.

C'est pour cette raison que la souveraine occupe une place limitée dans un ouvrage qui est, pour le reste, totalement voué à la gloire de Jean sans Peur ; l'auteur a tout de même voulu faire d'Isabeau l'élément déclencheur de toute l'intrigue, sans qu'elle soit pour autant indispensable dans la suite de la narration. Employant la formule de la fiction pastorale, l'œuvre présente les personnages historiques du temps, allégorisés sous la figure de bergers pourvus de noms fictifs désignant leurs vraies qualités personnelles, leurs noms réels étant dévoilés à la fin du récit⁹. Celui-ci, conduit par le narrateur Bucharius, commence par la présentation d'une fête dans la forêt, célébrée en l'honneur de Vénus, déesse païenne de l'amour, dont le culte païen – et, bien entendu, figuré – occupe le devant de la scène dans ce contexte initial d'innocence et de divertissement (vv. 87-90).

C'est ainsi que la danse établit le cadre de départ de cette communauté ; les bergers chantent le triomphe de l'amour dans un *locus amœnus* qui ne laisse présager, au début, aucun malheur. Cet amour est, bien sûr, celui qui unit les deux personnages ensuite annoncés, Florentin (Charles VI)¹⁰, « maistre du pourpris » (v. 127) et Belligère (Isabeau de Bavière) « la très amoureuse bergiere » (v. 144). Il est par ailleurs indiqué, à propos de ce dernier personnage, qu'il est porteur d'une certaine beauté, encore qu'il se manifeste inconsistant dans ses sentiments envers Florentin. Son nom, doté d'un

⁷ Vid. Gibbons (1996) et encore Adams (2010 : 113-148). Famiglietti (1986 : 43) s'interroge sur le silence en ce qui concerne cette relation dans le *Songe véritable*, dès lors qu'elle aurait dû se produire au moment de la rédaction de ce dernier document ; cette omission s'avèrerait, de ce fait, la meilleure preuve de l'inexistence de tels rapports.

⁸ Sur ces deux événements décisifs dans l'histoire de cette période, vid. Schnerb (2001 : 257-305).

⁹ Les faits historiques représentés dans l'œuvre sont, en revanche, directement alludés dans le titre de chaque chapitre, guidant ainsi l'interprétation de tous les épisodes (Delogu, 2020 : 236-237) et limitant, par ce biais, les options interprétatives de l'allégorie.

¹⁰ Le nom est inspiré de la fleur de lys, symbole de la royauté française. La prospérité du verger est en rapport direct avec l'action bénéfique du roi dans les œuvres allégoriques employant cette figure (Minet-Mahy, 2005 : 328-329). De toute évidence, le *Pastoralet*, relatant le chaos de la guerre civile et la nécessité de l'intervention bourguignonne, présentera immédiatement une flagrante dégénération de ce lieu paradisiaque, sans pour autant remettre en question l'image du souverain.

sens précis à l'instar des autres personnages, témoigne clairement de cette double condition : belle et légère¹¹.

La reine / bergère incarne, ainsi donc, une double nature, similaire à celle de la propre Vénus, à la fois protectrice des amours vrais et des rapports légers. En fait, Bucharius établit une comparaison, stratégiquement placée, entre deux personnages féminins. Vénus, tout comme Belligère, menait effectivement un double jeu :

Venus, ce qui ne fu pas drois,
Vulcan gherpy et Mars ama,
Et assés fu qui l'en blama,
Quoyque Vulcan fust lais et vilz
Et Mars fust plais esmanevis¹².
Qui dont loera Belligère
D'estre en coer sy fole et legere
Que de frauder ne decepvoir
Son ami pour plus lait avoir ? (vv. 168-176).

Le poème introduit ensuite le personnage avatar du duc d'Orléans : Tristifer, « tristrece portans » (v. 190), dont l'état d'esprit tire son origine des amours interdits pour Belligère¹³, bien qu'il soit en même temps très épris de Maret¹⁴, ce fait prouvant l'inconsistance de son cœur et, par là même, de son comportement moral dans son ensemble.

Les deux amants affichent leur passion à la vue de tous, laquelle s'intensifie de plus en plus au milieu de l'indifférence générale car, au-delà du fait, personne ne voit de menace réelle pour son existence. Les anomalies commencent néanmoins lors d'un

¹¹ Le nom du personnage est encore soumis à d'autres interprétations : Delogu (2020 : 242) indique que la forme *belle* implique tant la guerre (*bellum*) intérieure de la reine « qui renvoie au conflit qui déchire son cœur » que le renvoi au nom Isabelle. *Cfr.*, en effet, les mots du narrateur dans la partie finale du récit (vv. 8885-8888) : « Belligère, c'est la roïne / Ysabel, qui fu bien encline / A chose qui la tourmenta, / Sy qu'en coer bataille porta ». Or, le jeu de mots *belle* – *bellum* évoquerait également une certaine responsabilité, si petite soit-elle, dans le déclenchement de la guerre civile.

¹² Sur la diffusion au Moyen Âge des rapports amoureux entre ces deux personnages mythologiques, connus dès l'Antiquité classique, *vid.* Possamaï-Pérez (2018).

¹³ « Iloec entre les esbatans / Tristifer tristrece portans / Estoit et, tout fust il jolis, / Trop bien sambloit merencolis, / Car il avoit ung pensement / Malvais qui lui faisoit tourment, / Qui lui faisoit au coer destresse, / Sy qu'en apparoit la tristesse. / Ung pensement malvais avoit / D'amer ce qu'amer ne debvoit. / D'amer amer ne debvoit mie / Amer de son ami l'amie » (vv. 189-200). Adams (2008 : 137) soutient que la relation amoureuse entre les personnages incarnant la reine et le duc d'Orléans « est tout simplement une version allégorisée de l'association politique entre les deux personnages, qu'elle vise à ridiculiser » et n'aurait donc rien à voir avec une telle relation dans la réalité historique. Comme preuve de ce jeu allégorique, l'auteure signale encore que l'assassinat de Tristifer (Louis d'Orléans) sera, en fait, proposé ultérieurement par Florentin (Charles VI) à Léonet (Jean sans Peur), ce qui est, de toute évidence, un véritable contresens historique.

¹⁴ Sans doute s'agit-il de Valentine Visconti (*vid.* *Pastoralet* : 13), épouse du duc d'Orléans. Sur ce personnage, *vid.* Marchandisse (2008).

concours lyrique au cours duquel l'auteur de la plus belle composition est désigné capricieusement : Belligère, ayant décidé du prix, accorde la récompense à Tristifer, auteur d'une ballade et non d'un rondeau, à l'encontre des normes qui le requéraient. Grâce à cette altération délibérée, l'amant de la bergère obtient la victoire au détriment de son mari et de Léonet, personnage incarnant le duc de Bourgogne Jean sans Peur, auteurs de pièces composées suivant les conditions établies :

Belligère en est pervertie¹⁵,
 Car par amours et par sotie
 Donne le beau pris orendroit
 A Tristifer qui n'y a droit ;
 Car nulz ne le devoit avoir,
 Tant loast s'amie pour voir,
 S'il ne le gaignoit par rondel,
 Car oncques ne fu parlé d'el
 Quand Florentin le publiâ.
 Je croy que celle l'oublia,
 Tant est en coer d'amours malade ;
 Car Tristifer l'a par balade.
 Ainsy a il proffit et los
 Contre raison, bien dire l'os (vv. 649-662).

La lecture du contexte historique de cet épisode, qui introduit, dans le récit, les différentes responsabilités personnelles, s'avère claire : la reine / bergère¹⁶, allant contre la logique, le salut du royaume et même, dirait-on, le droit, s'appuie politiquement à tort sur Tristifer / Louis d'Orléans. Ce dernier personnage est, à son tour, incapable de veiller sur le bien public et devient, de par son comportement, l'entier responsable de la ruine de la France (ou du lieu paradisiaque du texte dans la fiction), tel que le prouvent l'évolution du récit et, bien sûr, l'interprétation du narrateur. En revanche, en dépit de la responsabilité initiale de Belligère, celle-ci n'est pas très critiquée, n'étant accusée qu'à cause de sa faible volonté et de ses sentiments, non pas à la suite de sa décision de provoquer le bouleversement des normes de la forêt¹⁷.

Ce comportement, qui aurait aussi une lecture religieuse assez manifeste¹⁸, est évidemment à l'origine des problèmes ultérieurs. Le non-sens de la décision de la

¹⁵ Par « Amour, pitié, haïne et ire » (v. 646).

¹⁶ Pour des raisons pratiques, nous parlerons, au même niveau, du personnage historique et de son avatar littéraire dans le présent travail.

¹⁷ En effet, seul le duc d'Orléans semble nettement accusé dans cette œuvre. *Vid.* Marchandisse (2021 : 87). La suite du récit nous apprend notamment que Léonet perçoit, dans un songe, la scène où seul Tristifer est fautif, et non pas Belligère (*vid.* Blanchard (1983 :164-165) et ici, *infra*, n. 21).

¹⁸ Assurément, l'incident n'est pas sans rapports avec la transgression d'Ève au Paradis agissant contre le mandat direct de Dieu, lors de l'offre de la pomme à Adam (Gn, 3, 1-6). Le texte, pourtant, n'exploite pas cette interprétation qui devrait logiquement accuser la reine comme la principale responsable du

bergère, loin d'être une simple altération formelle, devient une transgression de l'ordre parfait de la société des bergers, tel qu'il est décrit au début de la narration. Les conséquences, fortement négatives, sont aussitôt commentées par Bucharis, encore qu'il refuse d'engager la responsabilité consciente de la reine : elle aurait effectivement cédé à ses sentiments, ce qui est bien une erreur, mais sans une volonté délibérée de faire le mal (vv. 649-734)¹⁹.

La nuit met un terme aux divertissements et les bergers regagnent leurs maisons, à l'exception des deux amants, lesquels se retrouvent dans le noir pour vivre leur passion. C'est Belligère qui incite Tristifer à rester auprès d'elle la nuit, au milieu d'un paysage s'étant dénué de son image idyllique pour prendre l'aspect d'un lieu obscur envahi par les bêtes de la forêt, dont l'agitation menace la sécurité des amants ; le risque est, de la sorte, plus nettement marqué²⁰. Récréant leurs amours dans un espace privé au sein d'un lieu clos, similaire au *locus amoenus*, un tel manquement aux mœurs semblerait s'adapter au discours de la courtoisie, dès lors que la scène incorpore le stéréotype du départ à l'aube, moment de la séparation des deux amants (vv. 1241-1250), ritualisé dans la tradition lyrique. Cependant, cette séparation suppose, en l'occurrence,

conflit et ainsi restreindre la responsabilité du frère du roi. Or le sens religieux concernant la souveraine n'est pas inconnu dans d'autres textes : un certain nombre de documents postérieurs à l'exécution de Jeanne d'Arc à Rouen (1431) établissent effectivement, de façon explicite, une comparaison entre la vierge Jeanne, venue pour sauver le royaume, et la pécheresse Isabeau, tenue pour destructrice de la paix, laquelle est ainsi assimilée, à plusieurs reprises, à Ève. Sur cet aspect, *vid.* Beaune (2004 : 125-132), Adams (2014 : 129) et Rieger (2014 : 113). Cependant, la scène biblique n'est pas fondée sur les amours interdits, alors qu'ils sont déterminants dans la tradition troyenne, mentionnée plus loin, lesquels sont à l'origine de la guerre et éliminent toute option d'explication religieuse. Le narrateur restreint, de cette manière, les interprétations mystiques à l'invocation finale de la Vierge Marie qui pourrait, elle aussi, avoir un sens idéologique considérable dans le contexte de l'œuvre (*vid. infra*, pp. 481-482).

¹⁹ *Vid.* n. 17. *Cfr.* par contre le contexte moral, bien différent, du *Dit de la pastoure* de Christine de Pisan : « De cet espace homogène devenu un lieu de plénitude disparaît toute signification morale ; ou plutôt la valeur morale s'identifie à la conformité de la représentation à ses propres lois : ce qui se passe est *drois*, dans la soumission aux impulsions du désir, comme l'énonce le refrain d'une des chansons qui farcissent le dit : *Aime ley, si feras que sage* » (Blanchard, 1987 : 12).

²⁰ « Ja le soleil cler et luisant / Qui toute nature console / Est departis de ceste sole / Et entre les mers enfremés, / Dont brunoie cilz bois ramés, / Et ja issent fors de lor cages / Pour errer les bestes sauvages / Querans partout pastel et proie » (vv. 1046-1053). Peut-être faudrait-il voir, dans cette affirmation de Belligère, une mince allusion aux Lupalois, allégorie des Armagnacs, dont la présence détruira l'équilibre de cet univers de pâtres au cours du récit, les loups étant les prédateurs les plus dangereux de la forêt et les ennemis naturels de ceux-là. L'attribution de l'image des loups aux Armagnacs proviendrait du choix de cet animal par Louis d'Orléans pour son armoirie, en plus d'un jeu de mots entre la devise « il est loup » et le prénom du duc ; *vid.* Simonneau (2014 : 169). Une interprétation évangélique serait encore possible en l'occurrence, puisqu'ils sont les chasseurs naturels des brebis, finalement protégées par le duc de Bourgogne, que le texte présente en bon pasteur (*vid. infra*, p. 478). Pour l'image des puissants et des faibles comme loups et agneaux au bas Moyen Âge, bien que circonscrite à l'Italie communale, *vid.* Rao (2023 : 127-150). Pour les connotations négatives du loup en Occident, *vid.* Pastoreau (2018).

la fin d'un acte d'imprudence, dont la conséquence majeure sera la destruction du monde idéal des bergers.

Si les ébats amoureux des deux personnages pendant la nuit sont considérablement sexualisés, c'est surtout par opposition à l'univers des jeux de la forêt, fort gais et pleins d'innocence, sous la lumière de la journée. Or la réflexion de Tristifer approfondit le sens moral de sa responsabilité personnelle au-delà du rapport charnel, comme en témoigne notamment l'intervention du narrateur afin de lui récriminer sa conduite :

En toi est la chose apparens
Que bonne foy y est faillie,
Quant süir voelz soubz la foellie
Receleement en destour
La pastoure du hault pastour
Qui est ton freres, ou changiés
Fus des que tu fus soubzagiés
Et que ta nourrice alaitoies.
Trop fais mal et trop aviltoies
Ceux que tu doibs plus honnourer²¹ (vv. 1092-1101).

C'est ainsi que la culpabilité de Tristifer, déterminée sans nuances, devient le sujet des chapitres postérieurs. La rubrique du second chapitre (« S'ensuit le second chapitre qui contient la hantise qu'avoit le duc d'Orliens avoec la royne », p. 63) montre, sans l'ombre d'un doute, qu'il s'agit d'une obstination personnelle, dont la réflexion présente toutefois un esprit certainement rongé par la responsabilité de ses actes et livré à un tourment personnel sans issue. De ce fait, Tristifer, étant tombé amoureux et se rappelant les ébats amoureux de la veille, est immédiatement interpellé par deux séries de personnages féminins, incarnant les deux seules options éthiques possibles et lui proposant des conseils opposés. Les Napées, « Nymphes eavages » (v. 1330), créatures de la même forêt à laquelle appartient le groupe des bergers, semblent partager l'inquiétude générale. Elles lui reprochent le non-sens de son aventure et lui conseillent de revenir dans le droit chemin et d'être loyal aux siens :

Ha ! mar veïs au mayolier
Belligère et la convoitas !
Folz fus quant d'elle t'acointas.
Mar feïs giste et reposee
Avoec elle la nuit passee !
Mar y chantas et carolas !
Pourquoy pres tu le solas

²¹ C'est donc dans le même sens qu'il faudrait interpréter le rêve de Léonet, où Tristifer est désigné seul accusé de l'affaire : « Léonet une nuit songa / Que Tristifer le hocq doré / Du hault pastour très honoré / Prenoît et baisoit Belligiere, / Et gastoit l'erbette et l'orgiere / Et briefment tout le pastourage » (vv. 2452-57). Cf. Blanchard (1983 : 164-165). Le songe se termine par le meurtre de Tristifer (v. 2462), annonçant, de la sorte, la scène suivante (vv. 2542-2546), laquelle reproduit le crime de 1407.

D'amie qui a aultre ami ? (vv. 1092-1101)²².

Leur discours n'entraînera aucune conséquence, bien au contraire : peu après avoir raconté son aventure à un personnage nommé Pompal²³ – l'affaire étant donc révélée à un tiers pour la première fois –, Tristifer est interpellé par quatre fées, émissaires de Vénus, qui lui présentent un panier rempli de fleurs et un message de la déesse lui enjoignant de retourner auprès de l'amie qu'elle lui a offerte volontiers :

Moult a Venus fait pour toi, voir :
Ce ne doibs ne poes ignorer ;
Mais quant tant te voit demorer
Loing de celle qui pour toy pleure,
Trop te prie que sans demeure
Tournes vers t'amie ou destour,
Ou morte sera sans retour,
Ainsy espoir que fu Philis
Qui aux rainsaux vers et foellis,
Par trop son Demophon attendre,
Se vault de sa chainture pendre (vv. 1572-1582)²⁴.

Sa responsabilité étant ainsi complètement engagée, il cherche sans relâche Belligère pour une seconde rencontre. Provisoirement omise par le texte au cours des visions de son amant, elle réapparaît, se lamentant, éplorée au milieu de la forêt, de l'absence de Tristifer après leur nuit de passion, jusqu'à ce qu'il la rejoigne finalement. La scène de la rencontre, formellement courtoise, approfondit moralement le sens négatif du rôle de l'amoureux, qui devient, dès lors, le séducteur actif et le seul responsable de la suite de l'aventure interdite.

La bergère ne reprendra pas la position active de la scène précédente, bien au contraire : elle n'est présentée que comme la dame qui attend le retour de son amant ; en conséquence, son action sera désormais limitée à un rôle plutôt passif. Par conséquent, la dynamique des deux personnages agissant au même niveau évolue, au point que la persistance dans l'adultère soit complètement attribuée à l'avatar du duc d'Orléans. Circonscrite à son contexte courtois, la bergère chante un lai exposant sa tristesse,

²² Une allusion à son meurtre est également contenue dans ce discours : « Pense à ton fait, et je t'en prie, / Et tantost et incontinent / Soies chastes et continent, / Ou, se ce non, après tes festes, / A Cerberus qui a trois testes, / Pour ta char toute devorer, / Seras livré sans demourer » (vv. 1376-1382).

²³ Il s'agit de Pierre Clignet de Brabant, amiral de France, rangé parmi les partisans de duc d'Orléans. Par suite de l'assassinat du duc, Jean sans Peur le fit remplacer par Jacques de Châtillon en 1408 (Guenée, 1992 : 182).

²⁴ La scène semble, en quelque sorte, fondée sur le modèle du jugement de Pâris, fils de Priam, qui débouche sur l'enlèvement d'Hélène et le début de la guerre de Troie. Les fées font même mention de ce choix de la mythologie classique sans aucune allusion au conflit qui s'ensuivit (vv. 1557-1564). L'éclatement de la guerre civile, expliquée à travers cet exemple mythique, sera en fait évoqué beaucoup plus tard par les bergers (*vid. infra*).

avant de s'évanouir²⁵. Vite rétablie grâce aux soins de Tristifer, elle recommence avec lui la danse de la carole – métaphore de la reprise de leurs amours –, protégée par le leurre d'une discrétion inutile, le bruit d'un mauvais augure se répandant aussitôt dans la forêt (vv. 1850-1854). Les bergers regrettent le mauvais choix de la reine en faisant allusion au sort de la ville de Troie, dont l'issue fatale est due aux amours interdits de Pâris et d'Hélène :

Bien avons matiere de quoy
 Estre tristes et en soussy,
 Puis que Belligère a choisy
 Tristifer et fait son amant,
 Et, quiconques l'en voist blamant,
 Degherpy son beau Florentin ;
 Car maulz en venra et hustin,
 Plus que par les amours Helaine,
 Car ceste chose est plus vilain,
 Qui bien en sçaroit la fachon ;
 S'en venra plus grant cuisenchon
 Sur nous, povres et patiens,
 C'oncques ne fist sur les Troyens,
 Ou tamps Priant qui mors en fu,
 Et sa grant cité mise en fu (vv. 1858-1872).

Loin d'être un instant spontané et tragique, la destruction du royaume, partiellement provoquée par ces amours adultères, est expliquée impérativement par le recours à un modèle historique, ou plutôt mythique, connu de tous, qui place sur un pied d'égalité la France et la ville de Troie, dont la disparition, à la suite d'un caprice amoureux, demeure vivante dans tous les esprits, la responsabilité étant identique dans les deux cas : l'homme, capteur ou séducteur, est tenu pour responsable des origines de la crise. En revanche, bien que la bergère du *Pastoralet* n'ait pas été enlevée comme Hélène, son esprit n'en semble pas moins prisonnier ; ayant ainsi fait le choix délibéré d'une interprétation bienveillante des événements, issus de l'imaginaire troyen ou adaptés d'un passé récent, le narrateur expose que la volonté de la dame est étouffée par celle de son amant, frivolement conscient de ses capacités amoureuses.

²⁵ La longue pièce (vv. 1686-1758) ne présente aucune trace, qu'elle soit allégorique ou littérale, traduisant le repentir du personnage par rapport à la situation de péril due à sa conduite. Belligère agit différemment d'Hélène (*vid.* n. antérieure), tenue pour responsable de la chute de Troie dans la tradition, dont la plainte pour Pâris est aussi celle de la destruction de la cité, autrement dit de l'État. *Vid.* Croizy-Naquet (1990 : 83-84). À cet égard, il convient de noter que Pâris, dans la littérature classique, entretenait des rapports amoureux avec la bergère Cénone, avant de la quitter pour devenir l'amant d'Hélène, dame de haut lignage. Le motif est exposé par Christine de Pisan dans son *Dit de la Pastoure*. *Cfr.* Mühlethaler (2010 : 53-54).

Néanmoins, si un berger met en péril le pourpris, un autre, Léonet / Jean sans Peur, revêtu d'une grande légitimité morale et politique, en deviendra le sauveur. Son portrait est en tout opposé à celui de Tristifer, même par rapport aux représentations classiques : tandis que Vénus encourage les amours de l'amant de la reine, les actions de Léonet sont inspirées en songe par le dieu Mars (vv. 2499-2522). Le conseil de ce dernier, selon Bucharius, est toutefois tout aussi immoral, du moment qu'il agit sous l'emprise de sentiments négatifs de discorde et de haine²⁶. Les manigances inspirées par ce dieu sont effectivement bien connues : Tristifer est assassiné sur l'ordre de Léonet après avoir quitté Belligère, le crime devenant dans le récit – sans déclaration explicite, il est vrai – la conséquence naturelle de l'aventure amoureuse, située dans cette fiction presque au même niveau que la rivalité politique entre les deux ducs²⁷. Du point de vue historique, les agissements de Léonet contre Tristifer restent assez fidèles au contexte du crime de 1407, qui n'est aucunement déformé dans sa réécriture allégorique. Léonet s'étant converti, de par cette action, en protecteur universel et bienveillant du pourpris et de tous ceux qui y demeurent, le texte passe sous silence les propos diffamatoires des années précédentes tenus à l'encontre de la reine²⁸. D'une façon, en quelque sorte, cohérente avec cette situation, après la disparition de Tristifer, la vigueur des sentiments unissant celui-ci à Belligère se borne à un déchirant discours de lamentation de cette dernière sur la mort de son amant (vv. 2601-2670)²⁹, avant que le personnage ne disparaisse, cédant complètement la place aux affaires politiques entre les deux factions, jusqu'à sa réconciliation postérieure avec les Léonois.

Sa trace reste néanmoins présente dans le texte comme modèle de féminité et, paradoxalement, d'innocence. En effet, à cause de son fort engagement avec la Bourgogne, l'auteur du *Pastoralet* se doit de présenter Léonet sous l'aspect d'un défenseur de la justice et du bonheur du peuple, comme il a déjà été indiqué³⁰, quoique le

²⁶ Delogu (2020 : 236). Les deux personnages principaux des partis opposés sont ainsi guidés par des dieux classiques aux valeurs contraires inspirant deux visions différentes de la guerre : alors que Mars provoque le crime et le conflit pour des raisons concernant la question d'État, Vénus ne stimule que l'égoïsme et les passions personnelles.

²⁷ En effet, la question de la ruine du royaume est présentée comme la seule et vraie cause de l'action meurtrière bourguignonne (par exemple, vv. 2452-2458 et 2576-2581), encore que le rendez-vous avec Belligère soit cité plusieurs fois comme le moment précédant le crime (*cf.* vv. 2509-2514 et 2526-2531).

²⁸ *Vid. supra*, pp. 468-469.

²⁹ Le discours de lamentation de Belligère est assez similaire au monologue des vers 1640-1685, où elle se plaignait de l'abandon de Tristifer. Son contenu, ici comme dans le premier cas, est tout à fait dépourvu de commentaires politiques importants, ses sentiments étant les seuls à être mis en avant. Toutefois, le deuil n'empêche pas Belligère de vite oublier Tristifer pour se remettre à danser : « Nientmoins toutefois tost après / Vit l'en Belligère en vers prés, / Soubz les mays qu'estés fist foellir, / Caroler, esbatre et saillir. / Nulz n'est tant jolis ne dorés / Qui ne soit assés tost plorés / Puis que la mort prendre le voelt : / Qu'a oel ne voit, au coer ne doelt » (vv. 2663-70).

³⁰ *Vid. supra*, n. 20.

personnage soit également présenté comme victime de la tromperie des Lupalois / Armagnacs, un moment séduit, lui aussi, par les malfaiteurs. Ce n'est pas pour autant un défaut du personnage ; en les montrant capables de détruire les âmes les plus vouées à la piété, l'auteur met en exergue la malignité des Armagnacs. Daisy Delogu, parlant, à cet égard, d'une certaine féminisation du personnage de Léonet, indique que Boscalus, *alter ego* de l'Armagnac TanneGuy du Chastel³¹, gagne, au moyen de son discours convainquant, la volonté du Bourguignon, lequel se laisse facilement tromper en raison de son innocence. Il en résulte que l'image de la bergère séduite est explicitement appliquée à ce dernier³² :

Bosqualus l'a bien deceü,
 Tant qu'il est en ses las cheü ;
 Car ainsy com amans s'amee
 Attrait en la forest ramee
 Par doulz parlers, en promettant
 Garder s'onnour et en flatant,
 Mais quant la vient, il la deflore,
 Tout ainsy et trop pis encore
 Fist Boscalus au pastour quoy,
 Car en le menant au bosquoy,
 Par beau parler trop le blandy (vv. 8485-8495).

En conséquence, la fascination est une arme employée par les menteurs – et les ennemis du royaume – dans le but de tromper les jeunes filles confiantes, de même que les hommes ayant de bonnes intentions. C'est bien la moralité qui se dégage de la scène citée, ce pour quoi le narrateur dépeint, sans ambiguïté, un Jean de Bourgogne ingénu et dupé dans la forêt. Cet incident rapproche fortement les deux personnages incarnant le duc bourguignon et la reine, leur attitude étant ponctuellement définie comme « légère » par le narrateur, à la vue des erreurs qu'ils commettent à cause de leur volonté trop faible (Delogu, 2020 : 236). Néanmoins, les similitudes entre les deux personnages vont au-delà de cette commune faiblesse d'esprit : s'ils sont au début très loin l'un de l'autre dans l'action politique, un épisode ultérieur, lui aussi d'origine historique, les rapproche personnellement.

En effet, la progression de l'action politique dans le récit permet à Léonet d'en devenir le protagoniste essentiel, suite au meurtre de son adversaire. Malgré cette décision fatale, à la base des rares commentaires négatifs du narrateur sur Jean sans Peur, celui-ci offre un profil de gouverneur qui n'est pas dépourvu de métaphores religieuses.

³¹ « Bosqualus, en [c]est escriptel, / Est pour Taneghy du Chastel, / Pruvost de Paris, ou manoit » (vv. 8939-8941).

³² *Vid.*, à cet égard, Delogu (2020 : 237-38).

Érigé en prince de la paix en vertu de ses actions³³, il incarne, pour cette même raison, le bon berger qui rassemble son troupeau, tel qu'en témoigne un passage de l'Évangile de Jean (Jn, 10 : 11-15) et le déclare explicitement le texte³⁴, unifiant, de la sorte, les sens allégorique et religieux de l'image ducale. Il s'ensuit que, de toute évidence et de façon radicale, le sens de la forêt et des bergers qui l'habitent est modifié.

Ce n'est que beaucoup plus tard, dans un épisode correspondant à un événement de 1417, que Belligère intervient à nouveau dans le récit pour s'adresser à Léonet. Prisonnière un moment des Lupalois, elle lui demande de l'aider à échapper de sa geôle. Cette conciliation tardive permet d'approfondir l'action bienveillante du personnage pacificateur et de mettre en valeur la pertinence de sa projection religieuse, puisque le bon pasteur, tel que le propose encore l'Évangile, doit tout faire pour récupérer la brebis perdue (Lc, 4 : 6) et, ce qui est plus important ici, la placer sous sa protection³⁵.

Ce nouveau passage allégorique reproduit ainsi la libération de la reine de la captivité à laquelle elle avait été réduite par les Armagnacs, évidemment rapportée par les historiens du temps³⁶. Dans le récit, elle prie Léonet, par l'intermédiaire d'un messager, de lui porter secours afin de recouvrer sa liberté. Ce dernier décrit au Bourguignon le paysage désolé qu'est devenu l'espace des bergers et reproduit en particulier, à la première personne, le chagrin de la dame qui déplore toujours la mort de son amant³⁷.

Telle est l'interprétation que le texte fait des événements réels, quoique l'histoire en offre une version moins poétique, vu que la reine s'allie au duc de Bourgogne à la suite du comportement des Armagnacs, lesquels avaient effectivement retenu la dame à Tours³⁸. Jean sans Peur a certainement libéré la reine dans la réalité historique, avant que

³³ Les dénominations de Jean sans Peur les plus courantes étaient tant positives (l'appellatif « sans peur » lui étant attribué le lendemain de la bataille d'Othée) que négatives. À ce sujet, *vid.* Carrier (2010).

³⁴ *Vid.* encore Delogu (2020 : 238-39).

³⁵ C'est sans doute à ce titre que le narrateur rappelle, dans son discours allégorique, le parti pris par la reine lors de son alliance avec les Armagnacs : « Lors sans remembrer le conseil / Que Belligère en son esseil / Aux Lupalois souvent donna, / Tous ses sièges habandonna / Et seulés acoelly sa voie / Devers la belle qui pert joie / Et qui pleure parfondement. / S'il la poet jeter du tourment, / N'avra mie poy fait pour elle » (vv. 6931-6939).

³⁶ *Cfr.* Schnerb (2005 : 660-661) et Adams (2010 : 33).

³⁷ « Lasse ! Mon lit pleure et fait plains / Pour mon amy, car pas n'est plains / Fors de moy ; remaint esgarés / Qui de beau bergier fu parés / jadis, et lors me furent brieves / Les nuis d'yver, or me sont grieves / Les nuis d'esté et trop longhettes ; / Et ces fontenelles clarettes / Ou nous doy alames esbatre / Souvent le jour trois fois ou quatre, / Quant plus n'y alons donoier, / Toutes secchent sans undoier ; / Et sus le bort les blanches fees / Sieient dolentes et effrees, / Ou sy hault nos propres noms claiment / Que les valees nous reclaiment / En rendant mot a mot nos noms, / Qui lors furent de grans renoms, / Quant nous fumes esmayolé / Et de vers glays englayolé. / Lasse ! qu'est devenu le tamps ! » (vv. 6879-99).

³⁸ « Isabeau de Bavière (...) avait été assignée à résidence à Tours. Plus que dans le comportement prétendument scandaleux de certains membres de son entourage, la raison de cet exil résidait dans l'attitude

les deux ne gagnent finalement Chartres, où ils signent une alliance³⁹. Le souverain bourguignon est donc le sauveur de la position d'Isabeau aussi bien dans ce jeu fictionnel que dans la réalité.

L'histoire guidant ainsi la fiction, la bergerie reprend ses droits : Belligère assume à nouveau le rôle qu'elle avait au temps de sa liberté dans le pourpris comme ruse pour sa libération. En effet, de même que la reine Isabeau convainquait ses gardiens de lui permettre d'assister à la messe afin de fuir de la prison⁴⁰, Belligère obtient de ses geôliers l'autorisation d'aller s'amuser dans le jardin, sous les conditions du divertissement initial avec ces nouveaux bergers :

Oiés que fist la pastourelle,
 Qui sçavoit bien plus d'une note.
 Quant la force du fort parc note,
 Ou l'en la tenoit en prison,
 Lupalois a mis en raison
 Et dist : « Seigneurs, tandis que dure
 La rousse sur la verdure
 Et que ly chaulz n'est pas trop fors,
 A la fontaine la defors
 Ou Palés s'est souvent baignie,
 Alons jouer par compaignie,
 Tout faisant servantois et dis »⁴¹ (vv. 6940-6951).

Toujours entourée d'une joie générale et des danses, elle est cependant angoissée par l'absence de son sauveur qu'elle aperçoit, finalement, au milieu de la forêt :

Mais Belligère a desplaisir
 Pour Léonet que trop demeure,
 Sy qu'en coer pour ceste demeure

bienveillante que la reine avait manifestée au comte de Hainaut lorsqu'il était venu plaider la cause du duc de Bourgogne à Paris. » (Schnerb (2005 : 660).

³⁹ *Vid.*, par exemple, *Chronique de Jean le Fèvre* : 315-317. Le Religieux de Saint-Denis présente une version différente des mêmes faits. Selon cet historien, la réconciliation aurait été, en réalité, une proposition du duc de Bourgogne à la reine, contraint d'obtenir son soutien pour entrer dans Paris. *Vid. Chronique du religieux de Saint-Denys* : 140 ; *cfr.* Verdon (2001 : 183).

⁴⁰ Retenue par les Armagnacs de mai à novembre 1417, elle parvient à tromper ses gardiens (Jean Picquart, Guillaume Torel et Laurent du Puy) à Tours et rejoint les envoyés du duc de Bourgogne. *Vid.* Clin (1999 : 199-201), Vaughan (2002 : 221), Schnerb (2005 : 660-661) et Marchandise (2021 : 85-86). L'évolution de la position politique d'Isabeau au cours de ces années-là et ses mouvements entre les deux camps est subtilement exposée par Schnerb (2001 : 237-244).

⁴¹ Retenue par les Armagnacs de mai à novembre 1417, elle parvient à tromper ses gardiens (Jean Picquart, Guillaume Torel et Laurent du Puy) à Tours et rejoint les envoyés du duc de Bourgogne. *Vid.* Clin (1999 : 199-201), Vaughan (2002 : 221), Schnerb (2005 : 660-661) et Marchandise (2021 : 85-86). L'évolution de la position politique d'Isabeau au cours de ces années-là et ses mouvements entre les deux camps est subtilement exposée par Schnerb (2001 : 237-244).

Demaine ung doel qui est couvers.
 [...]
 Et toutefois tant a musé
 Belligère faignant ses ris
 Qu'elle voit parmy ung larris
 Léonet a poy de bergiers
 Qui vient illoec les saulz legiers (vv. 6986-6998).

La recreation scénique de cette libération est similaire, en dépit de conditions différentes, à la première rencontre des deux amants. L'auteur semble, par conséquent, chercher le rachat du personnage de la reine, cette fois-ci sur la bonne voie. Léonet est ainsi présenté comme le meilleur protecteur de la dame, beaucoup plus qu'un simple amant de circonstance, condition dans laquelle stagnait Tristifer. Il fait disparaître, par là même, le souvenir de son rival en le remplaçant, de même que, dans la réalité historique, il le fit tuer quelques années auparavant pour obtenir le pouvoir absolu en France. Il réussit de la sorte à obtenir *a silentio* le pardon de la bergère,

Belligère pour ceste chose
 A Léonet la mort pardonne
 De son ami, mais mot n'en sonne ;
 Et avec lui par amistance
 S'en va jouer sans arrestance
 Par pars, cavaues et champiaux,
 Tout chantant et faisant chapiaux,
 Sans penser vilain pensement (vv. 7032-7039).

De même que les salutations de la reine au duc de Bourgogne lors de sa libération de la prison de Tours ne font aucune allusion aux disgracieux faits passés :

Très cher cousin, oultre tous les hommes du royaume vous doy
 aymer, quand à mon mandement avez tout laissié et m'êtes venu
 délivrer de prison, pour quoy, mon très cher cousin, jamais ne
 vous fauldray, car bien voy que tousjours avez aymé monsei-
 gneur, sa génération, son royaume et la chose publique (*Chronique de Monstrelet*, III : 229).⁴²

Quant aux événements postérieurs ayant une correspondance historique, ils se poursuivent jusqu'au décès de Léonet⁴³, mais la bergère incarnant la reine disparaît du récit suite à cette conciliation, laquelle, au fond, se manifeste surtout comme une reconnaissance implicite du formidable pouvoir ducal, devenu crucial dans l'évolution

⁴² Cfr. Schnerb (2005 : 661). Les pp. 230-234 du même volume de cette chronique reproduisent ce sentiment tel qu'il est exprimé dans le document d'alliance et d'amitié adressé par la reine aux villes, à la suite des événements de Tours.

⁴³ Le texte présente la conspiration et le meurtre du duc dans un long passage mettant un terme à l'œuvre (vv. 8104-8808), ce pourquoi l'épisode de l'assassinat de Jean sans Peur est l'un des moments décisifs du récit. Sur l'épisode historique du meurtre, *vid.*, entre autres, Vaughan (2002 : 263-286).

du conflit civil (Adams, 2010 : 33-37). Néanmoins, une image féminine s'impose encore à la fin du texte allégorique, celui-ci s'achevant rhétoriquement au travers d'une évocation – d'une certaine longueur – de la Vierge. Ce colophon, apparemment sans rapports avec le contenu de la pièce, foisonne d'images de bonheur et d'espérance en la résurrection de tous les mortels :

[...] Je prie
 La roïne de tout le monde,
 La flour des flours tres digne et monde,
 La vierge des vierges, la dame
 Des angelz, la très clere jame,
 L'estoile de mer matineuse,
 Le lis, la rose precieuse,
 La fontaine sans secheresse
 Et la nostre moyenneresse,
 Que par son intercession
 Puißons avoir remission
 De nos pecchiés entierement,
 Et que soions finablement
 Devant Dieu ou saint paradis
 En gloire qui durra toudis (vv. 9128-9142).

Ce n'est pas, à notre avis, uniquement un jeu allégorique regorgeant d'ornements rhétoriques, comme Delogu (2020 : 244), par ailleurs, l'affirme pertinemment. L'image mariale sert certes à achever le récit par une profusion d'images riches de sens, mais la Vierge est surtout une figure spirituelle, reine du monde, comme le révèle le vers 9129, tout en étant une image protectrice et secourable, que ce soit pour les Français ou les Bourguignons⁴⁴. Par voie de conséquence, elle se convertit en un élément supérieur – au-delà de toute interprétation allégorique –, dépassant en dignité et en gloire tant la Vénus tentatrice du début que la bergère / reine partiellement responsable du malheur du royaume. Son évocation est donc placée au-dessus des angoisses de la guerre civile en vue de rétablir l'espoir de la paix. Un autre sens important semble encore se dégager de cette image : on sait que l'assimilation de Jean sans Peur au bon pasteur, que nous avons constatée, fait partie, sans nul doute, de la réputation paternelle héritée par son fils Philippe le Bon, quoique ce dernier n'ait jamais été mentionné en tant que personnage du récit (Delogu, 2020 : 242). Sous le même angle religieux, l'allusion à la figure spirituelle de la Vierge, située hors de l'ossature narrative fondée sur des faits strictement historiques, vise à mettre en valeur l'image rédemptrice et accueillante de la maternité. Ainsi donc, par-delà les polémiques et, surtout, les conflits, la Vierge est essentiellement définie à travers son pouvoir de protection et de conciliation universelles.

⁴⁴ *Vid.* essentiellement Hemelryck (2006 : 244-249).

Bien évidemment, les événements narrés par le texte ne permettent pas d'y comparer la reine à la Vierge, la polémique historique sur la vraie filiation du dauphin étant par ailleurs une raison complémentaire de poids⁴⁵. Or nous savons qu'un certain nombre d'œuvres d'art et de manifestations publiques du temps cherchent à établir un parallèle explicite entre Marie et Isabeau (*vid.* Adams, 2011 : 484-85 et Kipling, 1998 : 289-356). En effet, l'image accueillante et protectrice de la mère de Dieu se rapprochait tout particulièrement de celle de la reine chez quelques auteurs à une période antérieure du conflit⁴⁶. Isabeau est en conséquence perçue, dans les documents les plus favorables, comme une figure conciliatrice et maternelle, à même de protéger le royaume durant les épisodes de crise mentale de Charles VI, bien au-delà de la bergère frivole et désinvolte – sans pour autant être perverse – dépeinte par le *Pastoralet*.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ADAMS, Tracy (2008) : « Isabeau de Bavière dans l'œuvre de Christine de Pizan : une réévaluation du personnage », in Juliette Dor & Marie-Élisabeth Henneau [avec la collaboration de Bernard Ribémont (éd.), *Christine de Pizan. Une femme de science, une femme de lettres*. Paris, Champion, 133-146.
- ADAMS, Tracy (2010): *The life and afterlife of Isabeau of Bavaria*. Baltimore, John Hopkins University Press.
- ADAMS, Tracy (2011) : « Isabeau de Bavière, le don et la politique du mécénat ». *Le Moyen Âge*, 3, 475-486. URL : <https://shs.cairn.info/revue-le-moyen-age-2011-3-page-475>
- ADAMS, Tracy (2013) : « Isabeau de Bavière : la construction d'une reine scandaleuse ». *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 25, 223-235. URL : <https://journals.openedition.org/crmh/13091>
- ADAMS, Tracy (2014) : « Louis of Orléans, Isabeau of Bavaria, and the burgundian propaganda machine, 1392-1407 », in Éric Siraev & Martijn Icks (éd.), *Character assassination throughout the ages*. New York, Palgrave McMillan, 121-134. URL : https://link.springer.com/chapter/10.1057/9781137344168_7.

⁴⁵ Comme l'on sait, les adversaires des Armagnacs avaient formulé l'accusation de bâtardise à l'encontre du dauphin, laquelle serait apparemment reprise par l'emploi de l'expression 'soi-disant dauphin' au sein du texte du traité de Troyes de 1420 (*vid.* Cosneau (éd. 1889 : 113). Cependant le dauphin est, en rigueur, seulement considéré comme indigne de son titre dans le texte du traité, alors que sa filiation aurait été respectée, selon Beaune (2012 : 62). *Vid.* aussi Adams (2008 : 139-140). L'argument employé lors de la rédaction du traité dans le but de déposséder le dauphin de tous ses droits est établi sur la responsabilité de celui-ci dans le crime de Montereau. *Vid.* Autrand (1986 : 580-581).

⁴⁶ Le cas le plus évident est celui de Christine de Pisan ; décidément engagée dans la défense de la couronne, cette auteure n'hésite pas à placer la Vierge comme modèle de maternité et stabilité pour Isabeau de Bavière dans sa célèbre *Épître à la reine* (1405). *Vid.* Demartini (2021 : 212-214).

- ADAMS, Tracy & Glenn RECHTSCHAFFEN (2011) : « The reputation of the queen and public opinion: the case of Isabeau of Bavaria ». *Medieval Feminist Forum*, 47 : 1, 5-31. URL : <https://scholarworks.wmich.edu/mff/vol47/iss1/2>.
- AUTRAND, François (1986) : *Charles VI. La folie du roi*. Paris, Fayard.
- BEAUNE, Colette (2004) : *Jeanne d'Arc*. Paris, Perrin.
- BEAUNE, Colette (2012) : *Jeanne d'Arc. Vérités et légendes*, Paris, Perrin.
- BEAUNE, Colette & Nicolas PERRUCHOT (2021) : *L'assassinat politique en France*. Paris, Passés composés.
- BLANCHARD, Joël (1983) : *La pastorale en France aux XIV^e et X^e siècles. Recherches sur les structures de l'univers médiéval*. Paris, Champion.
- BLANCHARD, Joël (1987) : « La pastorale et le ressourcement des valeurs courtoises au XV^e siècle ». *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 39, 7-20. URL : https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1987_num_39_1_2420
- BLANCHARD, Joël & Jean-Claude MÜHLETHALER (2002) : *Écriture et pouvoir à l'aube des temps modernes*, Paris, PUF.
- CARRIER, Hubert (2010) : « Les dénominations de Jean sans Peur : entre violence acceptée et réprouvée », in F. Foronda et al. (éd.), *Violences souveraines au Moyen Âge. Travaux d'une école historique*. Paris, PUF, 113-122.
- Chronique de Jean le Fèvre : Chronique de Jean le Fèvre, seigneur de Saint-Rémy*, édition de François Morand. Paris, Raynouard, 1876.
- Chronique de Monstrelet : La chronique d'Enguerrand de Monstrelet en deux livres avec pièces justificatives*, édition de Louis Claude Douët-d'Arc. Paris, Jules Renouard, tome III, 1859.
- Chronique du religieux de Saint-Denys* [Michel Pintoin] : *Chronique du religieux de Saint-Denys, contenant le règne de Charles VI, de 1380 à 1422*, édition et traduction de M. Louis Bellaguet. Paris, Crapelet, 1852.
- CLIN, Marie Véronique (1999) : *Isabelle de Bavière. La reine calomniée*. Paris, Perrin.
- COSNEAU, Eugène [éd.] (1889) : *Les grands traités de la guerre de Cent Ans*. Paris, Picard.
- CROIZY-NAQUET, Cathérine (1990) : « La complainte d'Hélène dans le *Roman de Troie* (vv. 22920-23011) ». *Romania*, 111, 75-91. URL : https://www.persee.fr/doc/roma_0035-8029_1990_num_111_441_1643.
- DELOGU, Daisy (2020) : « La “pastourrie” et l'histoire au temps de Charles VII : étude du *Pastoralet* », in Florence Bouchet, Sébastien Cazalas & Philippe Maupeu (éd.), *Le pouvoir des lettres sous le règne de Charles VII (1422-1461)*. Paris, Champion, 231-244.
- DEMARTINI, Dominique (2021) : « “Apaiser l'yre du roi”. Fonction politique des reines bibliques dans l'*Épître à la reine* de Christine de Pisan », in M. Lamy & S. Shimahara (éd.), *Le pouvoir au féminin. Modèles et anti-modèles bibliques de l'exégèse à la tragédie, du III^e au XVII^e siècle*. Paris, Beauchesne, 193-214.
- FAMIGLIETTI, Richard C. (1986) : *Royal intrigue. Crisis at the court of Charles VI, 1392-1420*. New York, AMS Press.

- FARGETTE, Séverine (2007) : « Rumeurs, propagande et opinion publique au temps de la guerre civile (1407-1420) ». *Le Moyen Age*, 113, 309-344. URL : <https://shs.cairn.-info/revue-le-moyen-age-2007-2-page-309>.
- GAUVARD, Claude (1985) : « Le roi de France et l'opinion publique à l'époque de Charles VI », in *Culture et idéologie dans la genèse de l'État moderne. Actes de la table ronde de Rome (15-17 octobre 1984)*. Rome, École française de Rome, 353-366. URL : https://www.persee.fr/doc/efr_0000-0000_1984_act_82_1_2823.
- GAUVARD, Claude (1994) : « Rumeurs et stéréotypes à la fin du Moyen Âge », in *La circulation des nouvelles au Moyen Âge. XXIV^e Congrès de la S.H.M.E.S.P. (Avignon, juin 1993)*. Paris-Rome, Publications de la Sorbonne-École française de Rome, 157-77. DOI : <https://doi.org/10.3406/shmes.1993.1638>
- GIBBONS, R. C. (1996) : « Isabeau of Bavaria, Queen of France (1385-1422) : The Creation of an Historical Villainess ». *Transactions of the Royal Historical Society*, 6/6, 51-74. URL : <https://www.jstor.org/stable/3679229>
- GUENÉE, Bernard (1992) : *Un meurtre, une société. L'assassinat du duc d'Orléans, 23 novembre 1407*. Paris, Gallimard.
- HEMELRYCK, Tania van (2006) : « La femme et la paix. Un motif pacifique de la littérature médiévale ». *Revue belge de Philologie et histoire*, 84 : 2, 243-270. URL : https://www.persee.fr/doc/rbph_0035-0818_2006_num_84_2_5014
- JUNG, Marc-René (1971) : *Études sur le poème allégorique en France au Moyen Âge*. Berne, Francke.
- KIPLING, Gordon (1998) : *Enter the King: Theatre, Liturgy and Ritual in the Medieval Civic Triumph*. Oxford, Clarendon Press.
- MARCHANDISSE, Alain (2008) : « Milan, les Visconti. L'union de Valentine de Milan et Louis d'Orléans, vus par Froissart et par les auteurs contemporains », in Paola Moreno & Giovanni Palumbo (éd.), *Autour du XV^e siècle. Journées d'études en l'honneur d'Alberto Várvaro*. Genève, Droz, 93-116. URL : <https://books.openedition.org/pulg/6678>
- MARCHANDISSE, Alain (2021) : « Isabeau de Bavière, reine de France, au prisme des chroniqueurs bourguignons ». *Bien dire et bien apprendre*, 36, 77-89. URL : <https://www.pe-ren-revues.fr/bien-dire-et-bien-apprendre/135>
- MINET-MAHY, Virginie (2005) : *Esthétique et pouvoir de l'œuvre allégorique à l'époque de Charles VI. Imaginaires et discours*. Paris, Champion.
- MÜHLETHALER, Jean-Claude (2010) : « Du rêve idyllique au leurre courtois. Mirages littéraires dans le *Dit de la Pastoure* de Christine de Pisan ». *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 20, 43-58. URL : <https://journals.openedition.org/crmh/12208>
- MÜHLETHALER, Jean-Claude (2019) : *L'écrivain face aux puissants au Moyen Âge. De la satire à l'engagement*, Paris, Champion.
- Pastoralet* : *Le Pastoralet*. Édition de Joël Blanchard. Paris, PUF, 1983.
- PASTOUREAU, Michel (2018) : *Le loup. Une histoire culturelle*. Paris, Seuil.

- POSSAMAÏ-PÉREZ, Marylène (2018) : « Traduire Ovide au XIV^e siècle : les amours de Mars et de Vénus au livre IV des *Métamorphoses* et de l'*Ovide moralisé* ». *Médiévales*, 75, 81-96. URL : <https://journals.openedition.org/medievales/9181>
- RAO, Riccardo (2023) : *Le temps des loups. Histoire culturelle et environnementale d'un animal fabuleux*. Avignon, Université d'Avignon.
- RIEGER, Dietmar (2014) : « Un mythe *in statu nascendi* ? La pucelle et le Ditié de Jehanne d'Arc de Christine de Pizan », in Jean Patrice Boudet & Xavier Hélary (éd.), *Jeanne d'Arc : histoire et mythes*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 113-123.
- SCHNERB, Bertrand (2001) : *Armagnacs et Bourguignons. La maudite guerre, 1407-1435*. Paris, Perrin.
- SCHNERB, Bertrand (2005) : *Jean sans Peur, le prince meurtrier*. Paris, Payot.
- SIMONNEAU, Henri (2014) : « Le léopard et le coucou. La figure animale dans les textes de propagande français à la fin du Moyen Âge », in Irène Fabry-Tehranchi & Anna Rusakoff (éd.), *L'Humain et l'animal dans la France médiévale (XII^e-XV^e s.) – Human and Animal in Medieval France (12th-15th c.)*. Amsterdam-New-York, Rodopi, 163-178. DOI : https://doi.org/10.1163/9789401211079_011
- STRUBEL, Armand (2002) : « *Grant senefiance a* ». *Allégorie et littérature au Moyen Âge*. Paris, Champion.
- VAUGHAN, Richard (2002) : *John the Fearless. The Growth of burgundian Power*. Woodbridge, The Boydell Press.
- VERDON, Jean (2001) : *Isabeau de Bavière, la mal-aimée*. Paris, Tallandier.

Regards littéraires et artistiques croisés face aux défis de l'exil et de la Seconde Guerre mondiale en France

Josep MARQUÉS MESEGUER

Universidad de Zaragoza

josep.marques@unizar.es

<https://orcid.org/0000-0001-8433-8495>

Resumen

Este artículo explora el impacto de La Retirada en la guerra de España y también de la Segunda Guerra Mundial en algunos autores del siglo XX que han vivido estos conflictos y han sido testigos del exilio, los campos de concentración y la resistencia. El artículo analiza cómo estas experiencias han influido en su expresión artística. Centrándose en tres autores —Josep Bartolí, Jorge Semprun y Jordi Pere Cerdà— que han vivido experiencias similares, pero con diferentes obras y trayectorias de vida, examinaremos cómo estas experiencias han afectado a su capacidad de testimoniar y de transformar sus vivencias traumáticas en arte. Así, nos preguntaremos sobre la posibilidad de superar la tragedia a través del arte y sobre las condiciones para un desarrollo artístico después de tales adversidades.

Palabras clave: La Retirada, campo de concentración, Resistencia francesa, testigo, testimonio literario.

Résumé

Cet article explore l'impact de La Retirada dans la guerre d'Espagne et aussi de la Seconde Guerre mondiale sur des auteurs du XX^e siècle ayant vécu ces conflits et ayant été témoins de l'exil, des camps de concentration et de la Résistance. Il analyse comment ces expériences ont influencé leur expression artistique. En nous concentrant sur trois auteurs – Josep Bartolí, Jorge Semprun et Jordi Pere Cerdà – qui ont vécu des expériences similaires mais avec des trajectoires de vie et des œuvres différentes, nous examinerons comment ces expériences ont affecté leur capacité à témoigner et à transformer leur vécu traumatisant en art. Ainsi, nous nous interrogerons sur la possibilité de surmonter la tragédie à travers l'art et sur les conditions pour une réussite artistique après de telles épreuves.

Mots-clés : La Retirada, camp de concentration, Résistance, témoin, témoignage littéraire.

Abstract

* Artículo recibido el 23/07/2024, aceptado el 7/09/2025.

This article explores the impact of La Retirada on the Spanish Civil War and also on World War II on some 20th century authors who have lived through these conflicts and witnessed exile, concentration camps and resistance. The article analyzes how these experiences have influenced their artistic expression. Focusing on three authors –Josep Bartolí, Jorge Semprun and Jordi Pere Cerdà– who have lived similar experiences but with different works and life trajectories, we will examine how these experiences have affected their ability to witness and transform their traumatic experiences into art. Thus, we will ask ourselves about the possibility of overcoming tragedy through art and about the conditions for artistic development after such adversities.

Keywords: La Retirada, concentration camp, French Resistance, witness, literary testimony.

1. Introduction

La tragédie que suppose l'expérience vécue de La Retirada lors de la guerre d'Espagne et l'expérience de la Seconde Guerre mondiale ont été un élément crucial qui traverse le parcours et l'expression de nombreux auteurs pendant le XX^e siècle. C'est le cas d'écrivains, d'artistes de tout genre et d'intellectuels qui, au-delà de leur origine, appartenance ou filiation concrètes, se sont engagés de plusieurs manières pour combattre le nazisme en France.

Précisément, nous analyserons des références littéraires et picturales de plusieurs auteurs ayant vécu la guerre, à travers lesquelles nous pourrions nous interroger sur les possibilités de transformer l'horreur vécue au moyen de l'expression artistique.

Pour ce faire, nous présenterons tout d'abord l'état de la question et le contexte historique pour ensuite analyser et comparer quelques extraits de trois auteurs d'une même génération qui ont été marqués par la guerre, mais avec des parcours de vie et de création différents. Ainsi, nous éluciderons quels éléments biographiques et artistiques respectifs permettent, compromettent ou empêchent les possibilités de chacun de dire, de témoigner ou de rappeler leurs expériences du conflit, de la souffrance ou de la mort durant La Retirada, la Seconde Guerre mondiale et aussi après la guerre. En effet, existe-t-il des manières de (re)signifier, voire de surmonter, la tragédie devenue trauma au moyen de la culture de la littérature et de l'art ? Si oui, quelles conditions rendent possible une éventuelle réussite personnelle et artistique permettant le retour au sens, au discours dicible après la guerre et la mort ? En ce même sens, quels imaginaires littéraires sont tissés à ce propos par chaque auteur ?

Pour évoquer ces questions, nous concentrerons nos analyses sur quelques œuvres du dessinateur, peintre et scénographe Josep Bartolí (1910-1955) et sur quelques passages littéraires de l'écrivain et scénariste Jorge Semprun (1923-2011) et du poète, romancier et dramaturge Jordi Pere Cerdà (1920-2011). Ces trois figures, aux origines, aux vies et aux expressions artistiques différentes, nous permettront tout

de même de saisir le rôle clé que l'exil et le camp de concentration, l'engagement politique et la Résistance, ainsi que la connexion intime avec le moi et l'autre ont joué dans le domaine de la créativité. Ces éléments nous aideront à comprendre le silence, l'émotivité et la nécessité à la fois de témoigner artistiquement un vécu tellement profond qu'il touche aussi bien l'individuel que le collectif.

2. État de la question : la compréhension et le partage du vécu

« El reconocimiento del otro es posible porque estamos predispuestos como él a esa relación », affirme Mónica Mesa Fernández (2020 : 29) dans sa préface à la traduction en espagnol de l'œuvre de la philosophe Simone Weil *Amitié : L'art de bien aimer* (2016). Le discours, le dialogue ou le débat sont ainsi des processus communicationnels fondés sur la relation, par lesquels s'échangent des connaissances et, de cet échange, naissent des savoirs partagés qui influent sur la réalité et la façonnent. En effet, l'éthique discursive de Jürgen Habermas soutient que « cualquier conocimiento es mediado por el lenguaje y es una construcción de la realidad. Por tanto, la lucha para mejorar el grado de libertad también pasa por su participación en esta realidad. Debemos poder intervenir en la construcción del lenguaje y de los discursos » (Escuela de Ciencias Jurídicas, 2020 : en ligne).

Dans cette quête des libertés à travers la production et le partage de connaissances, le conflit peut faire partie de ces processus relationnels. Hannah Arendt nous rappelle précisément qu'il est propre à la pensée totalitaire de concevoir une fin des conflits. La philosophe souligne que face à des conflits d'une telle ampleur, comme l'Holocauste, il faut néanmoins maintenir « una relación activa (no pasiva) con una realidad que no podemos simplemente aceptar, sino que estamos llamados a cuestionar, "enfrentar", incluso (a veces) "resistir" » (*apud* McGowan & Sánchez Marín, 2017 : 184). Dans une préface à son œuvre *Les origines du totalitarisme*, Arendt (1981 : 19) explique :

Este libro es un intento por comprender lo que, en un primer vistazo, e incluso en un segundo, parecía simplemente atroz. La comprensión, sin embargo, no significa negar la atrocidad [...]. Significa, más bien, examinar y soportar conscientemente la carga que los acontecimientos han colocado sobre nosotros —ni negar su existencia ni someterse mansamente a su peso como si todo lo que realmente ha sucedido no pudiera haber sucedido de otra manera. La comprensión, en suma, es un enfrentamiento impremeditado, atento y resistente con la realidad —cualquiera que sea o pudiera haber sido ésta.

Également, Simone Weil « intenta entender las razones por las que un ser humano oprime, esclaviza o deshumaniza a otro » (Mesa Fernández, 2020 : 24) :

Ella [Weil] busca, como lo hizo también Hannah Arendt, razones y sentimientos que justifiquen que un hombre le reste humanidad

a otro hombre, incluso más allá de los prejuicios morales o culturales. Le interesa lo que tienen en común el opresor y el oprimido, el amo y el esclavo, aquellos pensamientos, sentimientos y deseos que surgen de esa relación de voluntades y de fuerzas asimétricas [...]; busca a través de un análisis minucioso de las relaciones humanas, liberado o vaciado de prejuicios morales, nuevas razones para entender las tendencias destructivas y aniquiladoras del ser humano. Su integridad intelectual se expresa en su lucha interior contra aquellos que aprisionan el yo de los demás, apropiándose de él, como si esos demás no fueran seres humanos con propósitos propios: son los que provocan y perpetran el sufrimiento de otros hombres, lo presencian sin tambalearse y aun así esa experiencia no les resta energía vital alguna (Mesa Fernández, 2020 : 24).

Au-delà de la présence ou de l'absence de conflit – et quel qu'il soit –, il faut accorder une attention centrale à la compréhension, même si cela implique de se confronter attentivement à quelque chose de complexe ou de douloureux, comme l'exprime Arendt. La compréhension implique la connaissance et, avec elles, s'accomplit une première action, un premier changement ou un premier mouvement de la pensée qui nous conduit vers le savoir¹ : « toda acción comienza por el conocimiento, y el verdadero conocimiento es ya acción transformadora. Entender al otro es conocer lo que le libera y le oprime, lo que le hace soñar o sufrir » (Mesa Fernández, 2020 : 23). Penser, comprendre, serait donc le premier engagement que tout sujet devrait assumer afin de se respecter mutuellement et de pouvoir coexister dans la différence ; et dans cette tâche, le langage ne peut que jouer un rôle déterminant : « hay que dejar que el lenguaje vuelva a crear mundos, no que se ocupe de reducirlos a su mínima expresión » (Mesa Fernández, 2020 :18).

De cette façon, « la compréhension », participant à l'outil langagier, « est créatrice de sens, d'un sens qui s'enracine dans le procès même de la vie dans la mesure où nous tentons de nous réconcilier avec nos actions ou nos passions » (Arendt *et al.*, 1980 : 67). La quête de sens à travers la reconnaissance mutuelle nous conduit au dialogue, à un dialogue interminable qui, à l'image du rhizome² évoqué par Gilles Deleuze

¹ « Connaissance et compréhension sont deux choses distinctes mais liées. La compréhension est fondée sur la connaissance et la connaissance ne peut procéder sans une compréhension préliminaire implicite. [...] La compréhension précède et prolonge la connaissance. La précompréhension qui est à la base de tout savoir et la compréhension authentique qui le transcende ont en commun de donner sens au savoir » (Arendt *et al.*, 1980 : 68-69).

² « Principes de connexion et d'hétérogénéité : n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être. [...] Dans un rhizome [...] chaque trait ne renvoie pas nécessairement à un trait linguistique : des chaînons sémiotiques de toute nature y sont connectés à des modes d'encodage très divers, chaînons biologiques, politiques, économiques, etc., mettant en jeu non seulement des régimes de signes différents, mais aussi des statuts d'états de choses. [...] Un chaînon sémiotique

et Félix Guattari dans *Mille plateaux* (1980), s'étendra de manière anarchique en établissant de multiples connexions communicatives, selon les directions choisies par les interlocuteurs : « la véritable compréhension ne se lasse jamais de l'interminable dialogue et des "cercles vicieux" parce qu'elle se fie à l'imagination, qui discernera du moins quelque chose de la lumière toujours inquiétante de la vérité » (Arendt *et al.*, 1980 : 78).

Recourir à l'imagination ne signifie pas échapper à la compréhension de la réalité. Au contraire, l'imagination permettrait d'élargir le regard porté sur cette réalité, en nous en distanciant momentanément afin d'en acquérir une perspective plus panoramique et, ainsi, d'aborder toute situation non seulement depuis la proximité ou le détail, mais aussi depuis une certaine distance ou une vision d'ensemble qui, en combinant ces deux focalisations, nous permettrait de détecter tout préjugé ou toute partialité :

Seule l'imagination nous permet de voir les choses sous leur vrai jour, prendre du champ face à ce qui est trop proche afin de le comprendre sans partialité ni préjugés, de combler l'abîme qui nous sépare de ce qui est trop lointain afin de le comprendre comme s'il s'agissait d'une réalité familière. Cette « distanciation » de certaines choses, ce pont jeté jusqu'à d'autres, fait partie du dialogue instauré par la compréhension sur des objets que la seule expérience serre de trop près et dont la simple connaissance nous coupe par des barrières artificielles.

Sans cette forme d'imagination qu'est véritablement la compréhension, nous ne pourrions nous repérer dans le monde. C'est là l'unique boussole dont on dispose. Nous ne sommes contemporains qu'aussi longtemps que notre compréhension est en éveil. Si nous voulons être en accord avec ce monde, serait-ce au prix d'un accord avec le siècle qui est le nôtre, il nous faut prendre part à l'incessant dialogue avec son essence (Arendt *et al.*, 1980 : 79).

La citation d'Arendt insiste sur la nécessité d'éveiller notre capacité de compréhension afin de nous relier au monde et à l'époque que nous sommes appelés à vivre. Pour cela, prendre part au dialogue incessant est ce qui nous permet de mieux franchir toute forme de distance, en tissant des ponts qui nous rapprochent les uns des autres, jusqu'à ce que d'autres réalités nous deviennent progressivement plus proches ou familières. En ce sens, si Mónica Mesa Fernández soulignait auparavant que ce qui est

est comme un tubercule agglomérant des actes très divers, linguistiques, mais aussi perceptifs, mimiques, gestuels, cogitatifs : il n'y a pas de langue en soi, ni d'universalité du langage, mais un concours de dialectes, de patois, d'argots, de langues spéciales. Il n'y a pas de locuteur-auditeur idéal, pas plus que de communauté linguistique homogène » (Deleuze & Guattari, 1980 : 13-14).

propre au langage, c'est sa tendance à créer des mondes, le dialogue est l'outil qui permet de les rapprocher. C'est dans ce processus communicatif que la médiation prend tout son sens, comprise comme l'acte qui permet de rapprocher les réalités et de faciliter l'intercompréhension entre les sujets.

Dans le cas qui nous occupe, ce dialogue rapprochant des mondes s'exprime à travers les œuvres artistiques de Josep Bartolí, Jorge Semprun et Jordi Pere Cerdà, centrées sur leurs expériences de la Seconde Guerre mondiale. Tous trois insistent – comme nous le verrons plus loin – sur la nécessité de partager socialement leur propre *témoignage*, « – qu'on l'entende au sens du “testis” ou du “superstes”, du témoin oculaire ou du survivant –, étant « un discours sur le réel qui vaut par la présence du locuteur à l'événement rapporté, locuteur qui s'engage à en dire la vérité à un tiers présent, lui-même appelé à le croire et l'authentifier, voire de le faire circuler, ou de le transmettre » (Coquio, 2020 : en ligne). De la sorte, « s'il existe un “genre testimonial”, celui-ci ne se définit ni par une forme textuelle, ni par un mode discursif, ni par un thème unique », comme ce sera le cas des trois auteurs abordés, « mais par un régime d'énonciation et d'autorité qui relève, sinon du serment ou de la promesse, d'une forme de contrat ou de “pacte” » (Coquio, 2020 : en ligne). En effet, Bartolí, Semprun et Cerdà s'expriment sur des événements circonscrits ayant marqué leur existence, « afin d'en certifier les conséquences ou d'en tirer un message destiné à être largement diffusé » (Coquio, 2020 : en ligne), en l'occurrence, la question de créer pour témoigner d'une humanité soumise à la souffrance et à la tragédie. Dans cette visée créative et de compréhension entre les individus, François Rastier – dans *Exterminations et littérature. Les témoignages inconcevables*, 2019 – conclut que « seule l'éthique peut assurer une médiation entre esthétique et politique », le témoignage contribuant, par le biais de l'art, à réhabiliter l'objectivité des faits historiques (*apud* Kassab-Charfi, 2020 : en ligne).

3. La Retirada et les camps de concentration nord-catalans en France

« La guerre d'Espagne est pour la Catalogne du Nord le vrai début de la Deuxième guerre mondiale » (Costa, 2007). Cette idée peut être soutenue si l'on considère que les conséquences tragiques du conflit ibérique se ressentent rapidement en France, déjà dès la fin de 1938 (juste quelques mois avant que la France n'entre en guerre), en partant de ce département frontalier français des Pyrénées-Orientales, appelé également Catalogne du Nord. En effet, la victoire du général Franco conduisit 450.000 personnes à traverser la frontière franco-espagnole en février 1939, lesquelles échappaient à des conséquences funestes après trois ans de guerre. La misère économique et la répression du nouveau régime dictatorial espagnol à toute personne engagée dans les idées et valeurs démocratiques furent les principales raisons de cet exode massif. Ce premier mouvement d'exil eut lieu par plusieurs points de la frontière franco-espagnole, et il est connu sous le nom de La Retirada.

L'écrivain Jordi Pere Cerdà, originaire de Saillagouse (Cerdagne, Pyrénées-Orientales), – dont une partie de l'œuvre sera présentée ci-après –, dans son autobiographie littéraire *Finestrals d'un capvespre* parue en 2009, évoquait l'ambiance qui pouvait être observée dans les villages pyrénéens transfrontaliers avec l'arrivée des réfugiés espagnols dès les premières semaines de 1939 :

L'exiliat ressent de primer la seva estrangeria com una estranyesa, prova de passar desapercbut, el seu propòsit natural és de fondre's dins la societat. [...] L'escultor Arístides Maillol veient passar davant del seu mas, baixant del coll de Banyuls, la corrua dels fugitius del gener del trenta-nou, pensa en la fugida d'Egipte i ho confessa a Enric Frère, el gendre de Josep Sebastià Pons, amb unes imatges que surten de dret de la Bíblia i de Virgili [...]. Tothom no és Maillol i més de la meitat dels francesos hi assistiran amb despecte, molts amb por, alguns amb el mateix odi que compartien amb els seus amics franquistes. Seria un error pensar que les esquerres quedaren aïssades. Hi hagué una mobilització instintiva però sense preparació, obligada a ajustar-se a una multitud que traspassava de lluny les possibilitats imaginatives. Sé que pel meu poble [Saillagouse] es van sortir fogaines, peroles, van instal·lar-se a la plaça del poble i la gent va portar queviures. No en sóc testimoni visual, estava a Béziers aquell hivern, però m'ha estat explicat. No és, tampoc, que provi d'exonerar els dirigents, les institucions i, en gros, l'estructura estatal. La gent d'esquerra en tenim vergonya (Cerdà, 2009 : 111-112)³.

Ce passage de Cerdà nous situe concrètement au col de Banyuls, dans le massif des Albères (extrême sud-est pyrénéen), lequel délimite la frontière franco-espagnole entre les régions du Roussillon et de l'Ampourdan, plus précisément entre les communes de Banyuls-sur-Mer et de Rabós (en Ampourdan). Le col de Banyuls fut l'un des passages les plus fréquentés par l'exode républicain. Cela explique que le sculpteur

³ Version en français, élaborée par mes soins : « L'exilé ressent d'abord son exanéité comme une bizarrerie, il essaie de passer inaperçu, son objectif naturel est de se fondre dans la société. [...] Le sculpteur Arístides Maillol, voyant passer devant son mas, descendant du col de Banyuls, la file des fugitifs de janvier trente-neuf, pense à la fuite d'Égypte et le confie à Enric Frère, le gendre de Josep Sebastià Pons, avec des images issues directement de la Bible et de Virgile [...]. Tout le monde n'est pas Maillol et plus de la moitié des Français assisteront à cela avec mépris, beaucoup avec peur, certains avec la même haine qu'ils partageaient avec leurs amis franquistes. Ce serait une erreur de croire que la gauche est restée sans voix. Il y eut une mobilisation instinctive mais sans préparation, obligée de s'adapter à une multitude qui dépassait largement les capacités d'imagination. Je sais que dans mon village [Saillagouse], on alluma des feux, des marmites furent mises en place sur la place du village et les gens apportèrent des vivres. Je n'en suis pas témoin direct, j'étais à Béziers cet hiver-là, mais on me l'a raconté. Ce n'est pas non plus pour exonérer les dirigeants, les institutions et, dans l'ensemble, la structure étatique. Nous, gens de gauche, en avons honte ».

et peintre Aristide Maillol (1861-1944), de sa maison-atelier située entre le col et Banyuls-sur-Mer – village natal de l'artiste –, « devant son mas », ait pu observer de très près la descente vers la plaine du Roussillon de tant de réfugiés, une descente comparée tragiquement à des épisodes historiques et mythiques – « la fuite d'Égypte », « des images issues directement de la Bible et de Virgile » –, selon les mots de Maillol repris par Cerdà dans l'extrait précédent. Quant à ce dernier auteur, la tragédie de la situation vécue par cette population migrante se trouve non seulement dans la condition exilée de cette « file de fugitifs » franchissant la frontière, mais aussi dans l'accueil que les exilés ont reçu lors de leur arrivée en France. À ce propos, Cerdà insiste sur l'idée que la population française regarda majoritairement l'arrivée massive d'exilés espagnols avec « mépris », « peur » ou « haine ». En même temps, l'auteur reconnaît que malgré la « mobilisation instinctive » et l'ouverture d'une partie considérable de la société aux réfugiés – pour laquelle Cerdà plaide –, ces secteurs plus engagés eurent « honte » de voir que « les dirigeants, les institutions et, dans l'ensemble, la structure étatique » française ne prépara pas l'accueil des réfugiés, même si la présence de cette « multitude dépassait » en nombre ce qui aurait pu être attendu par tout le monde et, de là, les « capacités d'imagination » pour accueillir cette multitude dignement. En conclusion, nous pouvons observer que si « l'exilé », comme on le lisait au début du passage commenté, « ressent son extranéité comme une bizarrerie », ce n'est pas seulement parce qu'il se reconnaît lui-même comme un étranger ayant dû partir dans un autre pays, mais aussi parce que la société dans laquelle il arrive se refuse à se décentrer, c'est-à-dire, à accueillir en son sein la différence provenant de l'extérieur ou d'ailleurs ; une différence qui réside dans l'identité particulière d'autrui, en l'occurrence, celle de chacun des exilés.

Au-delà des positions prises et des actions lancées par la population française et par ses institutions pour secourir les exilés, la situation après la guerre d'Espagne fut très compliquée. De fait, quelques militaires et diplomates français avaient averti leur gouvernement de l'arrivée massive d'Espagnols due à la fin de la guerre en 1939 ; on ne leur accorda pas trop d'attention, et les conséquences furent funestes⁴ (Finestres, 2009 : en ligne). L'une des conséquences les plus graves des carences dans l'accueil des exilés de la part de France, situation dénoncée par Cerdà dans le passage précédent, fut la création de camps de concentration – nommés « pudiquement » par le gouvernement français centres d'accueil (Tormo, 2005 : 205) – pour placer momentanément cette population qui fuyait l'Espagne :

D'abord débordée par cet afflux de réfugiés qui sont installés dans des camps de fortune, la France cède à la peur et à la xénophobie d'une partie de la population française en faisant voter,

⁴ « Alguns militars i diplomàtics francesos havien advertit el seu govern d'una arribada en massa d'espanyols. No els en feren massa cas, i les conseqüències van ser funestes » (Finestres, 2009 : en ligne).

dès le 12 novembre 1938, une loi permettant l'internement administratif des étrangers considérés comme « indésirables⁵ ».

La plupart des hommes en âge de se battre et des soldats de l'armée républicaine sont considérés comme « indésirables » et rapidement parqués dans des camps. Les familles sont séparées (Mémorial du camp de Rivesaltes : 14).

En effet, sans avoir prévu la mise en place de dispositifs adéquats pour l'accueil des réfugiés, la France fut amenée à gérer une tragédie humanitaire de manière improvisée. Les mesures législatives approuvées en France expliquent la situation : tandis que la ville de Barcelone était occupée par les troupes franquistes le 26 janvier 1939, le gouvernement français ordonnait la fermeture des postes-frontières avec la Catalogne et, en même temps, il refusait la demande du ministre espagnol des affaires extérieures pour autoriser l'entrée en France de 150.000 civils qui s'échappaient de Barcelone. Cela fit que la population en fuite se concentrait dans ces points frontaliers, bloqués par les institutions françaises, et que cette population restait en plein hiver sans abri, tout en subissant, de surcroît, les attaques de l'aviation franquiste. Cette situation d'extrême gravité pour la population força enfin le changement d'attitude du gouvernement français, permettant d'abord l'entrée aux femmes, aux enfants et aux personnes qui n'étaient pas en âge d'être mobilisées, le 27 janvier 1939, et ensuite au reste des personnes – principalement des hommes, soldats ou en âge de servir, ceux considérés comme « indésirables » –, le 5 février 1939 (Tormo, 2005 : 199). Après être tous passés par les centres de triage, le premier groupe fut installé dans des centres d'accueil situés dans plusieurs bâtiments de différentes villes françaises, tandis que le deuxième groupe fut retenu dans des camps de concentration destinés aux soldats et aux hommes considérés comme militairement valides (Finestres, 2009 : en ligne). Par exemple, dans la région de la Cerdagne française d'où était originaire Jordi Pere Cerdà, on estime qu'environ 40.000 réfugiés ont été accueillis, dont un quart de civils (Finestres, 2009 : en ligne). Dans ces centres de détention improvisés dans des terrains vagues ou sur les plages⁶, les conditions difficiles auxquelles la population confinée a dû faire face durant l'hiver 1939 furent très dures, voire insupportables :

⁵ À propos de la qualification d'« indésirables », ont reçu ce qualificatif ceux qui avaient des antécédents judiciaires ou qui étaient considérés comme dangereux pour la sécurité nationale de par leurs actes passés. La loi du 12 novembre 1938 a été appliquée à la plupart des réfugiés espagnols (Tormo, 2005 : 198).

⁶ Par exemple, dans les villes côtières catalanes d'Argelès-sur-Mer et de Saint-Cyprien, on estime que la population dans les camps des réfugiés fut de 100.000 et 150.000 personnes, respectivement (Tormo, 2005 : 203).

Le camp est dressé dans l'urgence⁷. Les internés arrivés en février et mars ne disposent que de cabanes rudimentaires pour s'abriter de la pluie et du vent. De nombreux réfugiés dorment dans des trous creusés à même le sable et les conditions sanitaires sont déplorables.

Les premiers logements des réfugiés ne sont construits qu'à partir du mois de mai par les internés eux-mêmes (Mémorial du camp de Rivesaltes : 14).

Par conséquent, les maladies mortelles n'ont pas tardé à frapper les réfugiés. Ce n'est pas pour rien que Cerdà déclarait dans le passage précédent que les secteurs les plus engagés déclaraient avoir eu « honte » de la cruauté de cette situation. Une situation observée non seulement du point de vue humanitaire mais aussi culturel : « forcément première étape de l'exil, la Catalogne du Nord impose aux réfugiés de 1939 la perception étrangère d'une altérité presque jumelle. Le substrat culturel puissamment ibérique, le fait que les langues de communication soient sœurs (le castillan), voire identiques (le catalan), souligne l'absurdité de l'internement et la violence du rejet subi » (Forcada & Tuban, 2007 : 67).



Figure 1. Frontière franco-espagnole, centres d'accueil et camps de concentration en Catalogne du Nord. Source : Tormo, 2005 : 201.

4. La résistance dessinée de Josep Bartolí dans les camps de concentration

⁷ Pour ce qui est du camp d'Argelès-sur-Mer, « rien n'a été prévu, à part les barbelés... Les premiers arrivants y dorment à même le sable, dans des trous recouverts par des couvertures ou des branches, devant faire leur toilette dans la mer » (Forcada & Tuban : 45).

On estime que « les trois-quarts » de la totalité des personnes réfugiées « seront internées. Parmi eux, se trouvent nombre de peintres, sculpteurs, photographes, critiques d'art, journalistes ou écrivains », une « élite culturelle » qui « se voit maintenant parquée dans les camps de concentration de la côte nord-catalane » (Forcada & Tuban, 2007 : 33). C'est le cas du dessinateur, peintre et scénographe Josep Bartolí i Guiu, né à Barcelone en 1910 et décédé à New York en 1995. En Catalogne, pendant la guerre d'Espagne (1936-1939), il participa au *Sindicat de Dibuixants Professionals* – au sein de l'*Unió General de Treballadors* (UGT) –, organisation qui réalisa une grande activité de création et diffusion d'affiches de propagande politique contre le coup d'État du général espagnol Francisco Franco. Pendant ces trois années, il connut aussi la guerre sur le front, s'engageant dans la zone de combat elle-même, en plusieurs colonnes qui luttaient contre l'avancée des troupes franquistes dans le territoire espagnol. Enfin, Bartolí traversa la frontière par la commune de Lamanère (région du Vallespir, département des Pyrénées-Orientales), marquant le début d'un exode en France long et plein de pénuries. Non seulement il connut la misère des camps de concentration plusieurs fois, après s'être échappé et être à nouveau arrêté – dans ce va-et-vient, il a séjourné dans les camps de Lamanère, d'Argelès-sur-Mer, de Saint Cyprien et du Barcarès, tous les quatre situés dans les Pyrénées-Orientales, et aussi dans celui de Bram, dans le département de l'Aude, en Occitanie –, mais il fut aussi arrêté près de Vichy pour être déporté au camp de concentration nazi de Dachau, en Allemagne, avant de s'échapper une nouvelle fois.

À propos de ce dernier camp et de cette dernière arrestation concernant Bartolí, il faut rappeler qu'en septembre 1939, juste quelques mois après le début de La Retirada, la Seconde Guerre mondiale a éclaté, ce qui a entraîné l'enrôlement militaire de la population française et aussi l'occupation de la France par l'Allemagne à partir de 1940 et, par conséquent, le contrôle par les forces nazies de tout le territoire français dû à la collaboration entre le régime de Vichy du maréchal Pétain et Hitler. Dans ce contexte, « la plupart des camps mis en place sont ensuite utilisés par le Gouvernement de Vichy pour y interner toutes les populations considérées comme “indésirables” : juifs étrangers, tziganes français et espagnols, opposants politiques, etc. » (Mémorial du camp de Rivesaltes : 16). Les deux conflits politiques, donc, se chevauchent sur le territoire français, ce qui se cristallise dans l'internement de ces secteurs de la population taxés encore une fois – que ce soit pour une raison ou pour une autre – d'« indésirables ».

Enfin, malgré le difficile contexte dans lequel se trouvait Bartolí et malgré toute la vigilance et la répression qu'il essayait de déjouer, après plusieurs essais il parviendra à quitter la France pour arriver au Mexique grâce à l'aide reçue de quelques camarades lors de ses plans d'évasion. De fait, « après la France, l'Amérique du Sud sera la seconde destination des artistes issus de l'exil républicain. Climent, Bartolí, Rodríguez Luna, Lizárraga, Marco Chilet, Ras se retrouvent ainsi à Mexico » (Forcada & Tuban, 2007 :

61-63). C'est là aussi où il pourra publier tout de suite *Campos de concentración. 1939-194...* (1944), une œuvre réunissant les textes de son camarade Narcís Molins i Fàbrega et les dessins de Josep Bartolí lui-même, autour de sa récente et tragique première expérience d'exil vécue en France, dès son arrivée en 1939 jusqu'à son départ vers l'Amérique en 1942.

De fait, l'objectif fondamental de Bartolí au Mexique – où il sera enfin accueilli dans de dignes conditions, car le pays offrira officiellement l'asile à de nombreux réfugiés espagnols (Dávila, 2013) – visera à témoigner de sa propre expérience dans les camps au moyen de son crayon. En 1939, dans les camps du Barcarès d'abord et puis de Bram (Bartolí *et al.*, 2009 : 13), il avait commencé « à croquer la vie des camps et de ses geôliers à l'abri de leur regard » (Mémorial du camp de Rivesaltes : 32), « toujours soutenu et caché par ses camarades » (38). En partant des dessins esquissés alors et cachés sous le sable (Bartolí *et al.*, 2009 : 13), il concentrera ses efforts au Mexique pour compléter et pour refaire ses dessins afin de rendre présente la mémoire des gens avec lesquels il a partagé les moments de vie les plus durs lors de son expérience dans les camps. Il explique sa mission dans la citation suivante :

Ce n'est qu'au Mexique qu'il réalise ses dessins, les composant de mémoire ou s'aidant des croquis réalisés en 1939. Puis lui vient l'idée de publier ses dessins dans un livre. « Je suis venu en Amérique seulement pour écrire mon livre. C'est un devoir que j'ai envers ces yeux vitreux de moribonds, qui tant de fois m'ont demandé de raconter pour qu'un jour on sache comment ils trouvèrent la mort dans ces baraques en bois pourri, sous la cruauté des gendarmes » (Mémorial du camp de Rivesaltes : 38).

De même que l'on évoquait – sous l'œil de Jordi Pere Cerdà et d'Aristide Maillo – la difficulté d'une majorité de la population française pour décentrer son regard envers les exilés traversant les Pyrénées, c'est-à-dire, pour les observer dignement et les accueillir, de même Bartolí insiste ici sur l'idée que son exercice de mémoire, son « devoir » irrévocable, se concentre sur « ces yeux vitreux » des camarades des camps lui demandant de « raconter » leur tragédie et leur mort. Et pour saisir cette force du regard, le dessin deviendra non seulement le seul moyen et outil qu'il a eu clandestinement dans les camps pour s'exprimer, mais aussi son « arme de lutte » privilégiée en tant qu'artiste dessinateur, sa manière de montrer au monde, moyennant l'image, l'ampleur de La Retirada, les conditions d'accueil et de vie dans les camps⁸. En conséquence,

⁸ Dans cette mission, d'autres artistes développeront leurs créations dans les camps de concentration nord-catalans. C'est le cas, par exemple, du dessinateur Nicomedes Gómez, qui deviendra « l'observateur attentif de la vie du camp d'Argelès-sur-Mer durant ses premiers mois de fonctionnement » ; avec « une grande technicité, il restitue l'univers concentrationnaire dans toute sa complexité. Ses premiers dessins, des encres, nous montrent ces scènes de promiscuité où camp et internés ne forment qu'une seule et même image d'apocalypse ». D'ailleurs, « du fait de la présence importante d'artistes au camp [d'Argelès-

Bartolí dessine l'histoire tout en créant dans son cahier un espace d'imagination aussi bien personnel que pluriel car il retrace plusieurs figures issues des camps ; il crée aussi un espace plein de considérations qui sont à la fois intimes et sociales, un lieu lui permettant d'abriter ses propres émotions et impressions et de tracer aussi un portrait fidèle de l'histoire, rempli de sources archivistiques et d'influences au sein de sa production, de son tracé (Mémorial du camp de Rivesaltes : 36).

Le livre *La Retirada : Exode et exil des républicains d'Espagne*, paru en 2009 – avec les textes, les dessins et les photographies de la journaliste Laurence Garcia, de Josep Bartolí et de son neveu Georges Bartolí, photoreporteur –, reprend partiellement et de manière posthume la première publication de Bartolí de 1944 au Mexique, et à la fois il sert à garder en mémoire une histoire récente avec plus de données et donc de manière actualisée⁹. L'ouvrage de 2009 inclut les dessins originaux du cahier que Bartolí utilisa dans les camps de concentration et qu'il a pu récupérer après l'avoir cherché sous le sable de la plage roussillonnaise, là où il le laissa en cachette. Ces premières ébauches récupérées montrent en effet la force du regard des figures exilées dans leur vie au camp : des visages qui crient en silence le mépris et la cruauté avec lesquels elles furent reçues en France.

Selon les commentaires de Georges Bartolí sur les dessins de son oncle, lorsqu'il retrace sur place les figures de ses camarades, on y observe « des corps malades, affamés, amputés, des regards tristes et désespérés » (Bartolí *et al.*, 2009 : 88). Ce regard à propos des exilés dans les camps reste bien différent de celui que Bartolí représente lorsqu'il dessine ses ennemis, les gendarmes : « sa série de dessins sur les gendarmes qui surveillent les camps est d'une incroyable puissance, à mi-chemin entre la caricature, la photo et l'art » (Bartolí *et al.*, 2009 : 13) ; « il est souvent dans la caricature et la représentation animale du mal » (Bartolí *et al.*, 2009 : 88). Le point de vue de Bartolí est en effet bien différent en fonction de la figure qui fait l'objet du portrait, car d'un côté il se trouve à côté de ses camarades mais, de l'autre, il se trouve entouré des geôliers qui retiennent les réfugiés dans les camps fermés par des barbelés. Si le réfugié peut se sentir déshumanisé à cause du traitement infligé par les gendarmes, les dessins de Bartolí jouent précisément à déshumaniser ces gendarmes dans cette « représentation animale du mal ». Ce caractère différencié peut être observé dans les dessins suivants :

sur-Mer], les activités culturelles et artistiques vont vite se développer et se structurer » (Forcada & Tuban, 2007 : 47) sous forme de numéros monographiques publiés dans des revues comme *Desde el Rossellón* ou *Barraca*, ainsi qu'au moyen d'expositions, entre autres initiatives. Par rapport au camp de Saint-Cyprien, on peut citer l'œuvre produite par le dessinateur Josep Franch-Clapers (Forcada & Tuban, 2007 : 47-57).

⁹ Un autre ouvrage paru en 2020, la bande-dessinée *Josep*, d'après le film d'Aurel ayant le même nom, contribue aussi à actualiser et à divulguer l'histoire de vie de Josep Bartolí (voyez Aurel, Milesi & Rebmann dans la bibliographie).



Figure 2. À gauche, ébauche du dessin de Josep Bartolí réalisé dans les camps ; à droite, dessin final. Source : Bartolí *et al.*, 2009 : 92-93.

À gauche, le caractère grotesque du personnage qui se situe au centre du dessin ébauché montre l'hypocrisie dénoncée par Bartolí dans le contexte français subi par les réfugiés dans les camps de concentration. Dans sa première ébauche, l'auteur insiste sur le grand décalage qui se crée entre la figure centrale occupant la majeure partie de la scène, ce citoyen au regard décomposé qui dispose d'une grande table pour manger à volonté une grande variété d'aliments, et les réfugiés, situés de manière marginale au fond de la scène à gauche, lesquels font la queue pour pouvoir avoir accès à un peu de nourriture dans les camps. Entre l'un et les autres, le fil de fer des camps sépare deux dimensions radicalement différentes de la vie en France à ce moment-là ; tandis qu'on peut observer le regard défiguré et la figure excessive de ce citoyen français, on n'apprécie qu'une petite et légère silhouette des réfugiés, ce qui les rend dans l'anonymat et nous fait ressentir l'extrême fragilité des vies qui semblent s'effacer dans la tragédie vécue.

En même temps, l'ébauche que l'on observe à gauche contient des notes lisibles sur les éléments avec lesquels Bartolí avait prévu de compléter son dessin. Cette évolution de son dessin peut être remarquée dans celui que l'on trouve à droite, nous permettant d'observer toutes les correspondances entre le premier et le dernier. Georges Bartolí en fait le commentaire :

Ce citoyen français immonde, avec sa carte d'identité dans la poche, se goinfre à côté des camps. Le poème qui accompagne cette image fait allusion à la "matière grasse ignoble qui couvre le corps des Français". La partie supérieure du dessin, qui doit dater de 1939, met en parallèle la situation dramatique des réfugiés espagnols et la petite vie tranquille des Français. À droite,

devant le palais de justice de Paris, des policiers en vélo poursuivent un Espagnol sans visage. À droite, un rat se cache dans les égouts, métaphore de Paris devenue une ratière pour les personnes qui tentaient de fuir le franquisme. À gauche : un orage s'abat sur un groupe d'hommes, de femmes et d'enfants prisonniers et ligotés. À côté de ces corps cadavériques figurent les noms des camps de la souffrance. Au fond, la mer avec ses morts et ses noyés menottés, et un bateau qui semble représenter l'espoir (Bartolí *et al.*, 2009 : 92).

Au-delà du visage central du citoyen français, lequel regarde le spectateur mais semble à la fois ne concentrer son regard sur nulle part – comme s'il avait été dépassé moralement par la situation et dont le seul refuge était la commodité de la nourriture –, le dessin complété par Bartolí semble insister sur l'incohérence de la situation politique du moment tout en montrant de petites scènes qui entourent celle de la figure principale. Dans ces dessins incorporés, on arrive finalement à observer les visages de quelques réfugiés, toujours situés à gauche de la scène et séparés du citoyen français au moyen du fil de fer du camp. Or, cette fois-ci la disposition des réfugiés a changé, car on ne voit plus leurs silhouettes en file, mais uniquement leurs corps nus et « cadavériques » étranglés métonymiquement par les barbelés du camp qui les coince et les serre sans échappatoire jusqu'à une future mort, d'ailleurs annoncée par le dessin de « la mer avec ses morts et ses noyés menottés », tout au fond de la scène. Dans cette disposition des réfugiés « ligotés » et entourés des noms des principaux camps de concentration de France, l'expression de leur regard se dirige à nouveau directement sur le spectateur, un recours qui pourrait être utilisé par Bartolí comme manière d'interroger ou d'attirer l'attention du spectateur afin de réveiller les consciences face à cette situation d'extrême urgence humanitaire. Comme c'était aussi le cas du citoyen français caricaturé, les regards des réfugiés, fixés sur le spectateur, sont de nouveau absents ; la raison de cette coïncidence serait pourtant opposée, car les réfugiés semblent s'évanouir – aussi à travers leur regard égaré – alors que le citoyen perd peut-être aussi la conscience de la luxueuse situation qui l'entoure, et avec celle-ci il perd aussi sa capacité de réaction au niveau humain.

La situation dépeinte par Bartolí atteint son objectif : montrer de manière synchrone et artistique la réalité de la réclusion éprouvée dans les camps de concentration par le même auteur et les réfugiés en général. Dans le dessin qui suit, Bartolí continue de tracer des figures tout à fait différentes en fonction de leur situation :



Figure 3. Dessin de Josep Bartolí appartenant au « cahier des camps » (Bartolí *et al.*, 2009 : 67).
Source : Bartolí *et al.*, 2009 : 107.

Georges Bartolí en fait de nouveau le commentaire :

Ce dessin illustre bien le sentiment d'oppression, d'asphyxie et de paralysie que Josep a dû ressentir en tant que prisonnier. Les silhouettes maigres et étirées de ses compatriotes contrastent avec les ventres grotesques, poilus et robustes de leurs bourreaux. Pour mieux souligner le labyrinthe de l'horreur, il joue avec les masques. Derrière une face amicale ou triste se cachait aussi l'ennemi ; Josep joue sur l'ambiguïté de la culpabilité en dessinant des corps volants : les prisonniers portent des ailes d'ange et les gardes des ailes de diable (Bartolí *et al.*, 2009 : 107).

Dans une situation tellement extrême, il s'avère presque inévitable de reproduire ce plan d'opposition entre les forces de l'ordre et les reclus. En effet, on continue de voir cette polarisation entre les personnages du dessin, lesquels montrent de nouveau un aspect différent selon leur appartenance : quant aux corps, ceux des réfugiés continuent d'être maigres, tandis que ceux des geôliers sont tracés de manière « grotesque », voire morbide. Par rapport aux visages, ici Bartolí « joue avec les masques », ceci lui permettant de briser partiellement cette opposition entre les personnages peints : toutes les figures ailées volant, qu'elles soient grosses ou maigres, ont un masque – avec une face joyeuse ou lugubre – qui leur permet de cacher une partie de leur identité. Étant donné que toutes les figures volant se dirigent vers le sol où se trouve la tête d'un réfugié sans masque, entourée des barbelés et avec le regard égaré au bord de la mort, on peut

interpréter que le désespoir, « l'oppression, l'asphyxie et la paralysie » inondent la conscience de cet homme devenu « prisonnier ». Cette disposition de la scène dessinée permet à l'auteur de représenter des figures qui, quoique opposées entre elles, se mélangent et se confondent vis-à-vis de la tête nue et assiégée du réfugié et contaminée par l'ambiance hostile dans les camps, le tout faisant partie d'un théâtre tragique de l'horreur, éloigné de tout code de valeur, où rien de bon ne peut être présagé.

5. Survivre à la déportation dans les camps de concentration nazis : Jorge Semprun

Le dénouement de la situation des réfugiés parqués dans les camps de concentration français ne pouvait en effet être moins tragique de ce que Bartolí exprimait à travers ses dessins. Les sorties proposées par les autorités étaient soit le rapatriement vers l'Espagne (ce qui n'augurait aucun destin sans représailles pour les réfugiés, notamment ceux qui s'étaient distingués davantage par défendre la république espagnole ou par combattre le coup d'état de Franco), soit rester en France ou émigrer vers l'Amérique – ce que Bartolí chercha et finalement réussit en 1942. Mais le début de la Seconde Guerre mondiale et, plus précisément, l'entrée en guerre de la France en septembre 1939, aggrava encore plus la situation des réfugiés qui étaient dans les camps depuis février de la même année : « après la péninsule ibérique, c'est désormais toute l'Europe qui se retrouve sous la botte fasciste. La Résistance s'organise et les artistes répondent à l'Appel du 18 juin [par rapport au premier discours prononcé par le général Charles de Gaulle à la radio de Londres] en participant pour la plupart et à des niveaux divers, aux réseaux de la Résistance » (Forcada, 2007 : 19). Une quatrième option s'ouvre alors pour les réfugiés, celle de s'enrôler et combattre contre Hitler, dont la destinée la plus tragique sera la déportation dans d'autres camps, cette fois-ci les camps de concentration nazis. À propos de cette dernière option, et comme on l'a déjà précisé, Bartolí a pu échapper à une mort presque sûre lorsqu'il fut capturé près de Vichy pour ensuite s'évader de cette tragique destination des camps.

Ce ne fut pas le cas de Jorge Semprun Maura, car il n'a pas pu échapper aux camps nazis. Semprun est un écrivain, politicien et scénariste né à Madrid en 1923 et décédé à Paris en 2011. Alors que le jeune Semprun se trouvait accompagné de sa famille aux Pays-Bas au moment de la guerre d'Espagne pour des raisons de travail de son père – il avait un poste diplomatique de la république espagnole à La Haye –, la famille s'est exilée en France en février 1939 à cause du tournant de la situation politique en Espagne. Semprun poursuit alors sa scolarisation à Paris et commence les études de philosophie à l'université de la Sorbonne. Lors du début de la Seconde Guerre mondiale et de l'occupation allemande de la France, il rejoint la Résistance et sympathise avec les idées communistes tout en adhérant au *Partido Comunista Español* en 1942. Enfin, en participant aux opérations clandestines en France, en 1943 il est arrêté par la Gestapo et déporté au camp de concentration nazi de Buchenwald, en Allemagne ; cette expérience l'a fait débiter comme écrivain quelques années plus tard,

avec son roman autobiographique *Le grand voyage*, publié en 1963. Un autre roman autobiographique, *L'écriture ou la vie* (1994), lui permet d'aborder la réalité vécue dans le camp et aussi l'autre voyage, celui du retour du camp de Buchenwald lors de sa libération le 11 avril 1945. Dès son retour à Paris et une fois la guerre mondiale terminée, il veut écrire sur les camps de concentration, mais il se sent incapable de le faire après sa tragique expérience vécue, un sujet qui sera abordé dans son roman de 1994. Incapable pour le moment d'écrire, après son retour en 1945 il se consacre au militantisme et à l'action politique : il s'engage, aussi bien en France qu'en Espagne, dans la résistance communiste contre Franco, mais quelques années plus tard, en 1964, il sera exclu du parti. C'est alors qu'il commence un processus de découverte personnelle qui le rapprochera de plus en plus du monde de l'écriture, jusqu'à embrasser une carrière d'écrivain et de scénariste surtout à partir des années soixante.

Les expériences vécues par Josep Bartolí et par Jorge Semprun dans les camps – bien qu'il s'agisse de camps différents au niveau contextuel – peuvent être retracées de manière parallèle. Jusqu'à présent nous avons vu l'intérêt de Bartolí à montrer l'horreur au moyen de figures humaines dessinées, où l'expression du visage acquiert une importance fondamentale pour comprendre la situation vécue. Ce recours aux images, en effet, on le retrouve dans l'œuvre littéraire de Jorge Semprun ; plus concrètement, le roman ci-dessus évoqué, *L'écriture ou la vie* (1994), commence avec un premier chapitre intitulé « Le regard », où Semprun évoque son expérience vécue au camp de concentration de Buchenwald :

Ils sont en face de moi, l'œil rond, et je me vois soudain dans ce regard d'effroi : leur épouvante.

Depuis deux ans, je vivais sans visage. Nul miroir, à Buchenwald. Je voyais mon corps, sa maigreur croissante, une fois par semaine, aux douches. Pas de visage, sur ce corps dérisoire. De la main, parfois, je frôlais une arcade sourcilière, des pommettes saillantes, le creux d'une joue. J'aurais pu me procurer un miroir, sans doute. On trouvait n'importe quoi au marché noir du camp, en échange de pain, de tabac, de margarine. Même de la tendresse, à l'occasion.

Mais je ne m'intéressais pas à ces détails.

Je voyais mon corps, de plus en plus flou, sous la douche hebdomadaire. Amaigri mais vivant : le sang circulait encore, rien à craindre. Ça suffirait, ce corps amenuisé mais disponible, apte à une survie rêvée, bien que probable.

La preuve d'ailleurs : je suis là.

Ils me regardent, l'œil affolé, rempli d'horreur (Semprun, 1994 : 13).

Comme c'était le cas dans les dessins de Bartolí, dans ce passage autobiographique de Semprun situé dans le camp de Buchenwald il se crée aussi une relation

d'opposition entre les officiers – cette fois-ci alliés, car il s'agit du moment que le camp a été libéré – et les prisonniers. Cette relation, pourtant, fait que le prisonnier établit un lien avec les officiers, lui permettant d'imaginer, au-delà de l'image de son corps de plus en plus « amenuisé », quel pourrait être son propre visage à partir du regard que les officiers lui adressent. Grâce à cet effet « miroir » lorsqu'« ils me regardent », Semprun parvient à se voir « dans ce regard d'effroi » des officiers, « l'œil affolé, rempli d'horreur » vers lui. Il y découvre donc « leur épouvante » dans l'expression de l'autre sur lui. Quelques lignes plus tard dans son récit, Semprun se convainc définitivement que l'expression des officiers correspond sans doute à l'aspect cadavérique et égaré qu'il doit avoir : « Il ne reste que mon regard, j'en conclus, qui puisse autant les intriguer. C'est l'horreur de mon regard que révèle le leur, horrifié. Si leurs yeux sont un miroir, enfin, je dois avoir un regard fou, dévasté » (Semprun, 1994 : 14). Bref, le passage nous permet d'observer la manière dont Semprun assiste à la prise de conscience de sa dégradation physique extrême et, avec celle-ci, à son presque total effacement identitaire ; sa « maigreur croissante » et surtout le fait de vivre « sans visage » – car « depuis deux ans » il n'y avait « nul miroir, à Buchenwald » – semblent mener inexorablement tout prisonnier à une disparition aussi bien physique que psychique de l'être et, par là, à une mort anonyme, étouffée et oubliée. Les visages des prisonniers dessinés tragiquement par Bartolí pourraient bien correspondre au regard de Semprun et à son état décomposé découvert par ces officiers.

Quel que soit l'avenir de chaque prisonnier, dans l'extrait suivant Semprun se demande, après avoir survécu à l'arrestation et à la déportation nazie, comment on pourra « raconter » l'atrocité humaine qui a permis précisément d'arriver jusqu'à « la nudité fraternelle et dévastée du regard des copains » :

Il y aura des survivants, certes. Moi par exemple. Me voici survivant de service, opportunément apparu devant ces trois officiers d'une mission alliée pour leur raconter la fumée du crématoire, l'odeur de la chair brûlée sur l'Ettersberg, les appels sous la neige, les corvées meurtrières, l'épuisement de la vie, l'espoir inépuisable, la sauvagerie de l'animal humain, la grandeur de l'homme, la nudité fraternelle et dévastée du regard des copains. Mais peut-on raconter ? Le pourra-t-on ?
[...]

Pourtant, un doute me vient sur la possibilité de raconter. Non pas que l'expérience vécue soit indicible. Elle a été invivable, ce qui est tout autre chose, on le comprendra aisément. Autre chose qui ne concerne pas la forme d'un récit possible, mais sa substance. Non pas son articulation, mais sa densité (Semprun, 1994 : 25).

Après la presque totale désintégration de Semprun à Buchenwald – étant l'un « des cadavres vivants » (Semprun, 1994 : 14) –, après le génocide perpétré par les nazis

et sur lequel l'auteur montre quelques détails précis dans le passage, Semprun réfléchit autour des possibilités de redevenir un sujet qui regagne son identité et qui en outre serait capable d'expliquer aux autres la souffrance extrême subie. Après toute la souffrance due à la programmation de l'extermination de l'existence humaine¹⁰, survivre à la déportation dans les camps signifie se rétablir non seulement au niveau physique mais aussi psychologiquement, et en ce même sens, redresser l'identité de l'individu, sa mémoire et ses projets dans la vie. Les « survivants » de la déportation, ainsi que se désigne Jorge Semprun dans la citation, pourront-ils donc raconter les atrocités qui ont été commises dans les camps de concentration ? Et si c'était possible, comment le faire ? À propos des questions qu'il se pose, Semprun fait d'abord la différence entre « l'invivable » et « l'indicible » pour insister sur l'idée que la manière de raconter le vécu dépend d'abord de la « substance » et de sa « densité » ; c'est donc en fonction de celle-ci qu'il faudra ensuite penser à la « forme » ou à l'« articulation » qu'un quelconque récit du génocide pourrait prendre. Car pour lui il est clair que tout peut être dit : il n'y aurait pas d'« indicible » mais plutôt une expérience de vie « invivable » – puisque les camps n'étaient que l'endroit prévu pour que les prisonniers rapprochent systématiquement leur vie de la mort. En conséquence, il faudrait se demander, selon l'auteur, comment pourrait s'articuler un discours sur cette sorte de mort en vie. Dans les lignes qui suivent, Semprun insiste sur cette réflexion :

On peut toujours tout dire, en somme. L'ineffable dont on nous rebattra les oreilles n'est qu'alibi. Ou signe de paresse. On peut toujours tout dire, le langage contient tout. On peut dire l'amour le plus fou, la plus terrible cruauté. On peut nommer le mal, son goût de pavot, ses bonheurs délétères. On peut dire Dieu et ce n'est pas peu dire. On peut dire la rose et la rosée, l'espace d'un matin. On peut dire la tendresse, l'océan tutélaire de la bonté. On peut dire l'avenir, les poètes s'y aventurent les yeux fermés, la bouche fertile. [...]

Mais peut-on tout entendre, tout imaginer ? Le pourra-t-on ? Et auront-ils la patience, la passion, la compassion, la rigueur nécessaire ? Le doute me vient, dès ce premier instant, cette première rencontre avec des hommes d'avant, du dehors – venus de la vie –, à voir le regard épouvanté, presque hostile, méfiant du moins, des trois officiers.

Ils sont silencieux, ils évitent de me regarder (Semprun, 1994 : 26-27).

À partir de ce « regard épouvanté, presque hostile, méfiant du moins, des trois

¹⁰ Comme le rappelle la chercheuse Rita Rodríguez Varela (2017 : 126), « en el nazismo no hay sitio para la singularidad, debe garantizarse la voluntad única. Todo se realiza con el propósito de borrar del hombre aquello que lo humaniza: separarlo de su familia, de su hogar y costumbres, de su nombre, privarlo de sueño ».

officiers » alliés arrivés lors de la libération du camp de Buchenwald, Semprun en conclut qu'expliquer la vraie terreur aux gens peut leur faire peur ou, tout du moins, leur provoquer « paresse » de se confronter à ce que personne ne veut ni vivre ni même pas imaginer la possibilité que cela soit vécu par quelqu'un. Voilà pourquoi l'auteur insiste dans ce passage que n'importe quel prétexte – « l'ineffable n'est qu'alibi » – peut être créé afin de ne rien « entendre » ou « imaginer » sur l'histoire du génocide ; précisément parce que c'est quelque chose d'« invivable », Semprun craint que les gens n'aient pas assez de « patience », « passion », « compassion » ou « rigueur » pour supporter un tel discours. Le « regard » qu'il reçoit de la part des officiers en 1945 (lequel a déjà été évoqué dans les passages précédents) s'érige en effet comme l'élément crucial qui déclenche le « doute » de Semprun autour des chances de réception d'un discours sur l'expérience de vie extrême dans les camps de concentration nazis. Après tout, l'auteur comprenait bien les raisons de ces trois officiers réagissant d'une telle façon à son regard dévasté :

J'ai compris soudain qu'ils avaient raison de s'effrayer, ces militaires, d'éviter mon regard. Car je n'avais pas vraiment survécu à la mort, je ne l'avais pas évitée. Je n'y avais pas échappé. Je l'avais parcourue, plutôt, d'un bout à l'autre. J'en avais parcouru les chemins, m'y étais perdu et retrouvé, contrée immense où ruisselle l'absence. J'étais un revenant, en somme.

Cela fait toujours peur, les revenants (Semprun, 1994 : 27).

Semprun, appartenant à ces « cadavres vivants » ayant survécu à la déportation, prend gravement conscience dans ce passage de la « peur » que son regard pouvait créer en tant que « revenant », c'est-à-dire, celui qui revient à la vie après la mort, comme s'il était un être fantastique qui réapparaît mystérieusement dans le monde réel. Ayant vécu l'« invivable », il considère que son parcours de personne capturée et déportée n'a pas consisté à survivre ou à éviter la mort, mais plutôt à la parcourir largement tout en ressentant lui-même l'« absence » profonde de soi, dépourvu d'identité. Le revenant représente à la fois celui qui revient du camp et celui qui demeure dans une forme d'absence ou de dépossession de soi – dans le silence ou le non-dit –, cherchant à exprimer une réalité insaisissable, mais porteuse d'une vérité aussi subjective que profonde.

En conséquence, après son expérience tragique d'une mort qui n'était « plus à l'horizon, droit devant, comme le butoir imprévisible du destin » (Semprun, 1994 : 27) mais « dans mon passé, [...] sur ma nuque » (27-28), Semprun pouvait commencer à reconstruire sa propre identité et, à la fois, à raconter cette mort parcourue, appartenant déjà à son passé :

J'avais été obligé de redevenir moi-même. De le devenir, plutôt, car je n'avais pas encore été vraiment moi-même. Je n'avais été moi-même, en tout cas, depuis mon retour de Buchenwald, que

comme un projet incertain, un rêve confus. Je ne pouvais être moi-même, en vérité, qu'en tant qu'écrivain et l'écriture m'avait été rendue impossible. Il m'avait été rendu impossible de devenir moi-même (Semprun, 1993 : 26).

Comme on l'observe dans le passage, Semprun lie intrinsèquement la reconstruction symbolique de son regard – c'est-à-dire de son identité – à la culture de son témoignage littéraire en tant qu'écrivain. D'une façon à nouveau parallèle à Josep Bartolí lorsqu'il exprime son but inexcusable d'aller tout de suite au Mexique pour publier ses dessins, Semprun ressent aussi la nécessité de raconter son expérience non seulement pour garder une mémoire partagée – celle des déportés par le nazisme – mais aussi pour se reconstruire au niveau intime – ou redevenir « moi-même », ce que l'auteur répète quatre fois dans le passage – ; de cette façon, son passé traumatique et celui de ses camarades fondera l'identité reconstruite de l'auteur après 1945 et l'accompagne dans son avenir. De fait, comme l'indique le chercheur Ignacio Ramos Gay (2017 : 27), « frente a un momento de disolución de la subjetividad provocada por la experiencia traumática, la obra literaria clásica constituye un medio de reconocimiento y reconciliación del sujeto con la humanidad ». L'œuvre littéraire, et l'art en général, devient alors l'ancre qui permet à l'individu de s'amarrer à la vie et d'avancer malgré les adversités, aussi bien chez Semprun que chez Bartolí.

Pourtant, à la différence de Bartolí, lequel a pu initier son œuvre au sein même des camps de concentration, l'œuvre de Semprun ne sera créée synchroniquement mais diachroniquement, au fil du temps, « car l'écriture m'avait été rendue impossible »¹¹. Par conséquent, s'il n'a pas pu écrire juste après 1945 sur son témoignage en tant que déporté, cela signifie qu'il n'a pas pu « devenir » lui-même. La reconstruction de son identité restera donc suspendue, dans l'attente de surmonter cette incapacité après sa « mort » de Buchenwald, comme Semprun lui-même reconnaît :

No lo consigo porque me doy cuenta muy rápidamente, bueno, me doy cuenta poco a poco, la decisión rápida, la decisión todavía es casi inconsciente, es una cosa de instinto más que de reflexión, de que escribir me mantiene en la memoria de la muerte, que para escribir tengo que estar todo el tiempo recapacitando, volviendo a sumergirme en aquella memoria. Y darme cuenta de que eso era mortal, literalmente mortífero, tú no sales vivo de

¹¹ Comme le précise Muriel Gallot, l'écrivain « Primo Levi a une autre expérience, celle d'être devenu écrivain à Auschwitz » (1995 : 195), à la différence de Semprun et de manière similaire à Bartolí. Levi précise que « “Probablement je n'aurais jamais écrit, si je n'avais eu cette chose-là à écrire.” Durant sa détention, avec du papier volé, il commence à prendre des notes qu'il ne pourra conserver : “Le besoin de raconter était si fort en nous que j'avais commencé à écrire ce livre-là dans le laboratoire allemand plein de gel, de guerre et de regards indiscrets, quoique j'aie su que je ne pourrais en aucune manière conserver ces notes griffonnées n'importe comment, que j'aurais dû jeter tout de suite car si on les avait trouvées sur moi, je l'aurais payé de ma vie” » (*apud* Gallot, 1995 : 195-196).

esta, de este vivir en esa memoria. La única forma de salir de eso es olvidarte, aunque sea provisionalmente (Semprun & Vilanova, 2006 : 111-112).

Son incapacité pour l'écriture n'est pas due à l'« indicible », mais à son incapacité de dire quelque chose qui lui rappelle une mort certes appartenant au passé, mais que son exercice d'écriture la renvoyait au présent, ce qui lui faisait revivre l'« invivable » de la déportation. « La mémoire de la mort » supposait donc « vivre dans cette mémoire-là », un vrai « revenant » aussi insupportable pour Semprun que sa présence cadavérique et dévastée l'était pour les trois officiers alliés rencontrés lors de la libération du camp. Enfin, comme il l'explique à la fin de ce passage, sa quête de reconstruction identitaire a dû passer par une transition d'oubli provisoire afin d'échapper à une ancienne mort qui le pourchassait à travers sa propre mémoire ; par un oubli donc de ses souvenirs qui fonctionnerait comme un processus d'éloignement entre son passé et son présent (Grasset, 2017 : 172). Pour s'y protéger et finalement s'en sortir dans le but d'écrire sur son témoignage en tant que déporté, Semprun a articulé son oubli provisoire de trois manières complémentaires. À la fois, cette articulation lui permettra de répondre à la question qu'il se posait dans les extraits précédents à propos de comment faire pour raconter le vécu de la déportation afin d'être écouté par la société.

Cette articulation de l'oubli provisoire de sa mémoire pour ensuite mieux raconter son passé, se composerait de l'élément temporel, de la langue française et de la recreation artistique. Quant au premier élément, il a dû ressentir que cette mort s'éloignait de son présent, qu'elle appartenait à un passé conclu et clos, pour pouvoir revivre ses expériences en les racontant en français – second élément – et au moyen de la littérature – troisième élément. Deuxièmement, en ce qui concerne l'usage prioritaire du français comme langue littéraire, comme l'indique Marta Segarra, « el bilingüismo de Jorge Semprún no es absoluto, puesto que, si bien el francés constituye su instrumento literario, el castellano es quizá su primera lengua, el idioma en el que se siente implicado más personalmente ». Ainsi, pour essayer de répondre partiellement à la question proposée par Segarra (1988 : 64), « por qué un escritor bilingüe decide expresarse en una lengua y no en la otra que domina », nous proposons d'observer l'extrait suivant, tiré de l'œuvre de Semprun *Federico Sánchez vous salue bien* (1993) :

Si j'écris ce livre en français – sans hésitation, de propos déterminé – c'est pour prendre mes distances, pour que la langue elle-même me sauvegarde. Le danger d'un essai de cette sorte, inévitablement, furieusement à la première personne du singulier, nourri de cette singularité, c'est celui d'une trop grande proximité avec l'événement [...]. Le fait d'écrire en français [...] m'oblige à prendre des distances avec la situation rapportée et analysée. Avec les personnages de cette histoire, moi-même y compris (Semprun, 1993 : 96-97).

De même que le temps qui s'écoule crée une distance entre lui et les événements passés, le français devient pour Semprun l'outil linguistique qui le sépare et ainsi le protège au niveau émotionnel dans son processus d'écriture, l'espagnol étant sa langue d'origine. De fait, après avoir « attendu seize ans pour témoigner » (Gallot, 1995 : 195) durant lesquels Semprun affirme avoir « choisi une longue cure d'aphasie, d'amnésie délibérée, pour revivre. Ou pour survivre » (Semprun, 1993 : 26-27), la langue française lui permettra aussi d'échapper au « danger » de faire face à un récit autobiographique, « furieusement à la première personne du singulier », qui l'engageait excessivement à ressentir « une trop grande proximité » avec les événements évoqués et « la situation rapportée ».

L'art devient le troisième élément utilisé par Semprun, lequel lui permet de se retrouver avec son passé à l'abri de la mort ressentie dans sa chair. En effet, Semprun transforme son témoignage personnel en objet artistique, de la même façon que l'a fait Josep Bartolí avec son crayon : Semprun a aussi besoin de faire naître son propre espace de création pour y accueillir « la vérité essentielle de l'expérience [...] par l'artifice de l'œuvre d'art », c'est-à-dire, par « l'écriture littéraire » (Semprun, 1994 : 167). De cette manière, Semprun arrive enfin à écrire son témoignage et décide en même temps que, au-delà de l'indicible, il faut se focaliser sur l'irrecevable lorsqu'il s'agit de témoigner l'invivable. Dans un passage de *l'Écriture ou la vie* (1994 : 165-167), Semprun souligne que « le vrai problème n'est pas de raconter, quelles qu'elles soient les difficultés. C'est d'écouter... Voudra-t-on écouter nos histoires, même si elles sont bien racontées ? » (1994 : 165). Semprun soutient l'idée que « le regard du témoin » (1994 : 167), la valeur de son récit personnel, réside dans la capacité d'« être entendu » (1994 : 165), et pour ce faire il est certain que l'« on n'y parviendra pas sans un peu d'artifice. Suffisamment d'artifice pour que ça devienne de l'art ! » (1994 : 165), car les gens ne peuvent pas arriver à imaginer la souffrance éprouvée par les déportés dans les camps de concentration nazis. Puisque la société ne pourrait pas l'imaginer – puisque la réalité malheureusement dépasse la fiction, si l'on peut dire –, la vérité des témoins du génocide ne serait pas « aisément crédible » (1994 : 166). Afin de le rendre possible, selon Semprun il faudrait « susciter l'imagination de l'inimaginable [...] en travaillant la réalité » (1994 : 166), ce qui pourrait être atteint au moyen de la culture de ce qu'il est convenu d'appeler genre du *témoignage littéraire*¹². Cela créerait une sorte de tension entre les faits historiques et la fiction dans ledit genre :

¹² La littérature de témoignage désigne des textes fondés sur des expériences personnelles traumatisantes, constitués en œuvres (et donc esthétiquement travaillés), dans lesquels l'auteur relate des faits historiques dont il a été le témoin. D'ailleurs, il est important de noter qu'« avec le témoignage, l'œuvre littéraire devient, selon la formule de Primo Levi [cité plus haut, voyez la note numéro 11], “un acte judiciaire” » ou « déposition en justice », dans le sens où « le témoignage littéraire se destine à préparer le terrain pour que le tribunal de l'histoire puisse rendre son jugement sur les faits documentés » (Detue & Lacoste, 2016 : 1, 3).

Le témoignage y rencontre la limite objective de sa fonction d'attestation. Mais cette tension fait partie intégrante de la « littérature de témoignage ». Curieusement, le pacte autobiographique peut être brisé sans rupture du pacte testimonial. C'est même parfois la fictionnalisation du réel qui fait aboutir l'intention testimoniale [...]. La réécriture fictionnelle des événements ne signifie pas que le texte perde son caractère testimonial (Coquio, 2020 : en ligne).

De même que Bartolí a, par exemple, déformé la figure des gendarmes – caricaturés et déshumanisés grotesquement et satiriquement par lui – et que ses dessins sont également un précieux témoignage au niveau documentaire pour reconstruire l'histoire concentrationnaire et aussi pour la vulgariser, ainsi Semprun comprit-il que l'art pouvait être au service de la réalité vécue, car il permet de mobiliser des émotions et de créer des imaginaires à l'abri de l'effroi de l'« invivable » ; et, en conséquence, l'art a la faculté de rendre plus accessible « l'essentielle vérité » (1994 : 167) aux gens.

6. La résistance locale soutenant les réfugiés : Jordi Pere Cerdà

Le cas du poète, dramaturge, romancier et folkloriste Jordi Pere Cerdà – pseudonyme d'Antoine Cayrol –, né en 1920 à Saillagouse (région de Cerdagne, Pyrénées-Orientales) et décédé à Perpignan en 2011, serait le revers de Bartolí et de Semprun. Résistant en France pendant la période de l'occupation nazie lors de la Seconde Guerre mondiale et militant du Parti Communiste Français, il s'occupa en tant que passeur d'accompagner des réfugiés de toute condition à traverser la frontière franco-espagnole depuis sa Cerdagne natale en direction nord-sud, afin qu'ils puissent échapper à la guerre pour partir vers un endroit plus sûr. La Catalogne du Nord, certes, était restée en 1940 en Zone Libre lors de l'occupation allemande de la France, mais « en novembre 1942, les troupes allemandes franchissent la ligne de démarcation » (Forcada, 2007 : 19) tout en arrivant jusqu'à la frontière franco-espagnole. En conséquence, Cerdà, lors de son étape de résistant, a dû déjouer la Gestapo de son propre village. À la différence de Bartolí et Semprun, il n'a donc pas dû quitter son pays catalan pour s'engager, ne connut pas les camps de concentration et ne fut pas capturé non plus par les nazis, malgré son engagement et malgré les difficultés rencontrées sur les chemins d'évasion parcourus :

El projecte que vàrem muntar, vist amb ulls d'avui, és de bojos. [...] Tot havia de passar-se durant la nit. Però el que exigíem dels nostres protagonistes era allò que des de temps immemorials els homes n'han dit anar a la gràcia de Déu. Sabíem, però, que el pas es feia per unes valls interiors que escapaven a la vigilància específica que forrollava la nostra vall principal. Els homes, van ser únicament homes, agafaven un autobús que, de Perpinyà, els portava a Quillan, a l'Aude, baixava quinze quilòmetres abans del final del

trajecte i, a Axat, tornaven a prendre un autobús que repujava la vall de l'Aude fins a Querigut. Els quedava per fer a peu catorze quilòmetres per un bosc fins a trobar-se a Puigbalador, el primer poble de Capcir. [...] Com es pot veure, els fèiem passar per una successió de valls, trossets de valls, de relacions curtes, tancades, que no lligaven amb un sentiment de gran línia drecera, [...] un viatge tan descosit en talls, tallades i tan ple de ruptures. [...] Ens instal·làvem a contracorrent d'allò que qualsevol funcionari de repressió pogués imaginar, no lligava amb la imatge d'una línia de fugida normal (Cerdà, 2009 : 121-122)¹³.

Le récit autobiographique de son ouvrage *Finestrals d'un capvespre* témoigne la route d'évasion entrecoupée que les résistants avaient préparée afin d'éviter les contrôles de la Gestapo dans les villages et à la frontière. Cerdà explique que le « projet » d'évasion était une « folie » car tout se passait pendant la nuit par des « vallées intérieures » ou secondaires afin d'échapper à la vigilance des occupants. Les exilés faisaient le trajet aussi bien en « autobus » qu'à « pied » par une succession de segments courts, « déchiré », qui ne permettaient pas de les concevoir logiquement comme une vraie voie de fuite, en se situant donc « à contre-courant de tout ce qu'un fonctionnaire de la répression aurait pu imaginer ». La nécessaire « imagination » à laquelle se référait auparavant Semprun, cette fois-ci « suscitée » et pratiquée sur le plan géographique, permet aux passeurs de tracer une route clandestine « inimaginable » par les autorités allemandes.

Au-delà de la « discrétion absolue » (Arasa, 2000 : 41) que les passeurs et les réfugiés devaient démontrer pour la réussite des opérations, Cerdà révèle qu'une structure aussi délicate en termes de sécurité exigeait toute la confiance de la part de tout le monde qui était au courant de ces mouvements, car le groupe résistant de Cerdà comptait sur la discrétion d'une partie des concitoyens – « les familles franceses eren els pun-

¹³ Version en français, élaborée par mes soins : « Le projet que nous avons monté, vu avec les yeux d'aujourd'hui, est de la folie. [...] Tout devait se faire durant la nuit. Mais ce que nous exigions de nos protagonistes, c'était ce que, depuis des temps immémoriaux, les hommes appellent se remettre à la grâce de Dieu. Nous savions cependant que le passage se faisait par des vallées intérieures échappant à la surveillance spécifique qui verrouillait notre vallée principale. Les hommes, ce furent uniquement des hommes, prenaient un autobus qui, depuis Perpignan, les conduisait à Quillan, dans l'Aude, il descendait quinze kilomètres avant la fin du trajet, et, à Axat, ils reprenaient un autobus qui remontait la vallée de l'Aude jusqu'à Querigut. Il leur restait alors à parcourir à pied quatorze kilomètres à travers une forêt, jusqu'à atteindre Puigbalador, le premier village du Capcir. [...] Comme on peut le voir, nous les faisions passer par une succession de vallées, de fragments de vallées, de liaisons courtes, closes, qui ne correspondaient à aucun sentiment de grande ligne directe, [...] un voyage aussi déchiré, en tronçons, en ruptures. [...] Nous nous installions à contre-courant de tout ce qu'un fonctionnaire de la répression aurait pu imaginer, cela ne correspondait pas à l'image d'une ligne de fuite classique ».

tals sobre els quals reposava, la mena de palanca tirada per sobre la frontera del Piri-neu » (Cerdà, 2009 : 138)¹⁴. Tout aussi important fut la complicité muette créée entre passeurs et exilés : « cadascú de nosaltres era una mena d'esfinx que escrutava l'altre, sense poder endevinar si demà no ens sentenciaria » (Cerdà, 2009 : 143)¹⁵. L'image mythologique suggérée par Cerdà, avec ces corps métamorphosés mi-humains, mi-animaux, montre à quel point les passeurs et les réfugiés étaient obligés de se transformer de peur d'être découverts et trahis par les autres. Comme les masques dessinés par Bartolí et commentés auparavant, il fallait déconcerter le camarade en cachant sa propre identité, cette fois-ci pour le bien de l'opération et pour le bien de chacun qui en faisait partie. Le danger auquel étaient exposés les passeurs était sans aucun doute immense, car les Allemands parvinrent à pénétrer à de nombreuses reprises les filières d'évasion. Les infiltrations visaient d'abord à la destruction de la même filière d'évasion et à l'arrestation des membres qui la formaient, ainsi que des fugitifs (Arasa, 2000 : 46). Vu que tous étaient nécessairement de parfaits inconnus, les exilés devaient confier leur avenir à un groupe de passeurs qui, malgré le caractère anonyme des opérations, recherchaient la cohésion du service (Cerdà, 2009 : 194), c'est-à-dire, la création d'une unité d'action articulée avec des individus dont ils ignoraient toute information personnelle ou identité. Comment articuler donc efficacement cette collaboration étroite avec l'autre et, en même temps, cette étrangeté si nécessaires pour la réussite des opérations ?

Tenir davant dels ulls, i fent-ne part, la societat dels homes, d'uns homes, dins la seva pell d'homes nus, vull dir sense trampa davant sa pròpia vulnerabilitat, sinó el seu reflex i sa voluntat encaminats sobre una dreuera, tan afinada i dura com se'ls hi pot presentar el fil esmolat d'una navalla. [...] No he mai pensat, en el curs d'aquells anys, a prendre una distància d'observació amb allò que m'arribava, sinó que he fet cos amb l'esdeveniment per a despassar-lo i salvar-me'n. A la meua idea, la salvació era en aqueixa actitud de dretura (Cerdà, 2009 : 195)¹⁶.

L'extrait autobiographique nous permet de découvrir que dans le regard adressé par Cerdà au réfugié il n'existe pas de « distance d'observation », mais il tente de créer

¹⁴ Version en français, élaborée par mes soins : « Les familles françaises étaient les piliers sur lesquels reposait, une sorte de levier tendu par-dessus la frontière des Pyrénées ».

¹⁵ Version en français, élaborée par mes soins : « Chacun de nous était une sorte de sphinx scrutant l'autre, sans pouvoir deviner si, demain, il ne nous condamnerait pas ».

¹⁶ Version en français, élaborée par mes soins : « Avoir sous les yeux, et en faire partie, la société des hommes, d'hommes, dans leur peau d'hommes nus, je veux dire, sans tricherie face à leur propre vulnérabilité, mais avec leur reflet et leur volonté tendus sur un raccourci aussi précis et dur que peut l'être le fil aiguisé d'un rasoir. [...] Je n'ai jamais pensé, au cours de ces années-là, à prendre une distance d'observation par rapport à ce qui m'arrivait, mais j'ai fait corps avec l'événement pour le dépasser et m'en sortir. À mes yeux, le salut résidait dans cette attitude de droiture ».

un lien consubstantiel avec les « hommes nus », ce qui souligne cette transparence des individus en itinérance face auxquels se trouve l'auteur et avec lesquels il parcourt la route précise et dure de la survie. En se rapprochant de l'autre, l'auteur comprend alors la « vulnérabilité » intrinsèque de ces individus qui ne pouvaient pas du tout envisager une « tricherie » dans une telle situation. C'est ainsi que Cerdà, de manière discrète mais consciente, abolit lors de leur cheminement clandestin toute distance entre les hommes et forge à la fois un engagement civique qui peut les transformer mutuellement : la lutte de l'exilé pour « le salut », en fin de compte, c'est la lutte de Cerdà pour « dépasser » les verrous que les occupants avaient installés dans tout le territoire français, que ce soit les barbelés des camps de concentration subis par Bartolí comme tous les dispositifs de vigilance et de contrôle de la population subis aussi par Semprun. Cette connexion avec l'autre, ressentie en présence du réfugié et avec lui, prend une envergure que Cerdà situe au sein d'un redressement ou « droiture » éthique :

Ha calgut esperar aqueixa fi de segle per tal que un filòsof, Levinas, que era apàtrida ell mateix, ens posés al davant dels nostres ulls la imatge de l'*altre* al davant nostre, l'*altre*: el reflex fosc de la nostra pròpia persona, la nostra pròpia imatge de l'individu que queda amagat al niu fondo del personatge que amaguem sota el vistós del teatre de la vida. Interpretar la persona que tenim al davant nostre com essent un altre *jo*, amb tots els valors d'home que porta. Valors que, davant la possible mirada, poden posar-se en camí en el fons mateix del cos que es presenta, la llarga caminada de l'*ésser en dins* (Cerdà, 2009 : 181)¹⁷.

Si auparavant Cerdà avait « sous les yeux » les hommes réfugiés, maintenant l'écrivain valorise la philosophie de la relation intersubjective d'Emmanuel Levinas pour souligner l'importance de placer « sous les yeux l'image de l'autre en face de nous », un *autre* qui est décrit comme le « reflet sombre » qui appartient à soi-même. Ainsi, Cerdà comprend que lorsqu'il inclut l'autre, lorsqu'il éclaire l'importance de ce reflet qui restait dans l'obscurité, son espace identitaire change pour se décentrer et configurer, en conséquence, un nouveau moi. Cette nouvelle identité de soi implique intrinsèquement l'autre car on attribue des « valeurs » à cet « autre *moi* », qui lui correspondent de manière essentielle. Dans cette identification du moi qui se produit à travers la relation avec l'autre, « le possible regard » et la manière dont s'effectue le

¹⁷ Version en français, élaborée par mes soins : « Il a fallu attendre cette fin de siècle pour qu'un philosophe, Levinas, qui était lui-même apatride, nous place sous les yeux l'image de l'*autre* en face de nous, l'*autre* : le reflet sombre de notre propre personne, notre propre image d'individu cachée dans le repli profond du personnage que nous dissimulons sous l'apparence éclatante du théâtre de la vie. Interpréter la personne que nous avons en face de nous comme un autre *moi*, avec toutes les valeurs humaines qu'elle porte en elle. Des valeurs qui, sous le regard possible, peuvent se mettre en mouvement au plus profond du corps qui se présente, la longue marche de l'*être vers l'intérieur* ».

contact visuel acquièrent une importance clé car c'est là où se mesure le respect pour l'intégrité de l'être qui marche, qui regarde aussi bien vers l'extérieur que vers son intérieur. On l'avait vu chez Bartolí lorsqu'il sentait le « devoir que j'ai envers ces yeux vitreux de moribonds, qui tant de fois m'ont demandé de raconter pour qu'un jour on sache comment ils trouvèrent la mort » ; c'est aussi le cas analysé de Semprun, lequel arrive à mesurer son état personnel en fonction du regard qu'il reçoit de la part des officiers : du contact visuel qui s'établit entre eux, Semprun en déduit paradoxalement qu'ils ne peuvent pas supporter l'effroi que suscite sa situation après Buchenwald, lui qui a vécu l'invivable. Bref, on voit que le contact avec l'autre éveille chez tous les trois – Cerdà, Bartolí et Semprun – une réflexion, une transformation de soi et un engagement social qui nous permet de mieux expliquer leur propre conception de la création artistique et leur propre œuvre.

Le poème *À présent que l'hiver* permet dans ce même sens de récupérer le souvenir de l'expérience de Cerdà dans la résistance, là où il prit conscience de son propre conglomerat identitaire, aussi complexe que pluriel. L'extrait suivant du poème coïncide avec les passages de son autobiographie littéraire commentés ci-dessus en accordant un lien entre l'espace extérieur lorsqu'il accompagnait les réfugiés pour leur évasion et l'espace intérieur de sa mémoire, ce qui nourrit sa propre identité :

je me souviendrai de ce jour
où nous passions le col
avec dix hommes de l'Algérie.
je me souviendrai de ce jour
où la Gestapo nous suivait
pistant dans la neige le sang tiède.
Je me souviendrai des maisons
qui nous ouvraient leur porte,
brèche dans la nuit glacée.
je me souviendrai de Mas
passant des gens fuyant la France
un jour de tempête.
Je me souviendrai de Jean,
Josep, Boris et Maurice
qui mourut là-bas à Neuengamme. [...]
À présent, les camarades entrèrent [...]
Leurs yeux étincelleront
comme au foyer les bûches. [...]
Nous parlerons des choses et d'autres,
de guerre et de politique [...]
de la guerre de quatorze
de celle de trente-neuf [...]

du vieux monde et du nouveau... (Cerdà, 2020 : 31-35).

Dans ce passage poétique on trouve bien définie la mémoire du poète lorsqu'il évoque plusieurs moments vécus sur les routes de l'évasion et lorsqu'il imagine une réunion souhaitée avec ses anciens camarades. Il y décrit de manière explicite une traversée d'un col « avec dix hommes de l'Algérie », la poursuite de la filière d'évasion par « la Gestapo » comme si c'était un animal de chasse – « pistant dans la neige le sang tiède » –, la fraternité de ces maisons qui les accueillaient prudemment. Il rappelle aussi son camarade Josep « Mas »¹⁸, ainsi que « Jean, Josep, Boris et Maurice ». De cette manière, l'anonymat aliénant que Semprun et Bartolí subirent aux camps et dénoncèrent dans leurs œuvres se trouve ici effacé par le fait de nommer avec précision des camarades de Cerdà et des exilés, ce qui permet au poète de rendre plus digne son vécu et de l'intégrer dans sa propre identité. Son souvenir se transforme en présent dans le dernier temps du poème, où il s'amuse à imaginer joyeusement son groupe à nouveau réuni : la connexion vivante de leurs regards démontre bien le désir profond de se retrouver – « leurs yeux étincelleront / comme au foyer les bûches » – et montre l'unité entre des êtres qui, entre le *moi* et l'*autre*, conjuguent avec fermeté l'identité partagée du *nous*. De fait, le « je » cède la place au « nous » dans ce renforcement du groupe qui se crée à travers leur regard, à travers les « yeux ». Il faut donc attribuer une place significative de l'identité de Cerdà à cet espace ouvert à l'autre, à une communauté construite entre des concitoyens, exilés et passeurs, camarades et amis ; une communauté organisée à la suite du réseau de la résistance en Cerdagne, recrée par l'auteur dans ses vers et dans ses essais autobiographiques, de même que Semprun et Bartolí créèrent leurs propres communautés de résistance et de survivance en communion avec le regard de l'autre.

6. Conclusions

Tout au long de cette étude, nous avons analysé la place du témoignage à travers trois auteurs ayant vécu la guerre d'Espagne et la Seconde Guerre mondiale et survécu à leurs conséquences. Pour ce faire, nous avons choisi quelques extraits de l'œuvre artistique de Josep Bartolí, Jorge Semprun et Jordi Pere Cerdà, qui insistent tous les trois sur l'importance de l'observation et du regard de soi et de l'autre, car c'est enfin ce regard qui les engage dans leur époque avec leur propre vécu, aussi bien intime que collectif. Si Bartolí a pu commencer à créer son témoignage dessiné tout en étant enfermé dans les camps de concentration français, Semprun a dû se remettre progressive-

¹⁸ Josep Mas i Tió était un militant communiste catalan adhérent au PSUC (*Partit Socialista Unificat de Catalunya*). À la fin de 1942, il quitta Montpellier, où il s'était réfugié lors de La Retirada, pour former un groupe clandestin qui organisait des passages de la France vers l'Espagne et pour préparer la fin du franquisme. Antoine Cayrol collabora de manière étroite avec Mas et son groupe (Balent, 2011 : 73-74). Cerdà (2009 : 148) explique que Josep Mas mourut « assassinat, [...] d'un tret de revòlver, l'any quaranta-sis ».

ment du trauma de la déportation à Buchenwald pour refaire sa propre identité à travers le témoignage littéraire ; quant à Cerdà, son engagement parcourt une grande partie de son œuvre littéraire – que ce soit autobiographique, poétique ou théâtrale – et évoque son époque de résistant en Cerdagne, au sein de laquelle la profondeur de la relation avec l'autre se révèle essentielle pour pouvoir devenir lui-même. Tous les trois, ce sont des auteurs qui « nos invitan a integrar nuestro pasado, nuestra historia en el presente para poder aprender de él, superarlo » (Rodríguez Varela, 2017 : 133).

En répondant aux questions posées dans l'introduction de cette étude, nous pouvons conclure qu'une des conditions qui rendent possible la réussite personnelle et artistique de l'individu après avoir vécu des épisodes douloureux réside dans leur engagement intime, social et humain avec la vérité. Cet engagement vital lie profondément Bartolí, Semprun et Cerdà à un sentiment de justice qui les mène tous trois au militantisme politique et surtout à la nécessité de raconter leur vécu et d'en exprimer leurs propres impressions et émotions. De la sorte, ces trois auteurs-témoins s'engagent grâce à l'exercice de la parole, tout en nous offrant un témoignage artistique fondamental pour que les nouvelles générations puissent reconstruire et ainsi mieux comprendre les événements clés d'une époque cruciale de notre histoire récente. Dans ce besoin vital de raconter les choses et dans ce dessein de partager leurs expériences personnelles, s'avère tout aussi primordiale la réflexion sur la manière dont ce témoignage sera élucidé afin que le message puisse être compris et suivi au niveau du public. Que ce soit au moyen du dessin, de la poésie, de l'essai ou du roman autobiographiques, le fait de raconter la vérité doit susciter l'intérêt du récepteur et donc un certain impact ou transcendance au niveau social. De fait, le rapprochement vers l'autre devient fondamental non seulement dans cette communication intersubjective mais aussi dans le propre vécu de Bartolí, Semprun et Cerdà : la survie face à une mort plus que prévue dans les camps de concentration ou dans les filières d'évasion, puis la fuite et le salut retrouvé ailleurs, l'acte clandestin de dessiner dans les camps, les silences et les gestes de complicité en déjouant la Gestapo dans les montagnes, l'exploration artistique après des années d'oubli délibéré puis la reprise de la mémoire au moyen de l'art... Aucun de ces épisodes dans les parcours vitaux de ces trois figures n'aurait été possible sans l'entraide, sans le soutien mutuel, sans la résilience intime mais incommensurable à la fois. Dans ce même ordre d'idées, et en reprenant celles du philosophe évoqué par Cerdà dans cette étude, « pour Levinas, la responsabilité envers l'autre commandée par le visage, sans réciprocité, fonde à titre de première socialité les diverses sociétés qui ne seraient pas possibles sans elle » (Ponton, 1991 : 455). Ayant tous les trois frôlé la mort, l'imaginaire qu'ils créent autour du « visage » et du regard de l'autre devient un élément littéraire et artistique indispensable pour comprendre la nécessité et la volonté de Bartolí, Semprun et Cerdà de configurer leurs propres identités et leurs propres créations à partir de leur lien avec le prochain, de même que Primo Levi appelait à une éthique de la responsa-

bilité. Après leurs expériences tragiques, le chemin de retour au sens – au discours digne et recevable – parcouru par ces trois auteurs se compose d'un art dont l'honnêteté, la vérité et la responsabilité rattachent éthiquement cet art à l'humanité.

En paraphrasant la citation de Jean-Paul Sartre mentionnée ci-dessous autour de sa conception d'*Un théâtre de situations* (1973), cette étude souligne enfin que Bar-tolí, Semprun et Cerdà sont trois auteurs qui, malgré toutes leurs difficultés, ont réussi à tracer leur propre chemin avec leur « libre décision » d'agir artistiquement contre les totalitarismes. Dans une période historique aussi dangereuse que cruciale, leur « choix » « engage » sans doute « une morale », comme nous l'avons vu avec le lien de responsabilité et de soutien mutuel qu'ils créent avec leurs camarades, et aussi « toute une vie », la leur, « en train de se faire » à chaque pas réalisé : en fuyant l'Espagne franquiste et aussi les camps de concentration français, en adhérant la Résistance contre le nazisme, en facilitant la traversée des réfugiés par la frontière, en survivant à la déportation en Allemagne, en réfléchissant sur la façon d'écrire ou de créer pour que le message arrive et puisse servir aux nouvelles générations... Ils ont décidé d'expliquer leurs dangers vécus, et ils les ont racontés au moyen de la création artistique, comme un outil de mémoire individuelle et collective « pour qu'elle mette en jeu la totalité humaine ». Puisque leur choix a été risqué, il a été « profondément humain » ; dans ce « théâtre de la vie » auquel faisait référence Cerdà, leur vie les a mis dans « des situations-limites » où « la mort » a toujours été une « des alternatives » possibles, « un des termes » auquel Semprun a fait spécialement face. Bien qu'ils l'aient ressentie ou s'en soient approchés, tous les trois se sont éloignés de cette mort grâce à leur résilience et à l'expression artistique cultivée, laquelle leur a permis de surmonter la tragédie et de donner un nouvel élan à leur vie. De cette façon, ils ont pu « s'affirmer ». Leur témoignage, plein de vie, nous montre « la liberté à son plus haut degré » et devient l'engagement de tous.

Ce que le théâtre peut montrer de plus émouvant est un caractère en train de se faire, le moment du choix, de la libre décision qui engage une morale et toute une vie. La situation est un appel ; elle nous cerne ; elle nous propose des solutions, à nous de décider. Et pour que la décision soit profondément humaine, pour qu'elle mette en jeu la totalité de l'homme, à chaque fois il faut porter sur la scène des situations-limites, c'est-à-dire qui présente des alternatives dont la mort est un des termes. Ainsi, la liberté se découvre à son plus haut degré puisqu'elle accepte de se perdre pour pouvoir s'affirmer (Sartre, 1973 : 20).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ARASA, Daniel (2000) : *La guerra secreta del Pirineu (1939-1944). Espies, resistents i contrabandistes*. Barcelone, Llibres de l'Índex.

- ARENDT, Hannah (1981) [1951] : *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid, Alianza Editorial.
- ARENDT, Hannah ; Magali BRENAS ; Jacques BUREAU & André ENEGRÉN (1980) : « Compréhension et politique ». *Esprit*, 42 : 6, 66-79. URL : <https://www.jstor.org/stable/24266694>
- AUREL ; Jean-Louis MILESI & Audrey REBMANN (2020) : *Josep* [film]. Montpellier, Les Films d'Ici Méditerranée / L'Usine.
- BALENT, Andreu (2011) : « Antoni Cayrol [Jordi Pere Cerdà], una aproximació biogràfica ». *Aïnes noves. Estudis culturals catalans*, 3, 71-82.
- BARTOLÍ, Josep & Narcís MOLINS I FÀBREGA (1944) : *Campes de concentración. 1939-194...* Ville de Mexico, Ediciones Iberia.
- BARTOLÍ, Josep ; Laurence GARCIA & Georges BARTOLÍ (2009) : *La Retirada : Exode et exil des républicains d'Espagne*. Arles, Actes Sud.
- CERDÀ, Jordi Pere (2009) : *Finestrals d'un capvespre*. Canet-en-Roussillon, Trabucaire.
- CERDÀ, Jordi Pere (2013) : *Obra poètica*. Barcelone, Viena Edicions.
- CERDÀ, Jordi Pere (2020) : *Comme sous un flot de sève. Anthologie poétique*. Édition bilingue (traduit du catalan par Étienne Rouziès). Sainte-Colombe-sur-Gand, La rumeur libre Éditions.
- COQUIO, Catherine (2020) : « La construction de l'objet "témoignage littéraire" ». *Odysseum. La maison numérique des humanités*. URL : <https://odysseum.eduscol.education.fr/la-construction-de-lobjet-temoignage-litteraire#>
- COSTA, Marie (2007) : « La croisée des chemins », in Eric Forcada (coord.), *Catalogue de l'exposition « Perpignan au cœur du XX^e. La création artistique de la Retirada au Voyage Triomphal de Salvador Dalí (1939-1965) »*. Girona, Ville de Perpignan / Arxiu Nacional de Catalunya / Collections privées, 31.
- DÁVILA VALDÉS, Claudia (2013) : « L'émigration des réfugiés espagnols de France au Mexique. Les relations franco-mexicaines 1939-1942 ». *Cahiers des Amériques latines*, 72-73, 163-182.
- DELEUZE, Gilles & Félix GUATTARI (1980) : *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- DETUE, Frédéric & Charlotte LACOSTE (2016) : « Ce que le témoignage fait à la littérature ». *Europe. Revue littéraire mensuelle*, 1041-1042, 3-15.
- ESCUELA DE CIENCIAS JURÍDICAS (2020) : « Habermas y la ética discursiva ». URL : <https://escuelacienciasjuridicas.com/etica-discursiva>
- FINESTRES, Jordi (2009) : « El llarg exili del 1939 ». *Sàpiens*, 78. URL : https://www.sapiens.cat/revista/sapiens-78/llarg-exili-1939_10962_102.html
- FORCADA, Eric (2007) : « Perpignan au cœur du XX^e (1939-1965) », in Eric Forcada (coord.), *Catalogue de l'exposition « Perpignan au cœur du XX^e. La création artistique de la Retirada au Voyage Triomphal de Salvador Dalí (1939-1965) »*. Girona, Ville de Perpignan / Arxiu Nacional de Catalunya / Collections privées, 17-27.

- FORCADA, Eric (2007) : « Un territoire en état de guerres (1939-1965) », in Eric Forcada (coord.), *Catalogue de l'exposition « Perpignan au cœur du XX^e. La création artistique de la Retirada au Voyage Triomphal de Salvador Dalí (1939-1965) »*. Girona, Ville de Perpignan / Arxiu Nacional de Catalunya / Collections privées, 71-91.
- FORCADA, Eric & Grégory TUBAN (2007) : « De sable et de vent : artistes en camps de concentration (1939-1942) », in Eric Forcada (coord.), *Catalogue de l'exposition « Perpignan au cœur du XX^e. La création artistique de la Retirada au Voyage Triomphal de Salvador Dalí (1939-1965) »*. Girona, Ville de Perpignan / Arxiu Nacional de Catalunya / Collections privées, 33-69.
- GALLOT, Muriel (1995) : « Primo Levi, de Tirésias à la Gorgone ». *Littératures*, 33, 193-206.
- GRASSET MORELL, Eloi (2013) : « Jorge Semprun : déterritorialiser l'écriture », in Myriam Mallart, Marta Estrada, Àngels Catena & Gemma Ventura (coord.), *Les mondes du français : XXI Colloque de l'Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española*. Barcelona-Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 171-175.
- KASSAB-CHARFI, Samia (2020) : « Le témoignage comme genre littéraire ». *En attendant Nadeau. Journal de la littérature, des idées et des arts*, 106. URL : <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2020/06/10/temoignage-genre-litteraire-rastier>
- MCGOWAN, John & Leandro SÁNCHEZ MARÍN (2017) : « Hannah Arendt sobre el totalitarismo ». *Versiones. Revista de Filosofía*, 12, 163-185. URL : <https://revistas.udea.edu.co/index.php/versiones/article/view/330621>
- MESA FERNÁNDEZ, Mónica (2020) : « Prólogo », in Simone Weil, *La amistad*. Paracuellos de Jarama, Hermida Editores.
- MILESI, Jean-Louis & AUREL (2020) : *Josep*. Montpellier, L'Usine.
- MÉMORIAL DU CAMP DE RIVESALTES : « Josep » — *Le dossier pédagogique*. URL : https://www.memorialcamp rivesaltes.eu/sites/default/files/2022-05/JOSEP_Dossier-%20pe%CC%81dagogique_1.pdf
- PONTON, Lionel (1991) : « LÉVINAS, Emmanuel, “Entre nous. Essais sur le penser-à l'autre” ». *Laval théologique et philosophique*, 47 :3, 454-455.
- RAMOS GAY, Ignacio (2017) : « Jorge Semprun, o la literatura contra la memoria ». *Estudios Humanísticos. Filología*, 39, 25-38.
- RODRÍGUEZ VARELA, Rita (2017) : « La experiencia del mal radical en la obra de Jorge Semprún ». *Estudios Humanísticos. Filología*, 39, 125-134.
- SARTRE, Jean-Paul (1973) : *Un théâtre de situations*. Paris, Gallimard.
- SEGARRA, Marta (1988) : « Repercusión del exilio en la obra literaria de Jorge Semprún ». *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Vol. VI-VII, 61-64.
- SEMPRUN, Jorge (1993) : *Federico Sanchez vous salue bien*. Paris, Grasset.
- SEMPRUN, Jorge (1994) : *L'écriture ou la vie*. Paris, Gallimard.
- SEMPRUN, Jorge & Mercedes VILANOVA (2006) : « Jorge Semprún, París 2005 ». *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, 35, 105-117.

TORMO, David (2005) : « Els camps de refugiats a la Catalunya Nord », in *La guerra civil a Catalunya 1936-1939*. Volume 4. Barcelone, Edicions 62, 198-211.

Formes linguistiques récurrentes en français langue professionnelle

Mihaela POPESCU

Universitatea Politehnica Timișoara

mihaela.popescu@upt.ro

<https://orcid.org/0009-0001-3609-2328>

Mirela-Cristina POP

Universitatea Politehnica Timișoara

mirela.pop@upt.ro

<https://orcid.org/0000-0003-4209-9662>

Resumen

A través de la observación directa de interacciones en un entorno profesional francófono, el artículo presenta las formas lingüísticas recurrentes utilizadas en la comunicación profesional oral y escrita en francés, así como un repositorio de competencias lingüísticas comunicativas, esenciales para estructurar la enseñanza/aprendizaje del francés como lengua profesional en un entorno académico. El fenómeno de la integración del francés en el mundo laboral se ve favorecido por la evolución de las tecnologías y la terciarización de las profesiones. Este artículo se centra en las competencias lingüísticas requeridas en francés para una comunicación eficaz en entornos profesionales.

Palabras clave: competencias lingüísticas, comunicación oral y escrita, marco de competencias.

Résumé

À travers l'observation directe des interactions en milieu francophone professionnel, l'article présente les formes linguistiques récurrentes utilisées dans la communication professionnelle orale et écrite en français ainsi qu'un référentiel de compétences communicatives langagières, essentiel pour structurer l'enseignement / apprentissage du français langue professionnelle en milieu académique. Le phénomène de l'intégration du français dans le monde du travail est favorisé par l'évolution des technologies et la tertiarisation des métiers. L'article met l'accent sur les compétences langagières requises en français pour une communication efficace dans les environnements professionnels.

Mots clé : compétences langagières, communication orale et écrite, référentiel de compétences.

Abstract

Through the direct observation of interactions in a professional French-speaking environment, the article presents the recurrent linguistic forms used in oral and written professional communication in French, as well as a repository of communicative language skills, essential for structuring the teaching/learning of French as a professional language in an academic environment. The phenomenon of the integration of French into the world of work is favoured by the evolution of technologies and the tertiarisation of professions. This article

* Artículo recibido el 19/02/2025, aceptado el 15/10/2025.

focuses on the language skills required in French for effective communication in professional environments.

Keywords: language skills, oral and written communication, skills framework.

1. Introduction

Dans un monde de plus en plus globalisé, la maîtrise du français professionnel devient un atout essentiel dans de nombreux secteurs, notamment dans les entreprises francophones. L'importance de l'acquisition du français dans un environnement professionnel s'est accrue, notamment dans les régions où des entreprises francophones ont implanté leurs activités. Ce phénomène a été accentué par l'évolution des technologies et la tertiarisation des métiers, où la communication linguistique joue un rôle central.

Notre article se propose de réaliser un inventaire des formes linguistiques récurrentes présentes en français langue professionnelle, à travers l'observation directe des échanges professionnels occasionnés par l'usage du français dans le milieu économique francophone de la Région Ouest de Roumanie.

Cette région est considérée comme un milieu d'affaires attractif, grâce à sa position géographique longeant la frontière ouest du pays. Selon le site de l'Ambassade de France en Roumanie, la France est le 3^e plus important investisseur étranger en Roumanie, avec plus de 3 600 entreprises à capitaux majoritaires français dans divers secteurs économiques, tels que l'industrie, la distribution, l'automobile, le secteur bancaire et de l'assurance ou encore dans les télécommunications.

À travers l'observation directe des interactions dans des entreprises francophones de la Région Ouest de Roumanie, nous avons pu mettre en lumière les compétences langagières spécifiques nécessaires à la communication orale et écrite en français dans des contextes professionnels. Le résultat de cette recherche est un inventaire des formes linguistiques récurrentes en français langue professionnelle, ainsi que la proposition d'un référentiel de compétences langagières qui sert à mieux structurer l'enseignement / apprentissage du français dans des contextes professionnels.

L'article est structuré en quatre sections. La première section explore les acceptions du concept de *français langue professionnelle* en relation avec des concepts similaires, suivant la littérature. La deuxième section présente la méthode de recherche utilisée pour mettre en évidence les particularités du français langue professionnelle dans la communication orale et écrite. Dans la troisième section nous répertorions les formes linguistiques récurrentes utilisées dans la communication orale et écrite en français langue professionnelle. Dans la dernière section nous proposons un référentiel de compétences langagières pour l'acquisition du français langue professionnelle. L'inventaire des formes linguistiques récurrentes présentes dans la communication professionnelle orale et écrite en français et le référentiel de compétences langagières peuvent faciliter la conception de matériaux pédagogiques en milieu académique et accroître l'insertion

professionnelle des diplômés dans le milieu économique francophone.

1. Le concept de *français langue professionnelle*

Le concept de *français langue professionnelle* peut être examiné en relation avec des notions qui présentent un certain degré de similarité : *français de la communication professionnelle*, *français à visée professionnelle*, *français à des fins professionnelles*, *français professionnel* (Popescu, 2022 ; Pop & Popescu 2020).

Le concept de *français de la communication professionnelle* renvoie à une méthode d'apprentissage du français en contexte professionnel parue avec la publication des manuels *Français.com*, par J.-L. Penformis (2002), et *Le français de la communication professionnelle*, par M. Danilo et J.-L. Penformis (1993). Les principes du français de la communication professionnelle sont résumés dans l'*Avant-propos* de ce manuel : renforcement des connaissances de français par des thèmes de la vie quotidienne des affaires ; la pratique du français en situation de communication professionnelle orale et écrite ; connaissance des réalités culturelles, sociales, administratives du monde francophone des affaires ; préparation pour les examens de français des affaires de la Chambre de Commerce et Industrie de Paris. Le français de la communication professionnelle a été certifié par la Chambre de Commerce et d'Industrie de Paris, qui a lancé dès 2002 le *Certificat de français professionnel* (CFP), destiné aux jeunes en voie de professionnalisation.

La notion de *français de la communication professionnelle* a été remplacée par celle de *français à visée professionnelle* qui « n'exclut pas (...) un ancrage dans les domaines de spécialité, mais ces domaines sont en général très édulcorés » (Mourhlon-Dallies, 2008 : 46). Par langue « à visée professionnelle » on entend usuellement « une langue apprise à des fins professionnelles, qu'il s'agisse de travailler en langue étrangère tout en restant dans son pays d'origine ou de se rendre à l'étranger, pour apprendre un métier ou pour l'exercer dans une langue non maternelle » (Mourhlon-Dallies, 2008 : 90). Le concept a été lancé dans les années 2000 avec la parution du CD-Rom *Travailler.com*, produit par le Ministère des Affaires Étrangères de France en partenariat avec la Chambre de Commerce et d'Industrie de Paris. Le CD-Rom couvre plusieurs domaines de spécialité : le français des affaires, le français du tourisme, le français juridique, le français technique et scientifique et le français médical. La notion de *français à visée professionnelle* renvoie à des compétences transversales exigées par différents secteurs professionnels :

[...] ne s'adresse pas à un domaine particulier ou une profession spécifique mais aborde les compétences transversales requises par différents secteurs professionnels telles que rédiger un compte-rendu de réunion, passer un coup de téléphone professionnel, voire même faire une demande d'emploi (Blin & Péchenart, 2007 : 111).

Si la notion de *français de la communication professionnelle* n'est plus utilisée actuellement, les notions de *français à visée professionnelle* et de *français à des fins professionnelles* coexistent avec celles de *français professionnel* et de *français langue professionnelle*.

La notion de *français professionnel* a été popularisée par les maisons d'édition, notamment avec la méthode *Objectif express : Le monde professionnel en français 1 et 2* (Dubois & Tauzin, 2013a, 2013b, 2013c et Dubois, Kaddani & Mazarguil-Kizirian, 2022a, 2022b), destinée à un public cherchant à intégrer une entreprise francophone. Cette méthode facilite l'acquisition de compétences linguistiques et professionnelles nécessaires dans le cadre du travail. Elle prépare également les apprenants au *Diplôme de Français Professionnel* de la Chambre de Commerce et d'Industrie de Paris.

Une autre méthode, *Edito Pro : Français professionnel. B1* (Holle, Diogo, Mausire, Grimaud & Laurent, 2020), a été développée pour répondre aux besoins actuels des entreprises et des situations de communication du XXI^e siècle. Elle cible des apprenants ayant déjà un niveau A2 de français et les prépare à travailler dans un environnement francophone. La méthode est aussi conçue pour les préparer à l'examen du *Diplôme de Français des Affaires* (DFP) B1, délivré par la Chambre de Commerce et d'Industrie de Paris.

Hervé Adami (2007 : 49) considère que le *français professionnel* permet « le retour de la figure sociale du travailleur au centre de la pratique didactique et pédagogique » mais aussi des questions d'insertion et d'intégration. Alexandre Holle (2018 : 16), un autre théoricien de ce concept, pose que le *français professionnel* répond « aux besoins, pas nécessairement exprimés de manière explicite, d'un public qui aura besoin d'apprendre le français pour faciliter son entrée dans l'emploi ou accéder à des postes à plus grande responsabilité ». Pour Alexandra Crendal (2024 : 42-43), le *français professionnel* est ancré dans les réalités économiques et sociales contemporaines, dont le but est l'acquisition des compétences linguistiques qui permettent l'interaction efficace dans des situations professionnelles authentiques. Le *français professionnel* est également un vecteur d'employabilité qui s'adresse autant aux étudiants en formation qu'aux professionnels actifs sur le marché du travail. Cette approche se construit sur une pédagogie active et contextualisée reposant sur des tâches concrètes en lien avec les métiers ciblés. Une caractéristique importante du *français professionnel* est le fait qu'il est actuellement enseigné dès les niveaux A1-A2 (CECRL) sous forme de modules intégrés aux cursus, construits en fonction des objectifs professionnels, du contexte économique local et du profil des apprenants.

Le *français professionnel* représente actuellement, selon Jacques Uberti (2025, 38-39), un moyen de se différencier sur le marché du travail, répondant à des besoins de plus en plus ciblés de la part des apprenants et des entreprises. Le *français professionnel* se distingue par son ancrage dans des finalités concrètes d'insertion et d'employabilité. Il ne s'agit pas simplement d'acquérir une compétence linguistique générale,

mais bien de développer une capacité à communiquer de manière efficace dans des contextes professionnels spécifiques.

Afin d'éclairer la notion de *français professionnel*, nous avons entrepris une étude sur plus de 100 sites des Chambres de commerce de France, ce qui nous a permis de relever les particularités de cette notion (Popescu, 2022) : le public est constitué par des professionnels qui travaillent dans des entreprises sur le territoire français, dont la langue maternelle n'est pas le français ; les objectifs de formation sont des objectifs professionnels visant la maîtrise de la communication en français en situation de la vie courante et professionnelle ; les domaines d'application du *français professionnel* sont le français des affaires, l'hôtellerie / restauration et la santé.

Le concept de *français langue professionnelle* (FLP) a été théorisé pour la première fois par Florence Mourhlon-Dallies en 2008 dans un ouvrage intitulé *Enseigner le français à des fins professionnelles*. Le FLP se définit par rapport « aux récurrences des formes linguistiques observées en situation professionnelle avec des modèles d'activité au travail (transversaux) et des modèles de pratiques professionnelles (situées) » (Mourhlon-Dallies, 2008 : 82).

Par récurrence, nous entendons, d'une part, la répétition des modèles en vue de l'apprentissage (Cuq, 2003 : 96), et d'autre part, la fréquence d'une forme, c'est-à-dire la répétition d'un élément linguistique dans un texte, indépendamment de sa position (Magri-Mourgues & Rabatel, 2014 : 7). Cette notion, que Sylvain Loiseau (2015 : 5) désigne sous le terme de « fréquence textuelle », a fait l'objet de nombreuses études, notamment en raison du développement de grands corpus, permettant l'application de méthodes quantitatives, et de modèles basés sur l'usage, où la répétition joue un rôle central dans l'émergence et la systématisation des phénomènes linguistiques à tous les niveaux de description.

L'analyse des interactions en milieu professionnel ne suffit pas à elle seule pour concevoir une formation en FLP, car elle ne prend en compte que les échanges verbaux explicites, en excluant ce qui n'est pas dit. Si l'on se limite aux seules interactions sur le lieu de travail, les formations risquent d'être restreintes. Or, pour une approche pertinente du FLP, il est nécessaire de modéliser l'activité professionnelle dans sa globalité.

Mourhlon-Dallies (2008 : 84-187) identifie trois espaces discursifs qui caractérisent l'activité de travail : la « zone privative », où l'individu travaille seul, sans interaction immédiate avec ses collègues, mais peut consulter et répondre aux messages ; la « zone collaborative », qui comprend les échanges professionnels avec les collègues, les fournisseurs ou les sous-traitants ; la « zone client », où les interactions professionnelles sont médiées par des outils tels que le téléphone ou l'ordinateur. Ces zones sont considérées comme des espaces symboliques pouvant se chevaucher. Cependant, si l'on adopte ce modèle d'activité professionnelle, toutes les tâches et tous les discours professionnels peuvent être répartis en fonction du poste occupé et du réseau d'interrelations impliqué dans l'activité de travail. L'ancrage du FLP dans les activités de travail

la positionne dans le domaine de l'ingénierie de formation plutôt que dans celui de la didactique du français langue étrangère.

Dans le dernier numéro de la publication *Points communs. Recherche en didactique des langues sur objectif(s) spécifiques* n° 48 / 2020 dédiée à l'évaluation en *français professionnel*, les coordinateurs considèrent que le FLP a le même objectif que le Français sur objectif spécifique (FOS).

L'objectif de la FLP est de développer les compétences linguistiques nécessaires à la réalisation des tâches professionnelles et, en fin de compte, de favoriser la réussite de l'individu dans un nouvel environnement :

[...] développer les compétences de communication en langue française nécessaires et le plus souvent spécifiques à l'exercice d'un métier (comme la profession d'infirmier), à la réalisation d'un projet professionnel (par exemple, la participation à un salon commercial) ou à l'insertion dans une communauté particulière (comme l'université) (Beillet, Eggensperger & Tran, 2020 : 5).

Nous assistons à une évolution des concepts visant l'acquisition du français dans des contextes professionnels. Si le *français de la communication professionnelle* a pour objectif l'acquisition de compétences communicatives, orales et écrites, dans le domaine des affaires, le *français à visée professionnelle* est centré sur l'acquisition de la langue à des fins professionnelles, sans exclure la relation avec les domaines de spécialité. La désignation de *français à visée professionnelle* a glissé vers celle de *français langue professionnelle*, qui s'adresse à un public jeune en voie de professionnalisation ou à des professionnels qui cherchent à intégrer une entreprise francophone. Parallèlement, un autre concept est utilisé par les maisons d'édition, le *français professionnel*, qui s'adresse à un public de professionnels qui cherchent un travail dans une entreprise francophone ou une promotion.

Pour la présente recherche, nous utilisons le concept de *français langue professionnelle* et l'acception proposée par F. Mourlhon-Dallies relative aux « récurrences des formes linguistiques observées en situation professionnelle ».

2. Méthode de recherche

Nous avons eu recours à la méthode de l'observation directe des échanges professionnels déroulés dans des entreprises francophones de la Région Ouest de Roumanie. L'observation directe est une démarche empirique qui repose sur le travail du chercheur, qui porte une attention particulière aux faits, aux objets, aux pratiques dans le but d'en tirer des constats permettant de mieux les comprendre (Arborio & Fournier, 2015). Le chercheur participe au quotidien du groupe étudié : il assiste aux interactions et observe les comportements et enregistre les échanges verbaux et prend en compte les objets produits ou mobilisés par les individus (Peretz, 2004 : 14). Cette démarche repose sur quatre actions importantes : 1. la présence physique au lieu observé et l'intégration parmi les acteurs sociaux observés ; 2. l'observation du déroulement habituel

des activités ; 3. l'enregistrement systématique des faits observés (notes, enregistrements) ; 4. l'interprétation et la restitution des données dans un compte rendu. L'objectif final est de produire un texte scientifique, issu des notes de terrain, qui vise à assurer l'accès à un environnement social souvent inconnu par les lecteurs. Par rapport aux méthodes quantitatives dont le résultat est souvent constitué par des données chiffrées, le compte rendu de l'observation directe repose sur les notes prises sur le terrain et leur analyse approfondie. Pour garantir sa fiabilité, ce compte rendu doit exposer la méthode utilisée, ainsi que structurer rigoureusement les données recueillies en articulant analyse et description et respecter les exigences éthiques liées à l'observation, notamment en témoignant du respect dû aux personnes observées.

Lors de notre démarche, nous avons tenu compte des quatre étapes de la méthode de l'observation directe mentionnées ci-dessus : 1. la présence physique dans des entreprises francophones ; 2. l'observation du milieu professionnel et des échanges professionnels ; 3. l'enregistrement des faits observés par la prise de notes ; 4. la collecte et l'interprétation des données.

Nous avons choisi les entreprises francophones basées à Timișoara (Roumanie) qui utilisent couramment le français comme langue de travail, dans la mesure où d'autres entreprises privilégient l'usage de l'anglais comme langue principale de communication professionnelle (Arborio & Fournier, 2015). Les entreprises dans lesquelles nous avons entrepris notre recherche sont de dimension moyenne (entre 100 et 200 employés) et leur objet d'activité est d'offrir des solutions techniques pour des clients dans des domaines divers : informatique, banques et assurance, tourisme, hôtellerie, etc. Les employés qui travaillent dans ces entreprises exercent le métier de technicien relation clientèle ou technicien service desk.

Avant le début effectif de l'observation directe de l'environnement de travail, nous avons engagé un examen du terrain et des acteurs (le lieu de travail et les employés). Nous avons observé l'environnement professionnel, l'exercice du métier de technicien qui assure le support technique pour la clientèle francophone. Nous avons écouté des échanges professionnels et nous avons examiné la correspondance écrite entre les employés et les clients.

Nous avons observé que les bureaux de travail se trouvaient dans de grands espaces ouverts situés dans les centres d'affaires de Timișoara, le chef-lieu de la Région Ouest de Roumanie. Les employés partagent un long bureau séparé par des cloisons et sont groupés par projets ou par domaines d'activité. La communication se réalise à l'oral, par téléphone (les employés sont équipés d'un casque et sont assis devant un écran), et à l'écrit, par courriel (échange d'e-mails). Les employés ne sont pas regroupés par leurs langues de communication et il se peut qu'un employé qui communique en français ait à ses côtés des collègues qui parlent dans d'autres langues.

Nous avons eu accès aux échanges professionnels en écoutant les discussions des employés avec la clientèle. Nous n'avons pas eu le droit d'enregistrer les

conversations, celles-ci étant soumises au secret professionnel. En échange, nous avons eu la possibilité d'observer les employés en situation de travail et d'écouter leurs interactions avec la clientèle. Nous avons noté les réponses utilisées dans la communication professionnelle et nous avons constitué un corpus de formes linguistiques les plus employées (que nous appelons *formes linguistiques récurrentes*, vu leur usage fréquent) dans l'exercice du métier de technicien. Les formes linguistiques récurrentes correspondent à des actes de parole qui interviennent lors de la communication orale et écrite en français dans des contextes professionnels. La récurrence des formes linguistiques à l'oral et à l'écrit nous a permis de modéliser les actes de parole et les interactions professionnelles en situation de communication réelle sur les lieux de travail. Les actes de parole ont été identifiés en fonction du but communicatif (ou intention communicative) des participants aux interactions.

L'observation directe du lieu de travail et des employés dans l'exercice de leurs fonctions, ainsi que l'écoute des interactions avec les clients, nous ont permis de constater que le déroulement de la communication professionnelle comportait les étapes suivantes :

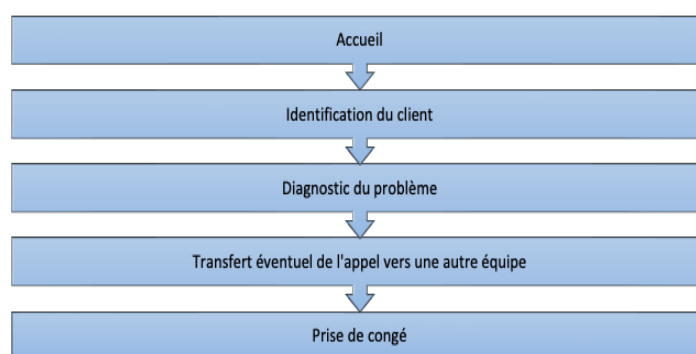


Figure 1. Modélisation des interactions en français langue professionnelle

La méthode de l'observation directe nous amène à la conclusion que les employés mobilisent des compétences langagières qui relèvent du « savoir-faire » et « savoir-agir » pour l'accomplissement des tâches professionnelles. Ce phénomène est explicable, considère Mourhlon-Dallies (2008 : 14), par les « évolutions technologiques et la tertiarisation de l'activité de travail » qui ont fait que « certains métiers ne consistent par exemple plus qu'à parler (comme dans les centres d'appels téléphoniques) et/ou à lire, écrire, échanger via Internet. Ainsi, la notion d'augmentation de la "part langagière du travail" manifeste très justement que le "faire" devient de plus en plus à du "dire" ».

3. Formes linguistiques récurrentes dans la communication en français langue professionnelle

3.1. Formes linguistiques récurrentes dans la communication orale en français langue professionnelle

Pour chaque étape des échanges professionnels nous avons identifié des formes linguistiques récurrentes qui intervenaient dans presque tous les appels. Pendant les

séances d'écoute des entretiens entre les techniciens et les clients, nous avons noté les formes linguistiques qui étaient employées fréquemment dans la pratique professionnelle et nous avons dressé un inventaire des formes linguistiques que nous avons regroupées dans le tableau ci-dessous.

ACTES DE PAROLE	FORMES LINGUISTIQUES RÉCURRENTES
Accueillir	<i>(Nom de l'agent), Bonjour ! En quoi puis-je vous aider ? / vous être utile? Comment puis-je vous être utile ? / Comment puis-je vous aider concrètement ?</i>
Identifier le client (Indispensable pour un traitement adéquat)	<i>Vous êtes Madame / Monsieur X (épeler, si besoin) Où êtes-vous en ce moment ? Quel est votre identifiant (code d'hôtel / profil informatique / code utilisateur / numéro du magasin / compte utilisateur), s'il vous plaît? / Avez-vous déjà ouvert un ticket pour ce problème ?</i>
Identifier le problème (Le diagnostic se fait en notant le maximum d'informations)	<i>Qu'est-ce qui se passe quand vous essayez de ... ? Depuis quand vous avez ce souci ? Quand c'est la dernière fois que cela fonctionnait ? Combien de collègues sont impactés ? Le souci est-il constant ou intermittent ? Qui a accès à... ? Est-ce que quelque chose a changé dans votre environnement de travail récemment ? (mise à jour, nouveau matériel ...)</i>
Le client exprime son souci. (L'agent fait preuve d'empathie, d'amabilité, ayant une voix claire)	<i>D'accord, je comprends ... / Nous allons faire ça ensemble ... / Je vous explique ... / Oui, c'est ça. / Tout à fait ! Bien sûr, je suis enchanté(e) de vous assister. Merci pour ces précisions, c'est très utile / C'est bien noté, je m'en occupe immédiatement. / Je vais m'assurer personnellement que votre sollicitation sera traitée dans les meilleurs délais.</i>
Reformuler (L'agent reprend l'information de l'utilisateur pour la bonne compréhension de la sollicitation)	<i>Vous me dites que ... C'est bien cela ? / Donc, vous me dites que ... C'est bien ça ? / Donc, vous ne parvenez pas à ..., c'est bien ça ? / En résumé... / Juste pour m'assurer, vous avez bien effectué ... ? / Pour résumer... / Bref...</i>
Demander la permission, garder la confidentialité, offrir des explications pédagogiques, confirmer la déconnexion permission, confirmez la déconnexion	<i>Puis-je me connecter et vous montrer comment faire ? Merci de fermer les documents confidentiels et de sauvegarder le travail en cours. Je me déconnecte de votre poste.</i>
Rassurer (L'agent conduit la conversation en employant un vocabulaire rassurant)	<i>Comptez sur moi. / Je m'en occupe. / Rassurez-vous ... Nous allons trouver une solution dans les plus brefs délais... Nous allons regarder cela ensemble, je vais vous expliquer / montrer / guider / Je vous explique ... / Je vais vous accompagner étape par étape. / Je suis là pour vous guider, ne vous inquiétez pas. / Je vous explique comment faire. / Je vous montre tout de suite.</i>

Mettre en attente (L'agent reprend l'appel après 2-3 minutes et explique à l'utilisateur son statut)	<i>Veuillez patienter quelques instants afin que je vérifie l'information / afin que je cherche dans la base de données / afin que je fasse des vérifications. Merci pour votre patience, je suis toujours en train de / Monsieur / Madame X, merci d'avoir...</i>
Transférer l'appel (vers une autre équipe / un autre collègue)	<i>Permettez-moi de vous mettre en relation avec... / Merci de rester en ligne, je vais vous transférer vers mes collègues qui gèrent ça / Merci de rester en ligne, je vous mets en relation avec un collègue qui pourra finaliser la prise en charge.</i>
Prendre congé (L'agent prête attention à la qualité de la prise de congé avec fidélisation)	<i>Avez-vous d'autres demandes, Monsieur / Madame X ? / Est-ce que je pourrais vous aider autrement pour le moment, Monsieur / Madame X ? / Merci de votre appel, nous sommes ici pour vous. / Nous sommes là pour vous aider, Monsieur / Madame X. / Je vous remercie de votre appel, n'hésitez pas à nous recontacter à tout moment. / Je vous souhaite une bonne journée, Monsieur / Madame X.</i>

Tableau 1. Formes linguistiques récurrentes dans la communication orale en français langue professionnelle

L'observation directe des échanges professionnels nous permet de constater que les employés ont recours à ce que l'on appelle des « réponses-solutions » pour résoudre les problèmes rencontrés par les clients. Il s'agit de formules linguistiques qui apportent des réponses immédiates aux préoccupations des clients dans les secteurs concernés. Chaque problème semble avoir une solution préétablie. Il est possible que, dans certains cas, l'employé se trouve confronté à des questions qui dévient de la logique habituelle de la communication, ce qui peut l'amener à sortir de sa zone de confort linguistique. Toutefois, ces situations demeurent relativement rares. La communication orale en milieu professionnel suit systématiquement les mêmes étapes : l'employé commence par saluer et identifier le client, puis il détermine le problème avant de proposer une solution appropriée.

La communication entre le technicien et le client se réalise autour d'actes de parole ritualisés. Dans la classification des actes de parole, nous nous appuyons sur la typologie proposée par Austin (2024 [1962]) et Searle (2009 [1969]), qui permet d'analyser ces actes en fonction de leur intentionnalité dans le discours. Cette approche se révèle particulièrement pertinente pour l'analyse des discours professionnels, où les interactions entre techniciens et clients acquièrent des significations pragmatiques complexes. Dans le contexte de la communication professionnelle, et plus particulièrement dans le cadre du support technique, les actes de parole ne sont pas de simples énoncés linguistiques ; ils constituent de véritables instruments d'action et d'encadrement relationnel.

Nous avons identifié des *actes phatiques et expressifs* illustrés notamment par les formules d'ouverture (« Bonjour »), de transfert (« Merci de votre patience ») ou de clôture (« Bonne journée »), qui ont le rôle d'établir une confiance avec le client ; des *actes directifs* (« Pouvez-vous me donner votre identifiant ? », « Merci de sauvegarder votre travail ») qui sont utilisés par le technicien pour donner des instructions claires.

Ces actes sont souvent accompagnés de modalisateurs de politesse ; des *actes assertifs* qui consistent à informer ou vérifier une information : « Je suis en train de vérifier une information », « Vous êtes Madame X ? ». Ces actes sont utilisés fréquemment ce qui souligne l'aspect factuel et technique de l'échange entre le technicien et le client ; les *actes commissifs* ou promesses d'action (« Nous allons trouver une solution », « Je vais m'en occuper ») établissant une relation de confiance entre le technicien et client. Ces actes engagent le technicien et visent à rassurer le client.

Lorsque le problème semble difficile à identifier, l'employé utilise d'autres formes linguistiques pour obtenir des informations sur les causes du problème, telles que la reformulation (« Vous me dites que ... », « C'est bien cela ? ») ou la mise en attente (en sollicitant l'aide d'un collègue pour résoudre la situation). L'objectif est de transférer l'appel à un collègue lorsque l'employé ne peut pas résoudre le problème par lui-même, puis à prendre congé de manière appropriée.

Cette analyse relève une forte normalisation de la communication orale où à chaque étape du dialogue correspondent des actes de parole normalisés. Ces pratiques s'inscrivent dans une logique professionnelle visant à identifier et résoudre efficacement les problèmes soulevés par les clients. Les situations où l'employé doit sortir de la « zone de confort communicationnel » sont relativement rares. Les actes de parole ont un double rôle dans ce contexte communicationnel : résoudre un problème et maintenir une relation de confiance avec les clients.

3.2. Formes linguistiques récurrentes dans la communication écrite en français langue professionnelle

Dans les entreprises francophones où nous avons mené nos recherches, l'échange professionnel écrit se fait par courriel. Les employés chargés de cette tâche n'ont pas de responsabilités de communication orale (téléphonique). Tout comme pour les échanges téléphoniques, les réponses aux e-mails sont souvent préétablies afin de traiter les demandes des clients. En cas de problème spécifique, l'e-mail est transféré par le technicien à un collègue plus expérimenté ou à un supérieur. Il convient de noter que cette tâche est généralement confiée aux employés en début de carrière, ceux dont le niveau de français n'est pas encore suffisant pour travailler dans les centres d'appels. De plus, les échanges professionnels par e-mail représentent environ 25% de la communication professionnelle générale.

Nous avons eu l'opportunité de consulter des courriels et d'examiner certains aspects de la communication professionnelle écrite. Les entreprises nous ont fourni, dans le cadre de notre recherche, une centaine d'exemples d'e-mails, que nous avons utilisés pour cette analyse. Les courriels traitent de divers domaines tels que l'hôtellerie, les finances et banques, l'informatique, etc. Il est important de préciser que toutes les informations permettant d'identifier les clients ont été supprimées, ainsi que toute autre donnée soumise à la législation relative à la protection des données personnelles. Cette difficulté d'accès aux e-mails professionnels a été soulignée par F. Mourhlon-

Dallies (2014) qui la considère comme un obstacle pour la formation des apprenants à la rédaction de documents professionnels.

Nous considérons que la communication professionnelle écrite dans les entreprises francophones où nous avons déroulé nos recherches vise généralement la demande / la requête de résoudre des problèmes, de répondre aux problèmes soulevés par les clients. En fonction de la réalisation de cette tâche, le client, en tant qu'émetteur du message, peut à son tour lancer une nouvelle demande ou peut exprimer sa satisfaction ou son mécontentement par rapport à l'accomplissement des tâches par le technicien. L'aspect interculturel est important dans les échanges professionnels écrits pour éviter les éventuels problèmes liés à l'accomplissement du travail.

Suite à l'analyse des courriels, nous avons obtenu les résultats suivants, que nous avons répertoriés dans le tableau ci-après :

ACTES DE PAROLE	FORMES LINGUISTIQUES RÉCURRENTES
Saluer	<i>Bonjour / Madame / Monsieur / Rebonjour</i>
Solliciter Exposer le problème	<i>Je me permets de vous contacter car j'ai besoin de quelques renseignements ... / J'ai besoin de ... / Pouvez-vous rajouter ... ? / Pourriez-vous supprimer... / Est-ce que vous pouvez me dire ou est-ce que je dois modifier... ? / Merci de faire le nécessaire ... / Avez-vous des nouvelles suite à ma demande ? / Nous n'avons toujours pas eu de retour... / Y a-t-il un numéro de téléphone pour vous joindre ... ? / La chambre ne ressort pas dans l'extranet ... / Il manque un type de chambre sur le service de réservation.</i>
S'excuser	<i>Veuillez accepter nos excuses pour... / Nous nous excusons pour tout désagrément causé ...</i>
Conseiller	<i>Vous pouvez demander de l'assistance sur... / Vous trouverez ci-dessous l'explication... / Vous pouvez demander de l'assistance à l'adresse suivante ... / Pour toute autre information complémentaire n'hésitez pas à nous contacter !</i>
Remercier	<i>Merci pour votre aide ! / Merci / En vous remerciant / Merci pour la rapidité de votre retour / Merci pour votre retour / Je vous remercie par avance pour le temps que vous accorderez à ma demande.</i>
Conclure	<i>Dans l'attente de votre réponse ... / Nous vous tiendrons informé(e) dès que nous recevons une réponse. / Nous reviendrons vers vous dès que possible. / Pour toute autre information complémentaire, n'hésitez pas à nous contacter. / Bien cordialement / Cordialement</i>

Tableau 2. Formes linguistiques récurrentes dans la communication écrite en français langue professionnelle

La correspondance professionnelle s'inscrit dans un échange épistolaire, qui implique « l'existence d'un émetteur et d'un destinataire » et l'établissement d'une relation entre ces deux co-énonciateurs. La nature de cette relation dépend de l'objectif de la lettre (Whittaker, 2001 : 95). Cet échange prend une forme classique, suivant un « plan ritualisé » : « il commence par l'ouverture (incluant le temps, le lieu et les termes d'adresse), se poursuit avec le corps de la lettre, puis se termine par la péroraison et la clôture » (Avram, 2012 : 129).

Les actes de parole de la *sollicitation ou de l'exposition d'un problème* (« Je me permets de vous contacter car... », « Pourriez-vous... », « Merci de faire le nécessaire... », « Avez-vous des nouvelles... ? », etc.) ont le rôle d'introduire une demande et exposer un dysfonctionnement. Ces formules préparent la requête et atténuent l'imposition. L'utilisation de l'interrogatif (« Est-ce que vous pouvez ... ? ») et de l'impératif poli (« Merci de ... ») traduit un équilibre entre assertivité et politesse. Les actes visant les excuses (« Veuillez accepter nos excuses pour... », « Nous nous excusons pour tout désagrément... ») sont mobilisés lorsqu'une attente n'a pas été satisfaite. L'utilisation de la forme impersonnelle « Veuillez accepter nos excuses » permet de maintenir une posture professionnelle, tout en assumant la responsabilité. Il s'agit d'un acte expressif, visant à rétablir l'équilibre relationnel après un incident. Le *conseil* est un acte de parole qui assure à la fois l'information et l'orientation. Il vise à accompagner le client dans sa démarche de résolution du problème. Le modal « pouvez », ainsi que la formule « n'hésitez pas ... » sont très utilisés dans les échanges professionnels ; leur rôle est d'encourager sans contraindre, en conservant une image d'accessibilité et de bienveillance. Les actes de *remerciement* (« Merci pour votre aide », « Je vous remercie par avance ... », « En vous remerciant ... ») visent à renforcer la coopération et à valoriser l'interlocuteur. Ils sont généralement suivis par des actes de *conclusion* (« Dans l'attente de votre réponse », « Bien cordialement », « Nous reviendrons vers vous ... ») qui clôturent le message et préparent la suite. Ces actes contribuent à renforcer et maintenir un lien professionnel, en s'inscrivant dans les règles de la politesse professionnelle.

Dans le cadre de la correspondance professionnelle, il est essentiel de prendre en compte l'aspect interculturel de la communication écrite. Comme le souligne O. Challe (2002 : 122), dans le contexte du français de spécialité, il convient d'intégrer une « dimension culturelle du domaine concerné », structurée en deux composantes : la « composante sociolinguistique » (comment s'adresser aux différents interlocuteurs, comme le patron, les collègues, ou les clients ? Comment maîtriser les formules de politesse en français ?) et la « composante stratégique » (Comment demander, refuser ou ordonner de manière ferme mais polie ? Comment informer des risques ou événements malheureux ?).

Magdalena Sowa (2009 : 107) soutient que la dimension culturelle est « plus manifeste dans la communication formelle et professionnelle que dans la communication ordinaire, car elle influence directement l'efficacité des échanges : tout ce qui nuit à la communication nuit aux affaires ». Elle ajoute, en citant Hall et Reed Hall (1994 : 24), qu'en matière de communication interculturelle, « l'essentiel n'est pas de communiquer un message donné, mais d'obtenir de l'interlocuteur la réponse espérée ».

En résumé, nous considérons que la communication professionnelle écrite dans les entreprises francophones de la Région Ouest de Roumanie vise principalement à résoudre des problèmes soulevés par les clients. Elle suit la même logique de normalisation que celle observée dans la communication orale (téléphonique). En fonction de

l'accomplissement de cette tâche, le client, en tant qu'émetteur de messages, peut formuler une nouvelle demande ou exprimer sa satisfaction ou insatisfaction concernant la résolution du problème. L'aspect interculturel joue un rôle crucial dans ces échanges pour éviter toute ambiguïté ou malentendu qui pourrait nuire à l'accomplissement efficace du travail.

4. Proposition d'un référentiel de compétences langagières pour l'acquisition du français langue professionnelle

Les informations obtenues suite aux analyses décrites permettent de construire un référentiel de compétences langagières servant à l'acquisition du français langue professionnelle. Un référentiel est un « inventaire de formes dont la maîtrise sert à caractériser un niveau de compétence visé ou acquis » (Beacco, *apud* Mangiante, 2008 : 87). Celui-ci se présente comme « un inventaire de compétences nécessaires à des activités et l'inventaire finalisé de ces activités elles-mêmes » (Cuq, 2003 : 212).

Un référentiel de compétences peut servir pour la réalisation des formations en FLP et FOS. Jean-Marc Mangiante (2008 : 87) considère qu'il n'existe pas une « véritable adaptation » du *Cadre Européen Commun de Référence pour les Langues (CECRL)* au monde professionnel parce que celui-ci porte surtout sur l'utilisation générale du français. Dans l'environnement professionnel, « la notion de compétence porte tout naturellement d'abord sur les besoins d'élaboration et de formation ». La méthode est ancrée scientifiquement entre la méthode du FOS et celle du FLP dans la mesure où l'on prend en compte le métier et les compétences linguistiques qui y sont associés. Les étapes proposées sont les suivantes : « observation du contexte professionnel : sélection des personnes concernées, repérage des tâches requérant la pratique de la langue, position des personnels au sein de la structure... ; analyse des besoins : premières hypothèses, enregistrements d'entretiens oraux, recueil des documents écrits ; analyse et traitement des données ; identification du contenu linguistique et mise en relation avec les objectifs communicatifs ; élaboration du référentiel » (Mangiante, 2008 : 89).

L'analyse des besoins se traduit par la recension des « situations de communication professionnelle requérant l'usage du français » et par la compréhension des « discours qui sont à l'œuvre dans ces situations : à quelles utilisations du français l'apprenant sera-t-il confronté au moment de son activité professionnelle ou universitaire ? Avec qui parlera-t-il ? À quel sujet ? De quelle manière ? Que lira-t-il ? Qu'aura-t-il à écrire ? » (Mangiante, 2008 : 53).

Pour la réalisation du référentiel de compétences langagières nécessaires en français dans un milieu professionnel nous avons pris en compte les principes théoriques élaborés par Adami (2007 : 46). Pour ce chercheur, le référentiel est un outil opérationnel qui est conçu sur trois principes : le premier part de la définition de la langue qui n'est plus un système abstrait de normes détaché de son contexte d'usage, mais un outil ancré dans des situations concrètes d'utilisation ; le deuxième principe vise la communication avec les gestes, l'intonation, des postures, etc., toutes ces compétences non

verbales et paraverbales ne sont pas traitées séparément dans le référentiel, mais intégrées dans l'interaction. L'usage de ces ressources est limité à cause des contraintes pragmatiques car la communication dans un contexte de travail doit être rapide et efficace ; le troisième principe concerne l'évaluation des compétences langagières dans l'interaction. On évalue la capacité des salariés d'agir, de mettre en œuvre des stratégies de communication, notamment la reformulation d'un énoncé ou l'adaptation du discours en vue de construire un sens avec l'interlocuteur. Il faut souligner que les interactions verbales sur le lieu de travail sont multiples, diversifiées et liées aux situations qu'elles génèrent. Elles sont influencées par les contextes sociaux, institutionnels et culturels dans lesquels elles sont créées.

Dans ces conditions, le référentiel n'a pas pour objectif d'évaluer des compétences de verbalisation idéalisées ou autonomes. Il vise à mesurer la capacité des locuteurs à s'appuyer sur le contexte de l'échange. En situation réelle, les individus n'explicitent qu'une partie de leur message, l'autre partie relevant d'implicites partagés, qu'ils soient situationnels, linguistiques ou culturels.

Les données rassemblées sur le terrain, dans le cadre des entreprises francophones où nous avons déroulé nos recherches nous ont permis de réaliser un référentiel de compétences servant à la communication en français langue professionnelle.

Ce référentiel peut servir à élaborer des cours de français professionnel adaptés au milieu universitaire ou à pratiquer ponctuellement certaines compétences en classe de français avec les étudiants qui sont en voie de professionnalisation. Nous proposons le référentiel suivant :

ACTES DE PAROLE	COMPÉTENCES LANGAGIÈRES
Accueillir la personne	Comprendre et parler au moment de l'accueil de la personne
Identifier la personne	Capacité de comprendre le nom de la personne / du code de l'hôtel / du profil informatique / du code d'utilisateur
Faire le diagnostic du problème	Capacité de comprendre le problème Capacité de parler en utilisant des phrases emphatiques et des structures exprimant la politesse
Reformuler	Capacité de résumer le problème
Conduire l'entretien	Capacité de demander la permission, offrir des explications pédagogiques et de conformité. Capacité d'utiliser un vocabulaire rassurant
Mise en attente	Capacité de demander la mise en attente
Transfert de l'appel	Capacité d'utiliser des structures qui expriment la politesse Capacité de réaliser la mise en contact de deux personnes
Prendre congé	Capacité de raccompagner la personne Capacité d'utiliser les expressions de la politesse

Tableau 3. Référentiel de compétences langagières pour l'acquisition du français langue professionnelle

5. Conclusion

Les résultats de notre recherche nous permettent de conclure que le français utilisé en contexte professionnel présente quelques particularités qui s'ajoutent à celles présentées par Mourhlon-Dallies (2008). Nous considérons que celles-ci sont le résultat de l'internationalisation des compagnies francophones et du développement des nouvelles technologies dans le secteur du service clients. Nous avons constaté que les employés utilisaient des « réponses-solutions » aux problèmes rencontrés par les clients, qui sont des formes linguistiques spécialisées, normalisées, et, par conséquent, récurrentes, apprises par les employés pendant la formation professionnelle. Les employés quittent rarement la zone de confort linguistique.

Les étapes de l'interaction avec le client peuvent être résumées comme il suit : l'accueil, l'identification du client, le diagnostic du problème, le transfert éventuel de l'appel et la prise de congé. Les échanges écrits comprennent les salutations, la demande / la requête, le conseil / l'excuse, les remerciements, la prise de congé. On peut parler dans ce cas d'une normalisation de la communication orale et écrite en français langue professionnelle.

Le référentiel de compétences langagières nous a permis de formuler les compétences correspondant aux actes de parole identifiés suite à l'observation des situations de communication professionnelle (orale et écrite) dans les entreprises francophones de la Région Ouest de Roumanie. Dans le contexte de travail, dire devient agir, les actes de parole accomplis par les employés se fondent dans l'action.

Nous considérons qu'un référentiel de compétences peut servir comme repère dans la mise en place de formations universitaires adaptées au milieu de travail actuel. Le point de référence est l'utilisation du français langue professionnelle dans la Région Ouest de Roumanie, mais nous considérons que les formes linguistiques récurrentes identifiées et le référentiel de compétences peuvent être appliqués également dans d'autres milieux francophones d'autres pays.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ADAMI, Hervé (2007) : « Construire un référentiel des compétences langagières pour les métiers de la propreté », Délégation générale à la langue française et aux langues de France, *Apprendre le français en contexte professionnel*, Paris, DGLF, 43-49.
- ARBORIO, Anne-Marie & Pierre FOURNIER (2015) : *L'observation directe*. 4^e édition. Paris, Armand Colin. [Édition numérique].
- AUSTIN, Langshaw John (2024 [1962]) : *Quand dire c'est faire*. Paris, Éditions du Seuil.
- AVRAM, Carmen (2012) : « Entre la classe de langue et le monde du travail : réflexions sur l'enseignement / apprentissage de la lettre de motivation en français des affaires ». *Synergies Roumanie*, 7, 127-139.

- BEILLET, Marie ; Karl-Heinz EGGENSPERGER & Thi Thu Hoai TRAN [coords.] (2020) : « Évaluer en français professionnel ». *Points communs. Recherche en didactique des langues sur objectif(s) spécifique(s)*, 48.
- BLIN, Françoise & Juliette PÉCHENART (2007) : « Le français sur objectif(s) spécifique(s) (FOS) : enjeux et directions futures », in Piet Desmet et Serge Verlinde (éds.), *La centration sur l'apprenant en didactique du FLE*, 111-125.
- CHALLE, Odile (2008) : « Les cultures en discours, trame de fond du français de spécialité », in Olivier Bertrand et Isabelle Schaffner (dir.), *Le français de spécialité. Enjeux culturels et linguistiques*. Paris, Éditions de l'École Polytechnique, 49-70.
- CRENDAL, Alexandra (2024) : « Intégrer le français professionnel dans l'enseignement supérieur ». *Le Français dans le monde*, 455, 42-43.
- CUQ, Jean-Pierre [dir.] (2003) : *Dictionnaire de didactique du français langue étrangère et seconde*. Paris, Clé International.
- DANILO, Michel & Jean-Luc PENFORMIS (1993) : *Le français de la communication professionnelle*. Paris, Clé International.
- DUBOIS, Anne-Lyne & Béatrice TAUZIN (2013a) : *Objectif express 1. Le monde professionnel en français (Nouvelle édition)*. Paris, Hachette.
- DUBOIS, Anne-Lyne & Béatrice TAUZIN (2013b) : *Objectif express 2. Le monde professionnel en français (Nouvelle édition)*. Paris, Hachette.
- DUBOIS, Anne-Lyne & Béatrice TAUZIN (2013c) : *Objectif express 2. Le monde professionnel en français. Cahiers d'activités (Nouvelle édition)*. Paris, Hachette.
- DUBOIS, Anne-Lyne ; Sara KADDANI & Véronique MAZARGUIL-KIZIRIAN (2022a) : *Objectif express 1. Le monde professionnel en français (3^e édition)*. Paris, Hachette.
- DUBOIS, Anne-Lyne ; Sara KADDANI & Véronique MAZARGUIL-KIZIRIAN (2022b) : *Objectif express 1. Le monde professionnel en français (3^e édition)*. Cahier d'activités. Paris, Hachette.
- HALL, Edward T. & Mildred REED HALL (1990) : *Guide du comportement dans les affaires internationales (Allemagne, États-Unis, France)*. Paris, Éditions du Seuil.
- HOLLE, Alexandre ; Amandine DIOGO ; Meryl MAUSSIRE ; Manon GRIMAUD & Bertrand LAURET (2020) : *Édito Pro. Méthode de français professionnel, B1*. Paris, Didier.
- LOISEAU, Sylvain (2015) : « Les différentes formes de la fréquence textuelle : proposition d'inventaire. *Langages*, 197, 5-21.
- MAGRI-MOURGUES, Véronique & Alain RABATEL (2014) : « Quand la répétition se fait figure ». *Semen. Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, 38. DOI : <https://doi.org/10.4000/semen.10285>
- MANGIANTE, Jean-Marc (2008) : « Des référentiels de compétences en français à visée professionnelle : Des outils pour concevoir des formations pour publics spécifiques », in Olivier Bertrand et Isabelle Schaffner (dir.), *Le français de spécialité : enjeux culturels et linguistiques*, Paris, Éditions de l'École Polytechnique, 50-53.

- MOUHLON-DALLIES, Florence (2008) : *Enseigner le français à des fins professionnelles*. Paris, Didier.
- MOUHLON-DALLIES, Florence (2014) : « Former à rédiger des écrits professionnels : obstacle et leviers. Le discours et la langue », *Revue de linguistique française et d'analyse du discours*, 5 : 2 (*La formation aux écrits professionnels: des écrits en situation de travail aux dispositifs de forma*), 115-124. url : <https://hal.science/hal-01058457v1>
- PENFORMIS, Jean-Luc (2002) : *Français.com*. Paris, Clé International.
- PERETZ, Henri (2004) : *Les méthodes en sociologie. L'observation*. Paris, La découverte.
- POP, Mirela-Cristina & Mihaela POPESCU (2020) : « Du français de spécialité au français professionnel : essai de définition des concepts », in Iulian Boldea, Cornel Sigmirean, Dumitru Buda (éds.), *Paths of Communication in Postmodernity*. Târgu Mureș, Editura Arhipelag XXI, 8-15.
- POPESCU, Mihaela (2022) : *Le français langue professionnelle. Mise en pratique dans le milieu francophone roumain*. Timișoara, Editura Universității de Vest.
- SEARL, John Rogers (2009 [1969]) : *Les actes de langage. Essai de philosophie du langage*. Paris, Hermann.
- SOWA, Magdalena (2009) : « La langue/culture d'origine dans la communication formelle écrite ». Synergies Pologne, 6, 103-112. URL : <https://gerflint.fr/Base/Pologne6t1/-sowa.pdf>
- UBERTI, Jacques (2025) : « Se former à l'enseignement du français professionnel ». *Le Français dans le monde*, 457, 38-39.
- WHITTAKER, Sunniva (2001) : « La correspondance commerciale : apprentissage de stratégies discursives. *Revue française de linguistique appliquée*, 2 : VI, 95-102.

L'euphémisme entre masquage et dévoilement : enjeux de l'hétérogénéité énonciative

Nuria RODRÍGUEZ PEDREIRA

Universidade de Santiago de Compostela

nuria.rodriguez@usc.es

<https://orcid.org/0000-0001-9670-8318>

Resumen

Este artículo examina las implicaciones enunciativas asociadas al uso del eufemismo en el discurso mediático contemporáneo. Desde una perspectiva discursiva y partiendo de ejemplos extraídos de la base de datos Europresse, el objetivo es mostrar cómo el eufemismo funciona simultáneamente como estrategia de atenuación y como marcador de heterogeneidad enunciativa. Se analizan las marcas de alteridad, las reformulaciones y los indicadores de atribución enunciativa, contrastando las expresiones eufemísticas con sus equivalentes directos o no eufemísticos. La hipótesis principal sostiene que el aparente efecto de encubrimiento del eufemismo suele verse contrarrestado por recursos discursivos que tienden a revelar lo que se pretende ocultar, lo que pone de manifiesto las tensiones entre diferentes voces o puntos de vista. Esta doble función resalta la dimensión ideológica del uso eufemístico del lenguaje.

Palabras clave: atenuación, discurso, enunciación, polifonía, reformulación.

Résumé

Cet article interroge les enjeux énonciatifs liés à l'usage de l'euphémisme dans les discours médiatiques contemporains. À partir d'extraits issus de la base de données Europresse, l'analyse repose sur une approche énonciative et discursive. L'objectif est de montrer comment l'euphémisme fonctionne à la fois comme stratégie d'atténuation et comme révélateur d'hétérogénéité énonciative. Nous examinons les marques d'altérité, les reformulations et les indices d'attribution de parole, en confrontant les formulations euphémiques à leurs équivalents non euphémiques. L'hypothèse centrale est que le masquage apparent de l'euphémisme est souvent contredit par des marques discursives de dévoilement, révélant ainsi des tensions entre différents points de vue. Cette double fonction éclaire les usages idéologiques du langage.

Mots clés : atténuation, discours, énonciation, polyphonie, reformulation.

Abstract

This article explores the enunciative issues related to the use of euphemism in contemporary media discourse. Based on examples from the Europresse database, the analysis draws on enunciative and discourse approaches. The aim is to show how euphemism operates both

* Artículo recibido el 7/05/2025, aceptado el 21/10/2025.

as a mitigation strategy and as a marker of enunciative heterogeneity. We examine signs of otherness, reformulations, and indicators of reported speech, by contrasting euphemistic expressions with their non-euphemistic counterparts. The main hypothesis is that the apparent masking function of euphemism is often contradicted by discursive cues of unveiling, thereby revealing underlying tensions between conflicting viewpoints. This dual function highlights the ideological stakes involved in the use of euphemistic language.

Keywords: mitigation, discourse, enunciation, polyphony, reformulation.

1. Introduction

La presse généraliste est usuellement riche en euphémismes du fait qu'elle tend à éviter de nommer ce qui peut être inconvenant au profit d'un terme plus neutre. Sous l'influence du phénomène américain à l'origine du politiquement correct¹, le vocabulaire français se trouve actuellement imprégné de mots euphémisants, entrés dans la langue courante, qui, tout en paraissant neutres, s'écartent de la réalité qu'ils désignent, et évoquent des situations souvent moins complaisantes. L'effet atténuateur est à ce jour l'un des rôles dévolus à l'euphémisme et l'une des principales raisons de son emploi en discours. Servant d'outil d'occultation au service de la langue, les médias y ont fréquemment recours comme moyen stratégique d'imposer un point de vue, ou simplement par correction politique, comme le montrent les propos suivants :

Naturellement [...] les médias relaient le politiquement correct en usant et abusant de ces expressions [les euphémismes] [...]. Mais cet abus peut être le résultat d'une certaine forme d'auto-censure, qui contraint le rédacteur à se corriger, afin de ne léser personne et de n'encourir aucun reproche. [...] De façon insidieuse, cette censure génère une influence des mots sur la pensée, et la propagande n'est pas loin : à force d'entendre certains propos volontairement adoucis, le locuteur finit par les adopter sans en être conscient, tant est grand le pouvoir médiatique (Nore, 2021 : 13-14).

L'euphémisme *dégraïsser*, par exemple, est utilisé pour contourner le verbe « licencier » dans cet intitulé du journal *Libération* :

(1) Lagardère pressé de *dégraïsser*² (*Libération*, 18/03/2016).

Dans le chapeau du même article, on trouve un autre euphémisme – *départ volontaire* – censé évoquer une intentionnalité, et partant, une démission au lieu d'un licenciement :

¹ Façon de parler qui a vu le jour au début des années 1970 aux États-Unis et qui bannit du langage les mots jugés blessants en les remplaçant par d'autres plus favorables, dans le but de préserver les minorités (Nore, 2021).

² Les italiques sont de notre fait dans les exemples qui suivent.

- (2) Une grève dans les rédactions du groupe a été lancée après l'annonce d'un plan de *départs volontaires* visant 220 salariés. Le JDD ne paraîtra pas ce dimanche (*Libération*, 18/03/2016).

L'euphémisme tend ici à supplanter le mot propre comme si cela servait à mieux faire accepter la réalité des suppressions de postes. Afin d'éviter toute discrimination, les médias canadiens – et moins fréquemment français – recourent à l'expression *minorité visible*³ reléguant *personne de couleur* (ou *gens de couleur*) au second plan, terme ayant lui-même remplacé « personne noire ». Le même constat prévaut pour *minorité ethnique*, terme adopté par le Gouvernement du Québec pour désigner les personnes immigrées – celles dont la langue maternelle n'est ni le français ni l'anglais –, comme dans l'extrait suivant :

- (3) Un plus grand nombre de femmes et de personnes appartenant à un groupe visé (Autochtone, minorité visible, *minorité ethnique*, personne handicapée) ont été élues lors de l'élection 2021, selon Élections Montréal (*Métro*, 14/12/2021).

Les exemples analysés dans cette étude ont été sélectionnés dans un corpus composé d'articles issus de médias français et francophones, incluant presse écrite et en ligne (Europresse). Il s'agit d'un corpus diversifié, couvrant plusieurs domaines (politique, société, économie, culture) et provenant de rubriques variées. Le critère de sélection principal repose sur la présence explicite ou implicite de procédés euphémiques révélateurs d'enjeux énonciatifs.

Ceux que nous venons d'évoquer illustrent bien à quel point l'euphémisme est présent dans les discours comme une figure de double langage, consistant « à tourner sept fois dans sa bouche une langue de bois [...] et à tourner autour du pot pour noyer le poisson » (Karlsson, 2009 : 200). Or, on relève depuis quelques années une tendance des médias à faire figurer conjointement dans le contexte énonciatif et le terme euphémique et le mot propre, le second venant en quelque sorte corriger le premier tout en le dévoilant, et exerçant pour ainsi dire « son but d'outil critique s'opposant à certaines formes de manipulation du langage et de distorsion de la réalité » (Mattioda, 2009 : 82). L'exemple suivant en témoigne :

- (4) L'incendie du hotspot de Moria à Lesbos en Grèce, le 8 septembre 2020, a été l'occasion pour la Commission d'annoncer le 'pacte européen sur l'asile et les migrations' – en réalité un pacte contre les migrant·e·s, passé entre États européens pour apaiser leurs conflits en introduisant la notion de '*solidarité flexible*', euphémisme traduisant leur choix de contribuer soit à la relocalisation, soit aux expulsions des migrant·e·s (*Libération*, 16/09/2021).

L'euphémisme *solidarité flexible* est commenté au sein d'une activité énonciative, entendue ici comme une situation où s'articulent différents points de vue et positions

³ L'euphémisme n'a pas eu le succès attendu en France. Bonhomme (2017 : 23-24) l'explique par une sélection erronée des termes composant l'appellation, qui neutralisent la visée euphémique.

discursives sur une même réalité. Ce type d'analyse s'appuie sur la notion de « polyphonie » développée par Ducrot (1984), selon laquelle un énoncé peut faire entendre plusieurs voix, explicites ou implicites, parfois en tension. Il rejoint également l'approche de Rabatel (2009), qui met en évidence la manière dont les énoncés construisent et hiérarchisent des points de vue sur le réel, en fonction de la position de l'énonciateur et des effets argumentatifs visés. Dans ce cadre, l'euphémisme est envisagé non seulement comme un choix lexical atténué, mais aussi comme un positionnement énonciatif visant à masquer, reformuler ou atténuer certains aspects de la réalité à travers le langage. Sous (4), la Commission européenne représente l'énonciateur bienveillant en ayant recours au terme de *solidarité*, qui implique l'acceptation de l'autre, la responsabilité collective envers les plus démunis. En revanche, les signataires de la Tribune représentent le point de vue du franc-parler ; ils dénoncent la vérité qui se cache derrière l'euphémisme *solidarité flexible*, lui-même destiné à camoufler ce qui incommode, ce qui ne se dit pas, alors que c'est en réalité d'une relocalisation ou même d'une expulsion dont il est question.

C'est à ces euphémismes dévoilés que nous consacrerons la présente étude, en nous inscrivant dans le cadre de la polyphonie énonciative (Ducrot, 1984), qui permet d'analyser la coexistence de points de vue divergents au sein d'un même énoncé⁴.

2. Cadre théorique

L'euphémisme est une figure du discours qui « atténue l'expression de réalités choquantes ou pénibles » (Bonhomme, 1998 : 77) dont la connotation dépréciative devient aussitôt appréciative sous l'effet d'une force ou stratégie « détensive » (Bonhomme & Horak, 2009 : 52) de ladite figure. On peut donc dire que l'euphémisation a un double rôle : d'un côté, elle contribue à mitiger la perception du référent problématique, de l'autre, à en améliorer l'image. Cela débouche sur deux actes de parole complémentaires : « un acte modérateur qui estompe la réalité désignée » et « un acte mélioratif qui dédramatise cette même réalité » (Bonhomme, 1998 : 77-78). Par ailleurs « ces deux stratégies euphémiques sont indissociables de leur contexte social, dans la mesure où on euphémise sous la pression d'une collectivité donnée et en interaction avec autrui » (Bonhomme & Horak, 2009 : 52). Cette recherche de consensus social à l'égard des expressions édulcorées est dénommée *socio-euphémie* (Courthéoux, 2005) tant leur présence est forte dans les discours de presse. Prenons deux exemples pour illustrer ce phénomène :

- (5) En France, la *déscolarisation* des enfants en grande précarité a timidement émergé dans le débat public au tournant des années 2010. À l'époque, de nombreuses

⁴ Ce travail s'inscrit dans le cadre du projet de recherche « RELEX », financé par l'Université de Saint-Jacques-de-Compostelle (USC), code : 2025-PU020, et relève également des activités de l'institut de recherche ILTIUS, auquel l'autrice est rattachée.

associations pointaient du doigt la politique de démantèlement des bidonvilles instaurée sous Nicolas Sarkozy (*La Croix*, 4/12/2021).

- (6) Il y a quelques années Pierre Bastien lançait l'idée d'une épicerie sociale et solidaire. Un projet permettant aux personnes *en situation précaire* de se nourrir à prix attractifs (*Presse Océan*, 24/12/2021).

Énonciativement parlant, les euphémismes mélioratifs *déscolarisation* (5) et *en situation précaire* (6) sont voulus par le journaliste qui les emploie expressément pour contourner les mots tabous, les interdits langagiers – *abandon scolaire* et *pauvre* respectivement – en évitant de heurter les sensibilités. On dit alors qu'il les fait siens en assumant leur prise en charge dans le cadre d'une « polyphonie convergente » (Bonhomme, 2017 : 19). En effet, on constate qu'ils se trouvent pleinement intégrés dans le discours du journaliste, ce qui montre que ce choix lexical n'est pas contraint ; le locuteur se montre ainsi solidaire des discours convenants et convenus.

Pourtant, on observe de plus en plus une volonté de revenir à la simplicité des mots, de s'affranchir de la censure langagière et de la « parole convenue » (Krieg-Planque, 2021). Il se produit alors « un ethos de rupture », une « ambition à s'exprimer sur le mode du “parler vrai” » (Krieg-Planque, 2021). Le journaliste s'inscrit dans une perspective critique de la parole euphémique, s'en distanciant à travers des procédés discursifs divers⁵. Il se place sous une « polyphonie divergente » (Bonhomme, 2017 : 31) du fait que, loin d'assumer le terme, il le dévoile souvent, laissant paraître dans la même occurrence l'euphémisme et le terme standard qu'on prétend éviter, comme en (7) :

- (7) L'ancien militaire violent de la Dordogne, arrêté lundi, est présenté comme « *de type caucasien* ». Un euphémisme pour « blanc », hérité de travaux racistes remontant à une époque très lointaine (*L'Obs*, 31/05/2021).

L'euphémisme *de type caucasien* échoue parce que l'effet de mitigation est neutralisé par une polyphonie divergente à travers laquelle le journaliste construit « un ethos de distanciation » (Krieg-Planque, 2021). Le terme *caucasien*, bien que d'origine ancienne, est aujourd'hui largement diffusé par l'influence de l'usage américain de *Caucasian*, employé dans les contextes juridiques et administratifs comme équivalent politiquement correct de *white*. Les guillemets font partie des éléments linguistiques issus de l'« hétérogénéité montrée » (Authier-Revuz, 1984), en ce sens qu'ils renvoient à une forme d'« altérité » implicite, ainsi que le manifeste Authier-Revuz (1984 : 103) :

[...] le fragment désigné comme autre est intégré au fil du discours, sans rupture syntaxique : de statut complexe, l'élément mentionné est inscrit dans la continuité syntaxique du discours

⁵ Pour plus de détails, on pourra se reporter à l'ouvrage de López & Seoane (2022), au titre révélateur : *Euphémismes et confrontation de voix dans la presse*. Voir également Rodríguez Pedreira (2022), qui propose une discussion détaillée des stratégies discursives visant à rendre visible une réalité minimisée, voire occultée, par l'euphémisme censé la désigner.

en même temps que, par des marques qui, dans ce cas, ne sont pas redondantes, il est renvoyé à *l'extérieur* de celui-ci.

Par ailleurs, l'« hétérogénéité montrée » dans le discours est elle-même décrite comme un ensemble de formes « à travers lesquelles s'altère l'unicité apparente du *fil du discours*, car elles y *inscrivent de l'autre* [...] » (Authier-Revuz, 1984 : 102). Ainsi, en reprenant l'exemple (7), l'euphémisme signalé par le guillemet marque une rupture qui renvoie à « un statut autre, relevant de l'autonymie » (Authier-Revuz, 1984 : 102) du fait que le locuteur ne se limite pas à faire usage des mots, mais il juge de leur convenue, les accepte, les rejette ou les commente :

[...] le locuteur fait usage de mots inscrits dans le fil de son discours (sans la rupture propre à l'autonymie), et, en même temps il les montre. Par-là, sa figure normale d'utilisateur des mots est doublée, momentanément, d'une autre figure, d'observateur des mots utilisés ; et le fragment ainsi désigné - marqué par des guillemets [...] reçoit, relativement au reste du discours, un statut autre (Authier-Revuz, 1982 : 92).

Ces deux rôles du journaliste – utilisateur et observateur des mots – correspondent respectivement à l'emploi de ces mots en usage et en mention, et aux deux articulations de l'hétérogénéité énonciative :

Hétérogénéité constitutive du discours et hétérogénéité montrée dans le discours représentent deux ordres de réalité différents : celui des processus réels de constitution d'un discours et celui des processus non moins réels, de représentation dans un discours, de sa constitution (Authier-Revuz, 1984 : 106).

L'exemple (7) illustre cette tendance à mettre en parallèle ce double rôle. D'une part, le locuteur fait usage du mot euphémique ; de l'autre, il l'entoure de guillemets et rompt l'uniformité du discours, laissant voir que l'euphémisme renvoie au discours d'un autre. Par ailleurs, l'effet de distanciation est aussitôt éclipsé par le mot venant immédiatement après – *blanc* – qui est le terme courant sous lequel le référent est connu. On peut donc dire que le journaliste utilise, marque et commente l'euphémisme en question.

Dans la suite du travail, nous analyserons quelques exemples représentatifs d'euphémismes dévoilés dans le cadre de l'« hétérogénéité énonciative » (Authier-Revuz, 1982 et 1984) en centrant l'attention sur les modalités discursives en jeu.

3. L'euphémisme marqué comme signe d'altérité

Un premier mode de représentation de la parole d'autrui est fourni par les guillemets et l'italique. Ces outils typographiques relèvent de la modalisation autonymique au sens d'Authier-Revuz (1995) – lorsque les signes sont employés à la fois en usage et en mention –, et ils sont particulièrement fréquents dans le discours journalistique où

s'entremêlent une pluralité de voix et d'énonciations distinctes. Le signal typographique peut renvoyer implicitement à une réflexion du locuteur sur le segment guillemeté ou bien à un ailleurs discursif comme source énonciative de ce segment. Dans les deux cas, le lecteur devra mener un travail d'interprétation soigné pour pouvoir trancher dans un sens ou dans l'autre, ce qui n'est pas chose évidente, compte tenu que le signe encadré de guillemets est parfaitement intégré dans l'énonciation en cours et que le contexte n'est pas toujours aussi explicite qu'on le souhaiterait. Ce qui semble sûr, c'est que la modalisation autonymique implique une mise à distance du locuteur à l'égard du mot isolé, comme dans l'exemple suivant :

- (8) Justin Trudeau se défend d'une accusation d'« *inconduite sexuelle* ».
Un vieil article refait surface et évoque un geste très déplacé de Justin Trudeau qui n'avait alors aucune fonction officielle (*Le Parisien*, 7/07/2018).

On peut noter que la présence d'un ailleurs discursif se limite ici à la modalisation autonymique des guillemets sans qu'aucun commentaire méta-énonciatif ne vienne orienter le lecteur sur les motivations de ce marquage. Le locuteur attire ainsi l'attention sur la singularité du propos euphémique *inconduite sexuelle*, mais en semant le doute sur la source énonciative. On peut penser qu'il invite l'interlocuteur à engager une réflexion sur la convenance ou disconvenance d'un terme qui circule dans les médias et qu'on pourrait qualifier de vague au vu de son caractère hyperonymique. Le mot regroupe diverses formes d'inconduite, voilant pour ainsi dire celle(s) de nature essentiellement criminelle, considérée(s) comme plus graves (agression sexuelle, harcèlement sexuel ou menaces entre autres). Ce flou terminologique est également souligné dans certains discours militants, comme en témoigne cette réflexion publiée sur le blogue féministe *jesuisfeministe.com* (21/12/2017), qui interroge la fonction atténuatrice du mot et sa capacité à banaliser des faits graves :

N'y a-t-il pas, dans l'utilisation du mot « *inconduite* », une réduction de la portée des gestes ? Ce qui relève normalement de l'acte criminel, qui peut mener à des poursuites judiciaires, devient simplement un écart de conduite, un comportement non approprié, banalisé, dans un espace social ?⁶

Dans le chapeau de l'article le terme est décrit sous l'expression large de « geste très déplacé » suggérant que le journaliste-locuteur joue le rôle de l'énonciateur prudent malgré sa mise sous suspicion de l'euphémisme.

Il se peut, comme en (9), que le locuteur s'affranchisse de la responsabilité des mots guillemetés sans autre intentionnalité apparente que d'informer objectivement les lecteurs, montrant que ces paroles ne lui sont pas imputables mais attribuables à un tiers :

⁶ <https://jesuisfeministe.com/2017/12/21/agression-harcèlement-inconduite-sexuelle-un-glissement-semantic-questionnable>

- (9) Un article accuse Justin Trudeau d'avoir « peloté » une journaliste en 2000, avant qu'il n'entre en politique. La journaliste en question a confirmé vendredi que « *l'incident* » avait bien eu lieu mais qu'elle n'a jamais souhaité donné [*sic*] suite (*Paris-Match*, 7/07/2018).

Le terme familier (*peloter*), précis, chargé d'une connotation négative reconnue, est reformulé dans la phrase suivante par un hyperonyme euphémique, mot standard, sous-déterminé, sous-informatif. Il n'est donc pas facile à interpréter sans le contexte pertinent, qui est institué ici par l'évènement, c'est-à-dire l'accusation portée contre Justin Trudeau lorsqu'il n'avait encore aucune responsabilité politique.

Si le journaliste ne prend pas en charge les deux îlots textuels, il est toutefois le garant de les faire figurer dans le même contexte énonciatif. Le choix des mots lui incombe autant en ce qui concerne les paroles rapportées, signalées par le marquage, que le reste des propos cités. C'est bien sa responsabilité qui est engagée dans la sélection des îlots, sans pour autant en être la source. À ce titre, le premier îlot (« pelotée ») est attribué explicitement à une source (*un article*) dont l'identité est dévoilée dans le corps du texte, à savoir le journal local *Creston Valley Advance*. Le lecteur apprend qu'il s'agit d'un article non signé, et de ce fait la prise en charge énonciative de l'acte de discours (accuser Justin Trudeau de « peloter » une journaliste) se dilue et se limite en partie à l'instance éditoriale. Le second îlot, à savoir le désignant euphémique, est lui aussi ostensiblement assigné à une source qui est la journaliste victime de l'abus, ce qui est corroboré par le verbe de parole (*confirmer*). L'usage de l'hyperonyme euphémique – rapporté par le locuteur – dédramatise en quelque sorte les faits, en atténue la portée, les estompe quasiment, sans que l'on sache les motivations qui poussent la journaliste à adopter cette stratégie de masquage, soit par simple politesse, par pudeur ou pour toute autre raison. L'extrait (10) du quotidien *20 Minutes*, un journal français, qui prend la forme d'un titre bisegmental, présente le même contenu informationnel, et partant la même attribution énonciative et le même verbe de parole :

- (10) Canada : La journaliste « pelotée » il y a dix-huit ans par Justin Trudeau confirme « *l'incident* » (*20 minutes*, 7/7/2018).

L'on peut noter dans le premier segment du titre le nom du pays dans lequel ont lieu les faits présumés – le Canada, pays étranger par rapport au média – ; dans le second, le locuteur présente ces faits en assignant la responsabilité énonciative de l'un des îlots textuels (*l'incident*) à la journaliste, présentée ici comme victime, laissant l'autre sans identification explicite de la source. La suite de l'article, comme dans (9), permettra au lecteur de découvrir l'identité de l'énonciateur responsable du premier îlot, même si celle-ci se perd dans l'indétermination, comme nous l'avons mentionné dans l'exemple précédent.

En résumé, l'altérité implicite, tel qu'on vient de l'observer, se manifeste dans les exemples (8) à (10) par les guillemets, qui traduisent une mise à distance du journaliste par rapport au mot rapporté. En l'absence de commentaires explicitant les

raisons qui motivent le guillemetage, les lecteurs doivent avoir recours au contexte pour tenter d'interpréter les effets de discours que le locuteur souhaite transmettre ; ils sont ainsi invités à découvrir pourquoi ces fragments de texte méritent, aux yeux du journaliste, qu'on leur accorde une attention particulière. Et il s'agit souvent d'une intentionnalité qui va au-delà de la simple parole rapportée.

4. L'euphémisme et les indices d'attribution de parole

Les « marqueurs de cadres médiatifs », pour reprendre l'expression d'Adam (2020), tels que *selon*, *d'après*, *pour*⁷, ainsi que d'autres indices d'attribution de parole comme *dit/e* signalent explicitement une distanciation polyphonique à l'égard de l'euphémisme rapporté, et sont de ce fait représentatifs d'une altérité montrée et marquée. Ils indiquent clairement que le mot souligné est celui d'un autre locuteur-énonciateur, et partant que la source du discours est différente du locuteur-journaliste. Pourtant, ces marqueurs n'entraînent pas nécessairement la mention de la source énonciative, même si finalement les lecteurs peuvent parvenir à l'inférer à partir de leurs propres connaissances ou expériences, ou encore grâce au contexte d'énonciation, comme c'est le cas de l'exemple (11) :

- (11) 75 ans après la fin de la guerre, les relations entre le Japon et la Corée du Sud au plus bas. Les deux pays s'affrontent toujours autour de la question des femmes dites « *de réconfort* », forcées de se prostituer pour l'armée impériale nippone, et du dédommagement des Coréens victimes de travail forcé (*Le Monde*, 15/8/2020).

La délégation de parole s'effectue doublement par le biais des guillemets et par la tournure *dit/els* précédant l'euphémisme. Ces outils soulignent la mise à distance du locuteur par rapport à la dénomination circulante, ou, en d'autres termes, son désaccord avec une désignation qu'il ne considère pas adéquate. La source énonciative n'est pas explicitement mentionnée, mais on peut facilement induire que c'est le Japon qui présente les femmes obligées de satisfaire les besoins sexo-affectifs de l'armée nippone comme étant des *femmes de réconfort*⁸. Il s'agit d'une appellation adoucie et trompeuse qui cherche à masquer autant la réalité du fait – l'esclavage sexuel – que le nom moins flatteur sous lequel ces femmes sont connues – les « esclaves sexuelles » –. Les connaissances historico-politiques présumées des lecteurs ainsi que l'emploi de termes plus explicites qui côtoient l'euphémisme (*se prostituer*) permettent de remonter à la source et au point de vue de l'autre, à celui d'un *on* derrière lequel s'abrite le pays du soleil levant.

⁷ Selon l'auteur « ces marqueurs signalent qu'une portion de texte n'est pas prise en charge (sa vérité garantie) par celui qui parle, mais médiatisée par une autre voix ou PdV » (Adam, 2020 : 174).

⁸ « Femmes de réconfort » est l'euphémisme employé au Japon à propos des victimes, souvent mineures, du système d'esclavage sexuel de masse organisé à travers l'Asie par et pour l'armée et la marine impériales japonaises, en particulier durant la Seconde Guerre mondiale. L'emploi de ce terme est fortement contesté par les organisations qui exigent du gouvernement japonais des excuses formelles et des réparations, et préfèrent le terme non édulcoré d'« esclaves sexuelles » (Wikipédia, *Femmes de réconfort*).

Un *on* auquel le locuteur-journaliste ne s'identifie pas. Deux points de vue antithétiques cohabitent ici : celui du bourreau (le Japon) qui voile la prostitution, et celui de la victime (la Corée) qui la dévoile. Pour ce faire, le locuteur adopte le point de vue de la victime en apportant des éclaircissements sur le signe euphémique (*forcées de se prostituer pour l'armée impériale nipponne*) autant pour les lecteurs non familiarisés avec les événements de la Seconde Guerre mondiale que pour ceux qui, tout en connaissant le contexte d'émergence du terme, auraient besoin qu'on réaffirme la vérité de ce qu'il occulte, de ce qu'il désigne effectivement : les victimes de violences sexuelles. Le point de vue de la vérité qui dérange (la Corée et le locuteur) face à celui du mensonge qui apaise (le Japon).

Le cas de figure (12) illustre le même phénomène de mise à distance concrétisé à la fois par les italiques, les guillemets et le marqueur *selon*. À l'instar de l'exemple précédent, aucun commentaire métalinguistique ne vient renforcer l'effet de distanciation ni contester l'euphémisme. La modalisation de délégation de parole et les marques formelles permettent au journaliste de se dégager de toute responsabilité quant à la parole rapportée :

- (12) Sale temps pour les artistes russes. Tiraillés entre la fuite à l'étranger et l'« *exil intérieur* » (le silence), les voilà désormais cible d'une chasse aux sorcières menée par un petit groupe de leurs pairs. L'écrivain et homme politique ultranationaliste Zakhar Prilepine a formé, début août, un groupe de réflexion au Parlement russe visant à exclure de la vie culturelle les artistes ne soutenant pas la guerre, « *l'opération militaire spéciale* » selon la terminologie officielle, en Ukraine (*Le Monde*, 19/08/2022).

On trouve ici deux euphémismes (*exil intérieur* et *opération militaire spéciale*) face auxquels le journaliste prend ses distances. Dès le début, il fait valoir son point de vue sur les événements par le biais d'un commentaire subjectif (*sale temps pour les artistes russes*) et de mots dépréciatifs (*tiraillés, fuite à l'étranger, cible, chasse aux sorcières*). Cette modalisation discursive dévoile son positionnement en faveur des artistes russes, et par suite en défaveur de certains acteurs politiques, comme c'est le cas de l'écrivain du parti ultranationaliste russe Zakhar Prilepine. Deux énonciations ou points de vue se manifestent ainsi nettement dans une dualité historique : celui de l'opresseur (sympathisants du parti ultranationaliste russe) face à celui de l'opprimé (les artistes), auquel adhère le locuteur. La typographie variée encadrant les euphémismes ainsi que le marqueur *selon* de délégation de la parole d'autrui contraignent le lecteur à s'interroger sur la légitimité de ces désignations, et l'amènent en même temps à les réinterpréter sous un nouvel éclairage que le locuteur est censé apporter. Dans ce but, euphémismes et termes standards (le silence et la guerre respectivement) sont placés côte à côte, à la manière d'une définition, afin de rendre transparents aux lecteurs des termes a priori opaques et délibérément tendancieux selon le point de vue du journaliste. L'*exil intérieur* c'est le silence forcé et ce « silence imposé par l'opresseur est "exclusion", forme

de domination » (Puccinelli Orlandi, 1989 : 83), ce dont le locuteur rend compte explicitement à travers le nom parenthétique.

Le second euphémisme est une locution nominale (*opération militaire spéciale*) utilisée par Vladimir Poutine pour qualifier l'invasion de l'Ukraine et donner l'apparence d'une action justifiée limitée dans le temps, alors qu'il s'agit, selon de nombreux observateurs, d'une véritable guerre que certains leaders n'hésitent pas à qualifier de « génocide ». L'indication de la source énonciative qui suit l'euphémisme alerte le lecteur sur le discours officiel, qui est présenté comme suspect, rendant ainsi les paroles de l'écrivain ultranationaliste sujettes à caution. Étant donné son emploi récurrent et à force d'être employée dans un sens biaisé, alors que le vrai sens n'échappe plus aujourd'hui à l'opinion publique, il est probable que l'expression *opération militaire spéciale* ne produise plus à l'heure actuelle l'effet souhaité au départ mais plutôt l'effet contraire⁹. Cela est moins évident en territoire russe, là où les institutions politiques et les médias emploient l'euphémisme à bon escient et où il exerce pleinement son rôle de masquage.

D'autres formes d'hétérogénéité énonciative marquée sont également représentées par des énoncés de nature diverse, comme nous allons le voir dans ce qui suit.

5. L'euphémisme et les énoncés de reformulation

En ce qui concerne la reformulation euphémique, nous adaptons à notre propos la définition donnée par Françoise Dufour selon laquelle la reformulation est « un acte de reconstruction du contenu sémantique d'une dénomination » (Dufour, 2007 : 169). En effet, l'euphémisme de presse est souvent perçu comme polémique du fait que son usage ne fait pas l'unanimité, d'aucuns estimant qu'il revêt fréquemment une utilisation stratégique. Le locuteur se donne alors pour but de dénoncer cet emploi affecté du terme euphémique en le reformulant par un autre terme censé décrire plus justement la réalité des faits. À ce titre, l'opération de reprise du mot source (l'euphémisme) par un mot reformulant entraîne un changement de point de vue et une différence d'orientation argumentative, prouvant par là que l'équivalence sémantique entre les deux termes ne peut être que partielle, et que cette équivalence est de nature essentiellement référentielle. Dans cet état d'esprit, la reformulation « ne peut se concevoir en dehors d'une visée pragmatique du locuteur qui effectue un déplacement de sens manifestant une intentionnalité d'agir » (Dufour, 2007 : 169). La reformulation euphémique est donc rarement opérée dans une visée strictement déontique à la seule intention de préciser le discours en disant autrement. Elle s'inscrit plutôt dans une démarche de non-coïncidence interlocutive qui relève elle-même de la non-coïncidence

⁹ Pensons au terme *hôte/hôtesse de caisse* (caissier/caissière), euphémique à l'origine, mais ayant subi une dégradation par la suite à force d'usage et d'usure. La notion *opération militaire spéciale* est quasiment en passe de suivre le même chemin, bien qu'il s'agisse d'un néologisme tout récemment paru dans la presse, comme nous le savons, à la suite du déclenchement de la guerre en Ukraine.

des mots aux choses, faisant nôtre le principe selon lequel toute dénomination doit nécessairement émaner d'un « ...consensus d'une norme de fonctionnement souple du rapport mot-chose » (Authier-Revuz, 1995 : 621). Il s'agit alors de revenir sur un terme polémique, connu ou inconnu du lecteur, pour en souligner l'inadéquation dénominative au moyen d'un processus de reformulation à caractère métalinguistique. Ainsi, l'euphémisme ou élément reformulé (X) est pour ainsi dire repris sous un autre nom qui est l'élément reformulant (Y), à travers des verbes métalinguistiques (*définir, désigner, s'appeler, signifier, vouloir dire*) ou des énoncés proprement périphrastiques (*c'est-à-dire, autrement dit, en d'autres termes*). Dans les discours de presse, on tente souvent ainsi d'agir sur l'opinion publique en orientant son interprétation de l'élément X dans le sens voulu par le locuteur. C'est ce qui se passe dans l'exemple suivant :

- (13) Lorsque la ministre du Travail Muriel Pénicaud évoque une possible « *modération salariale* », elle ouvre sans doute un débat légitime mais elle euphémise par des formules vides de sens le vrai sujet, c'est-à-dire la question du gel des salaires, s'agace Chloé Morin, de la fondation Jean Jaurès (*FigaroVox*, 03/06/2020).

L'énoncé X (*modération salariale*) est jugé comme euphémique par l'énonciatrice du discours rapporté, Chloé Morin. Ainsi, ce que la ministre Pénicaud dénomme *modération salariale*, formule légitimée par les instances politiques et reprise par les médias, désigne dans le langage courant le « gel salarial » (Y). Deux points de vue s'opposent : celui de l'énonciatrice 1 (Muriel Pénicaud), qui se montre rassurant, et celui de l'énonciatrice 2 (Chloé Morin), qui en se servant du mot propre et nommant la chose par son nom, profère un message plus inquiétant. Ils correspondent donc à deux représentations d'une même réalité : l'une positive, véhiculée par le sens inhérent au verbe « modérer » (éloigner de tout excès), l'autre négative, issue de l'appellation courante Y (arrêt, blocage des salaires). Par le biais de la reformulation, la signataire de la Tribune veut non seulement s'assurer que le lecteur comprenne bien le propos, mais elle va au-delà en cherchant à pointer l'emploi stratégique de l'euphémisme, dont le dessein est de masquer une réalité pourtant problématique.

Sous (14), l'énoncé périphrastique « autrement dit » remplit pleinement sa fonction d'explicitation référentielle de l'euphémisme *s'insérer*, sinon ce dernier demeurerait ambigu aux yeux de l'opinion publique. Le locuteur intervient pour désambiguïser le verbe, qui signifie « travailler » dans ce contexte d'emploi. Ainsi, la reformulation dirige l'attention du lecteur vers une interprétation plus restrictive et plus proche de la réalité en mettant à distance l'euphémisme. On se trouve face à un énonciateur indéterminé qui est le garant du propos euphémique, même si le contexte nous incite à penser que la responsabilité est plutôt tournée vers les instances politiques, en l'occurrence vers les concepteurs du revenu familial désigné sous le sigle API (allocation parent isolé), devenu ultérieurement RSA (revenu de solidarité active) :

- (14) Si l'API encourageait les femmes à assumer leur rôle de mère à temps plein, le RSA remet l'emploi au cœur de la stratégie de lutte contre la pauvreté. Ses

bénéficiaires s'engagent à « s'insérer », autrement dit à travailler. L'obligation de chercher un emploi est aujourd'hui l'une des premières choses que se voient spécifier les bénéficiaires du RSA, majoré ou non (*Le Monde diplomatique*, 01/02/2021).

S'il est vrai que le changement de sigle prétend laisser dans l'oubli certains termes trop marqués (comme « parent isolé ») en les remplaçant par d'autres axiologiquement positifs, sur le terrain la réalité ne suit pas puisque les allocataires sont désormais tenus de chercher un emploi sans que leur rôle parental soit pris en considération.

Dans (15), X (*dépeupler*) est reformulé par Y (« (euphémisme désignant) l'abattage massif de leurs animaux ») à la manière d'une définition. L'objectif est de rendre compréhensible ce qui resterait sinon abscons pour le public, soit que le terme *dépeuplement* a subi un glissement sémantique récent. En effet, l'abattage de masse des animaux depuis le début de l'épidémie de Covid-19 est dénommé par les producteurs de viande américains *dépeuplement*, et l'action même de procéder à l'abattage *dépeupler*. On pense qu'une telle reformulation va bien au-delà du simple éclaircissement auprès d'un public à instruire ; elle semble liée au souci de mettre en évidence une pratique stigmatisée particulièrement sensible à l'égard des représentations culturelles, et de ce fait la reformulation constitue pour le locuteur-journaliste une stratégie destinée à sensibiliser l'opinion au problème de la maltraitance des animaux :

- (15) Aux Etats-Unis, les dommages causés par le coronavirus ne cessent de s'accumuler. Du fait des mesures de confinement et de distanciation sociale, plus de vingt abattoirs ont été forcés de fermer à travers le pays. Conséquence, les fermiers choisissent de « *dépeupler* » leurs fermes, un euphémisme désignant l'abattage massif de leurs animaux (*La Croix*, 22/09/2021).

Il exprime ainsi – de façon implicite – son désaccord sur le mot entre guillemets dont la responsabilité énonciative incombe éventuellement à une collectivité, en l'occurrence aux fermiers. La tournure méta-énonciative (Y) sert à neutraliser l'euphémisme (X) et l'effet de mitigation qu'il produit, ne laissant au lecteur aucun doute sur son interprétation.

6. Conclusion

Entre masquage et dévoilement, l'euphémisme est à l'heure actuelle au cœur de la réflexion métalinguistique quand il s'agit d'éclairer le lecteur ou de l'orienter vers un certain point de vue. Nous avons pu observer les diverses manifestations de l'hétérogénéité énonciative où le mot euphémique côtoie le mot reformulé, où les désignations renvoient à des discours autres dont la source énonciative est indéterminée, multiple ou explicitement identifiée dans l'énoncé. Fréquemment, la source peut être non explicite, mais induite par le contexte d'énonciation. Les moyens linguistiques qui s'offrent au locuteur, qu'il cherche à euphémiser un propos ou à déseuphémiser sa formulation, sont divers, et le choix de l'un ou l'autre traduit son intentionnalité. Autant on isole le terme

gênant par des marques typographiques, sans autre commentaire, autant on le conteste sous divers arguments qui laissent entendre qu'il s'agit d'un mot trompeur. On observe donc que le locuteur exprime l'altérité énonciative, et que souvent même, il en accentue la portée en faisant figurer conjointement plusieurs marques formelles ou indicatrices d'une énonciation autre, à savoir le signalement typographique, les indices d'attribution de parole ainsi que les énoncés de reformulation. L'euphémisme est ainsi doublement récusé par le locuteur, qui le présente comme une figure de revalorisation du nom par rapport à la chose et d'amplification de ses effets positifs. On tente ainsi de pousser le récepteur vers une perception péjorative ou critique du terme contesté, qui émane de plusieurs points de vue imbriqués dans le discours : un point de vue concordant d'un énonciateur X, qui assume la responsabilité de l'euphémisme, et un point de vue discordant d'un énonciateur Y ou du locuteur même, qui incitent à une vision moins réjouissante du concept. Quoi qu'il en soit, les exemples retenus nous permettent d'observer que si les euphémismes abondent dans la presse, leur présence n'est plus perçue comme nécessaire ; certains entendant au contraire que leur dévoilement s'avère plus profitable aux yeux de l'opinion publique, indépendamment de l'intention stratégique qui les motive.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ADAM, Jean-Michel (2020 [2005]) : *La linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours*. Paris, Armand Colin, 4^e éd.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline (1982) : « Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours ». *Documentation et Recherche en Linguistique Allemande Vincennes* (DRLAV), 26, 91-151.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline (1984) : « Hétérogénéité(s) énonciative(s) ». *Langages*, 73, 98-111.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline (1995) : *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*. Paris, Larousse.
- BONHOMME, Marc (1998) : *Les Figures du discours*. Paris, du Seuil.
- BONHOMME, Marc (2017) : « Pragmatique de l'euphémisme dans la presse francophone récente de Suisse », in Enrico Garavelli & Hartmut E. H. Lenk (dirs.), *Verhüllender Sprachgebrauch*. Berlin, Frank & Timme, 15-37.
- BONHOMME, Marc (2020) : « Polyphonie divergente et mise en cause des euphémismes dans la presse écrite », *Cédille, revista de estudios franceses*, 17 [M. López Díaz & A. Seoane, (dirs.), *Les euphémismes dans les médias : entre voilements, démasquages et discours qui les traversent*], 25-44. DOI : <https://doi.org/10.25145/j.cedille.2020.17.03>

- BONHOMME, Marc & André HORAK (2009) : « Stratégies rhétorico-pragmatiques de l'euphémisme dans le discours publicitaire ». *Synergies Italie*, n° spécial [R. Druetta & P. Paissa (dirs.), *Euphémismes et stratégies d'atténuation du dire*], 51-59.
- COURTHÉOUX, Jean-Pierre (2005) : *La socio-euphémie: expressions, modalités, incidences*. Paris, L'Harmattan.
- DUCROT, Oswald (1984) : *Le Dire et le dit*. Paris, Minuit.
- DUFOUR, Françoise (2007) : « Reformulation métalinguistique et re-catégorisation du référent : du progrès civilisateur au développement », in Georgeta Cislaru, Olivia Guérin, Katia Morim, Émilie Née, Thierry Pagnier & Marie Veniard (dirs.), *L'acte de nommer : Une dynamique entre langue et discours*. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 165-179.
- KARLSON, Léon (2009) : *Parlez-vous correctement français ? : difficultés et pièges de la langue française*. Paris, Archipel.
- KRIEG-PLANQUE, Alice (2021) : « Politiquement correct », in *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*. URL : <https://publictionnaire.huma-num.fr/notice/politiquement-correct>
- LÓPEZ DÍAZ, Montserrat & Annabelle SEOANE (2022) : « Euphémismes et confrontation de voix dans la presse ». *Studia Neophilologica*, 94 : 2, 139-146. DOI : <https://doi.org/10.1080/00393274.2022.2055634>
- MATTIODA, Maria Margherita (2009) : « Euphémismes et atténuation du dire dans la presse économique spécialisée : l'exemple du domaine de l'emploi ». *Synergies Italie*, n° spécial [R. Druetta & P. Paissa (dirs.), *Euphémismes et stratégies d'atténuation du dire*], 73-83. URL : <https://gerflint.fr/Base/Italie-special/mattioda.pdf>
- NORE, Françoise (2021) : *Appelons un chat un chat ! Mauvais usage des mots, ça suffit !* Paris, Éditions de l'Opportun.
- PUCCINELLI ORLANDI, Eni (1989) : « La parole à plusieurs tranchants ». *Cahiers de praxématique*, 13, 83-99. DOI : <https://doi.org/10.4000/praxematique.3439>
- RABATEL, Alain (2009) : « Perspective et point de vue ». *Communications*, 85, 23-35.
- RODRÍGUEZ PEDREIRA, Nuria (2022) : « Les enjeux de l'euphémisme dans le discours polémique de la presse francophone : un cas de polyphonie divergente ». *Studia Neophilologica*, 94 : 2, [M. López Díaz & Annabelle Seoane (éds.), *Euphémismes et confrontation de voix dans la presse*], 194-209. DOI : <https://doi.org/10.1080/00393274.2022.2055637>

Cartographie des personnages féminins de Chantal Spitz

Natalia Vela Ameneiro

Universidad de Cádiz

natalia.vela@uca.es

<https://orcid.org/0000-0001-5010-3954>

Resumen

La escritora tahitiana Chantal Spitz otorga a las mujeres un papel principal en su obra: desde su rol en la familia y en la sociedad hasta el de víctima de todo tipo de violencias como una manera de mostrar las caras de la moneda de lo que representa ser mujer en la Polinesia francesa. Su escritura y la manera en que relata historias, en su mayoría de sufrimiento, acercan al lector a realidades que se alejan de la típica carta postal que representan Tahití y sus islas. Desde su primera hasta su última obra, Spitz cede a las mujeres su pluma y, por tanto, la palabra para hablar de aquello que en la sociedad tahitiana no debe ser dicho.

Palabras clave: literatura de la Polinesia francesa, mujeres, género, violencia.

Résumé

L'autrice tahitienne Chantal Spitz donne aux femmes une place centrale dans son œuvre : de son rôle dans la famille et dans la société à celui de victime de toutes sortes de violences, comme pour montrer toutes les facettes de ce que signifie être une femme. Son écriture et sa façon de raconter des histoires, le plus souvent de souffrance, rapprochent le lecteur de réalités bien éloignées de la carte postale typique de Tahiti et de ses îles. De son premier ouvrage au dernier, Spitz donne aux femmes la plume et donc la parole pour dire ce qui, dans la société tahitienne, ne doit pas être dit.

Mots clé : littérature polynésienne, femmes, genre, violence.

Abstract

Tahitian Chantal Spitz gives women a central role in her work: from their role in the family and in society to that of victims of all kinds of violence as a way of showing all sides of the coin of what it means to be a woman. Her writing and the way she tell stories, mostly of suffering, bring the reader closer to realities that are far removed from the typical postcard depicting Tahiti and its islands. From her first work to her latest, Spitz gives women her pen and, therefore, the floor to speak about what, in Tahitian society, should not be said.

Keywords: polynesian literature, women, gender, violence.

* Artículo recibido el 25/07/2024, aceptado el 23/05/2025.

1. Introduction

Chantal Spitz (Pape'ete, 1954) fut institutrice, conseillère pédagogique et technique au ministère de la Culture ; aujourd'hui, elle est à la retraite et elle se dédie à l'écriture dans le *motu* Maeva (Huahine, Îles Sous-le-Vent), où elle habite, loin de la vie moderne de la capitale, mais proche des réalités de ceux qui souffrent des conséquences d'une vie qui va trop vite. Elle défend l'indépendance de son pays et participe également au mouvement antinucléaire apparu suite aux premiers essais français en 1966.

Elle est présentée par les éditions Au vent des îles comme la « première femme à écrire un roman en Polynésie » (Spitz, 2017 : 6) pour son ouvrage *L'île des rêves écrasés* en 1991, traduit par ailleurs en anglais comme *Island of Shattered Dreams* en 2007. En outre, en 2001, elle fait partie du groupe d'écrivains autochtones de la Polynésie française qui donne naissance à la revue littéraire *Littéramā'ohi*. Nous pouvons par conséquent affirmer que Spitz appartient à cette partie de la population tahitienne qui, venue d'une forte tradition orale, a décidé de prendre la plume pour dire tout ce que son âme lui dicte, pour rendre hommage à ses ancêtres ainsi qu'à son île et ses réalités. À la question « Pourquoi écrivez-vous ? », que lui pose Ogès (2016 : 457) dans le questionnaire réalisé pour sa thèse, Chantal Spitz répond :

J'écris pour survivre mais cette écriture est impubliée parce qu'impubliable. À côté de cette écriture, il y a celle qui me pose auteur-acteur de notre histoire, qui fait acte de mémoire et parole d'existence. J'écris pour que la parole de l'Autre ne soit plus la seule qui nous dise.

Elle érige donc sa plume en porte-parole de son Histoire. De ce fait, nous allons étudier dans notre analyse comment son écriture se donne pour tâche de casser le mythe de la Nouvelle Cythère¹, de mettre en avant le devoir de mémoire, et de s'inscrire dans le besoin des écrivaines tahitiennes de raconter leur Histoire de leur point de vue pour qu'elle cesse de n'être racontée que du côté du vainqueur. De 1991 à 2022, elle a publié trois romans, puis deux recueils de nouvelles : *L'île des rêves écrasés*, en 1991 ; *Hombo : transcription d'une biographie*, en 2002 ; *Elles : terre d'enfance. Roman à deux encres*, en 2011 ; *Cartes postales*, en 2015 et *Et la mer pour demeure*, en 2022.

Malgré les conséquences que la publication de son premier roman a eues pour elle et pour sa famille, elle n'a cessé d'écrire l'histoire des gens de son pays pour calmer cette douleur qui la domine en témoignant de ces souffrances occultées par le mythe exotique. C'est alors dans ce contexte que Spitz retrace dans *L'île des rêves écrasés* l'évolution du peuple tahitien depuis l'arrivée des missionnaires jusqu'aux premières expérimentations nucléaires, en mettant en lumière la confrontation entre deux univers : celui des traditions ancestrales et celui de la modernité introduite par les puissances occidentales. L'œuvre couvre ainsi une vaste période de l'histoire des îles, offrant une

¹ Pour approfondir les origines du mythe de la Nouvelle Cythère en référence à Tahiti et ses îles, voir Vela Ameneiro (2022 : 105-135).

perspective insulaire sur les événements majeurs, dans une démarche critique vis-à-vis des effets de la colonisation. Au cœur de cette narration se trouve l'histoire d'un couple, Maevarua et Teuira, dont le fils Tematua s'engage volontairement pour défendre la France – qualifiée ici de « Mère Patrie » (Spitz, 2015 [1991] : 33) – contre l'Allemagne pendant la Seconde Guerre mondiale. L'intrigue explore également la relation amoureuse entre Tematua et une jeune femme métisse, Emily (ou Emere), fille de Toofa, Tahitienne, et de Charles William, un Britannique. De leur union naît une famille d'enfants métis – Terii, Eripeta et Tematua – tiraillés entre les héritages culturels de leurs parents et contraints de naviguer entre les mondes traditionnels polynésien et occidental. L'histoire aborde également la dépossession de leurs terres sur le *motu*, conséquence directe de l'implantation du Centre d'Expérimentations du Pacifique, ainsi que la relation douloureuse entre l'un de leurs enfants et une *papa'ā* impliquée dans les opérations nucléaires. Le récit se conclut sur le commencement des essais nucléaires, marquant une rupture irréversible dans l'histoire et l'identité des îles. Ensuite, Spitz publie *Hombo : transcription d'une biographie*, l'histoire d'un enfant *Mā'ohi* qui souffre de la rapide modernisation qui s'impose dans les îles. Arrivé à l'âge adulte, il ne parvient à s'intégrer ni dans la société traditionnelle ni dans celle issue de la modernité occidentale. Cet entre-deux identitaire le conduit à quitter son île natale pour la métropole, dans une quête de soi et de reconnaissance. Nous pouvons interpréter ses difficultés comme étant à la fois les conséquences de la modernité imposée et de la rupture avec les traditions ancestrales, rupture symbolisée notamment par l'absence, à sa naissance, d'un nom issu de sa lignée généalogique. Pour conclure son parcours romanesque, l'autrice publie *Elles : terre d'enfance. Roman à deux encres* pour dépeindre le parcours de Victoria, une jeune métisse en proie à une profonde inadaptation sociale, et marquée par la marginalité. Rejetée par sa mère mais gâtée par sa grand-mère maternelle – Elle – ainsi que par les sœurs de celle-ci – Elles² –, l'enfant est confiée dès sa naissance à Marie, une femme tahitienne ne maîtrisant pas la langue française. L'ouvrage se caractérise par une construction originale : comme l'indique son titre, il s'agit d'un roman structuré en deux volets distincts. L'un, rédigé par la protagoniste Victoria, se compose de chapitres numérotés écrits en vers libres, sans ponctuation, selon un style poétique propre à Spitz. L'autre, plus restreint, se présente sous la forme de quelques chapitres non numérotés écrits par Marie, la domestique de Victoria, qui livre sa propre version des faits dans une langue radicalement différente, ancrée dans son vécu et son oralité. Ainsi, à travers l'ensemble de ses romans, Chantal Spitz construit une réflexion profonde sur la condition féminine, la mémoire collective et les blessures de la colonisation, et de ce fait elle expose un lien entre l'intime et le politique. Cet axe thématique se prolonge et se reconfigure dans ses recueils, où l'écriture devient un espace de condensation poétique et de projection littéraire renouvelée.

² Dorénavant, nous appellerons sa grand-mère *Elle* et les sœurs de sa grand-mère *Elles*, comme le fait l'auteur dans son ouvrage.

Concernant ses deux recueils de nouvelles³, ils sont tous deux le moyen pour Spitz (2022 : en ligne) de raconter différentes histoires brèves afin de pouvoir se focaliser sur de problèmes ou des souffrances de manière plus synthétique que dans un roman :

Ce qui est bien avec les nouvelles aussi, c'est pour ça que j'ai fait un deuxième recueil, tu peux écrire une nouvelle en moins de temps qu'un roman évidemment mais ça te permet d'aborder plusieurs sujets que tu ne peux pas forcément enfile dans un roman.

Cartes postales est un recueil composé de sept récits courts et autonomes, dont le titre, à la fois évocateur et paradoxal, interpelle le lecteur. Le cliché du paradis persiste encore aujourd'hui à propos de la Polynésie française, souvent réduite à un rêve exotique fait de plages et de vacances. Or, Chantal Spitz déconstruit résolument ce mythe à travers un contenu profondément dysphorique : le recueil donne à lire des récits empreints de violence, de souffrance, de douleur et de trahison, renversant ainsi les attentes liées à l'imaginaire touristique que suggère la notion même de carte postale. Fidèle à sa démarche habituelle dans ses écrits, l'auteure s'efforce de révéler ce qui se cache au-delà du rêve suscité par son pays et ses habitants. Ici, ce sont des histoires sordides liées précisément au mythe de Tahiti. Car le revers du paradis des vacances, c'est aussi le débâcle de ce que supposent le luxe, le monde du pouvoir et de l'argent. Les récits racontent dès lors les drames de ceux qui se laissent tromper par les apparences. Enfin, son deuxième recueil, *Et la mer pour demeure*, s'inscrit dans la continuité du premier et poursuit les objectifs que celui-ci avait initiés avec sept nouvelles courtes, donnant voix à ceux qui souffrent de toutes sortes de violences, de malheurs autour des rêves de la modernisation. Ces deux recueils transmettent ainsi l'engagement littéraire de Spitz et dévoilent la face sombre d'un imaginaire collectif idéalisé du fait notamment de son exotisme. C'est dans cette perspective que l'attention portée aux figures féminines prend tout son sens.

L'importance des personnages féminins dans l'œuvre de Chantal Spitz réside dans leur capacité à offrir une représentation radicalement différente de l'image exotique de Nouvelle Cythère traditionnellement née avec Cook (1769 [1920]), Bougainville (1771) et Wallis (1774) et répandue par Loti (1882) et Gauguin (1893). Il s'agit ici cependant de montrer la face cachée, la réalité des cartes postales vendues depuis des siècles. Dans l'écriture de Chantal Spitz, il convient de souligner le rôle central des figures maternelles – mères, grands-mères et sœurs – en tant que piliers de la famille et de la société. C'est à travers ses personnages féminins que ces récits donnent voix à des femmes confrontées à diverses formes de violence. Nous verrons donc qu'il s'agit « d'une écriture de femmes, où l'on donne la parole à ces dernières » (Ogès, 2016 :

³ La plupart des citations envers des recueils de Chantal Spitz ont été transcrites en prose, le signe « / » marquant la fin de chaque vers original, afin de faciliter la mise en forme de l'article.

242). C'est pourquoi nous nous focaliserons dans notre analyse sur ce regard féminin tracé par Spitz dès une multiplicité de perspectives.

2. Les personnages féminins dans l'œuvre de Spitz

L'analyse des personnages féminins dans l'œuvre de Chantal Spitz s'articule autour de thématiques majeures qui éclairent la condition des femmes dans la société tahitienne. D'une part, la femme est souvent symbolisée à travers l'image du *tifaifai*, un motif culturel chargé de significations identitaires et affectives, comme lien avec sa généalogie. D'autre part, ce travail met en lumière les différentes formes de violences auxquelles les femmes sont confrontées, qu'elles soient physiques, psychologiques ou sociales. Cette double approche permet d'appréhender la complexité et la pluralité des expériences féminines, tout en soulignant leur rôle central dans la construction d'une mémoire collective et d'une résistance culturelle.

2.1. Les femmes *tifaifai*

En effet, les personnages féminins occupent une place centrale dans l'œuvre de Spitz, tant sur le plan narratif que symbolique. L'univers qu'elle construit est largement façonné par des figures maternelles et ancestrales qui deviennent les piliers de l'identité et de la mémoire. Ces femmes, souvent complexes et ambivalentes, ne sont pas de simples figures d'arrière-plan : elles portent le récit, le nourrissent et le transmettent. C'est dans cette perspective que Margueron (2015 : 379) affirme que « les femmes, grand-mères, mère et tantes ont la primauté dans l'existence sur le plan du récit ». Des propos confirmés par l'autrice dans un interview avec Estelle Castro (2014 : en ligne), où elle souligne en outre le rôle fondamental de sa grand-mère maternelle dans sa propre construction identitaire :

Si je dois parler de quelqu'un, ça va être évidemment de ma grand-mère maternelle. Elle était pleine de contrastes et de contradictions. Comme tout le monde, mais elle c'était vraiment flagrant. Elle était protestante, protestante austère ; pleine d'amour mais qui ne te dit pas qu'elle t'aime, bien sûr, parce que ça ne se fait pas ; elle souriait très rarement. Elle me tressait les cheveux. C'est elle qui m'a élevée plus que quiconque. C'est à cette femme-là que je dois d'être ce que je suis, enfin, en majorité. Parce qu'à côté de ça il y avait mon père qui n'était pas mal non plus. Mais lui, c'était plutôt côté musique, lecture. Ma grand-mère c'était la fée de ma vie. Je suis devenue grande quand elle est morte.

Ce lien entre la grand-mère et la petite-fille se retrouve dans Elle, la grand-mère de Victoria qui avait elle aussi deux visages. C'était une femme sérieuse qui imposait de la discipline en même temps qu'elle donnait de l'amour à sa petite-fille sans jamais lui dire qu'elle l'aimait. Les paroles de Spitz citées ci-dessus correspondent étrangement

à celle de Victoria sur sa grand-mère, la femme de sa vie. L'amour qu'elles se portaient n'avait pas d'égal :

unique évidence constitutive de mon essence
personne ne m'a aimée aussi loin je n'ai jamais aimé
personne aussi loin (Spitz, 2011 : 53).

Mais c'était un amour « total totalitaire » (Spitz, 2011 : 53). Victoria décrit sa grand-mère avec une énumération d'apories, elle parle de sa « tendre sévérité » (Spitz, 2011 : 53), de sa « stricte bonté » (Spitz, 2011 : 53), de sa « douce gravité » (Spitz, 2011 : 53), en même temps qu'elle remercie ses efforts pour leur donner une vie meilleure :

exigeant de nous le meilleur l'extrême l'essentiel qu'elle nous
donnait sans mesure
nous forçant à la fidélité l'honnêteté la fierté qu'elle nous
manifestait sans compter (Spitz, 2011 : 53-54).

Nous comprenons par ces similitudes avec le témoignage de Spitz sur sa propre grand-mère que le roman se rapproche de l'autofiction. Cette grand-mère apprend également à Victoria ce qu'une femme ne doit pas faire : ne pas pleurer, ne pas se plaindre, maîtriser ses peurs, en lui rappelant constamment l'esprit de la généalogie féminine de sa famille, dans une répétition des phrases qui rappelle les litanies de la transmission orale (« les femmes de notre famille [...] / tu es une femme de notre famille » (Spitz, 2011 : 48). Ainsi :

Elle tarissait
mes larmes « les femmes de notre famille ne pleurent
pas tu es une femme de notre famille »
muselait mes plaintes « les femmes de notre famille sont
toujours debout tu es une femme de notre famille »
taisait mes peurs « serre les dents serre le dos serre les
fesses ». (Spitz, 2011 : 48-49)

Dans cet extrait, nous remarquerons encore l'agencement des phrases, notamment les phrases courtes comme des vers, les blancs typographiques et l'absence de ponctuation qui rapprochent le texte de la poésie. Une configuration qui rappelle les chansons de geste. Le rythme est celui d'alexandrins. Ces caractéristiques semblent nous indiquer que le texte est destiné à être lu ou mémorisé. Il se rapproche de la tradition orale. Les blancs sont tels des silences à l'oral, des pauses pour récupérer le souffle. À travers cette écriture de dentelle, Spitz souligne l'importance pour Elle d'être « une femme de notre famille » (Spitz, 2011 : 48), ce qu'elle cherche à transmettre à sa petite-fille afin qu'elle apprenne à être une Tahitienne, c'est-à-dire, une femme forte, une femme debout, une femme qui tire sa force de ses silences. C'est ainsi que Victoria apprend le silence, comme l'apprennent les femmes tahitiennes selon les mots de Titaua Porcher (2010 : 143) : « l'un des traits les plus caractéristiques de la représentation des femmes telles qu'elles apparaissent dans les sociétés traditionnelles du Pacifique, c'est leur aptitude à garder le silence. Être femme, c'est savoir se taire ».

Sa grand-mère se métamorphosait quand elle était son institutrice à l'école, où elle ignorait Victoria pour ne pas montrer une préférence pour sa petite-fille à l'égard des autres enfants ; c'est pourquoi la petite fille souffrait quand Elle était sa maîtresse. Mais, à la maison, avant sa transformation, elle profitait de ses moments les plus heureux à côté d'Elle, dans les gestes du quotidien pour faire sa toilette et créer dans ces instants privilégiés un sentiment d'intimité entre elles :

Je lui tendais le démêloir Elle me peignait
les cheveux calmement sentencieusement après les avoir
passés au *mono'i* (Spitz, 2011 : 85).

Victoria se sentait intégrée, « une femme de chez nous » grâce à sa grand-mère. Elle apprenait comment devait être une Tahitienne. Quand Victoria fut adulte et Elle était déjà âgée, c'est Victoria qui prit le rôle des soins, du *care*, et la garda jusqu'au dernier moment :

Vivre sans elle.
J'accompagne ses derniers pas
Terautahi
Ama
lumière de ma vie
Elle
ma grand-mère. [...]
j'ai tellement peur de vivre sans elle sans sa volonté pour me porter (Spitz, 2011 : 295).

À Tahiti, ce sont les aînés qui indiquent fermement la voie de la tradition à suivre, comment il faut se comporter pour s'unir et se sentir de la communauté. Les sœurs de sa grand-mère ont aussi joué un rôle important avec Elle ; elles ont été la tresse qui renouait Victoria à ses *tupuna*, ses ancêtres, et à sa culture. Aussi l'ont-elles « rendue à jamais fille d'elles de leur famille mon/ unique famille effaçant la légitimité de ma famille/ paternelle » (Spitz, 2011 : 56). Par ce geste, elles ont été le lien vivant avec sa généalogie et ses racines : « elles m'ont/ elles étaient le nœud qui m'enchevêtrait à leurs parents que/ je n'ai pas connus » (Spitz, 2011 : 56). Ce lien devient une forme d'hommage, exprimé dans ces paroles : « "mes parents tes/ancêtres" disait Elle et il me semblait qu'ils en/devenaient tangibles/je les connaissais ils étaient en moi comme la fondation de/tous mes présents » (Spitz, 2011 : 56). Encore une fois, concernant l'agencement de cet extrait, nous remarquons que ce sont les ancêtres que l'autrice veut ressortir parce que c'est ainsi qu'ils deviennent « tangibles » et « présents » (Spitz, 2011 : 56), à travers les vides qu'elle laisse dans les vers les plus importants de l'extrait, comme un élan envers sa généalogie, son histoire.

Dans *Hombo*, au contraire, ce n'est qu'à la fin de l'histoire que le protagoniste se rend compte de l'importance de sa mère et de l'amour qui les unit (« Il l'aimait au-delà des mots il ne l'avait pas su jusqu'alors » (Spitz, 2012 [2002] : 122). Toutefois, même si

c'est tard, le plus important c'est qu'il arrive un moment où il valorise vraiment le rôle de sa mère en tant que mère tahitienne ; il voyait à présent le mal qu'il lui avait causé (« Gorgé d'alcool il l'avait insultée presque frappée quand elle ne l'avait pas cru innocent du vol dont on l'accusait. Blessure » (Spitz, 2012 [2002] : 122) et il insiste sur l'amour qu'il lui professe puisqu'elle est une véritable mère tahitienne : « Laveuse de linge cuiseuse de nourriture balayeuse de maison faiseuse de ra'au tahiti [médecine traditionnelle] soigneuse de blessures masseuse de contusions » (Spitz, 2012 [2002] : 122). Pour lui, une véritable héroïne, une « femme-mère à l'image de toutes les femmes-mères du village » (Spitz, 2012 [2002] : 122), mères qui savaient faire des prouesses avec un budget « anémique » (Spitz, 2012 [2002] : 122) et une descendance « abondante » (Spitz, 2012 [2002] : 122). Les mères tahitiennes sont « courageuses » (Spitz, 2012 [2002] : 122), malgré les amertumes – « Ployées des labeurs de leur famille. Froissées des désertions de leur homme. Saturées des manques de leurs enfants » (Spitz, 2012 [2002] : 122) – ; ce sont elles qui portent leur pays car elles sont : « 'Aito [courageuse, héros] vahine. Debout quand les hommes sont à genoux » (Spitz, 2012 [2002] : 122).

C'est la plus belle représentation des femmes tahitiennes que nous trouvons dans l'œuvre de Spitz. La femme est le synonyme d'un tronc, ce qui se tient debout, immuable, pour soutenir la famille malgré les tourments. La femme est aussi la tresse dont parle Flora Devatine, le *tifaifai*, le lien généalogique, le nœud qui unit les ancêtres aux descendants ; la femme est le pilier de la société. Mais ce sont aussi doublement des victimes : victimes d'abord du regard du colonisateur européen, mais aussi du pouvoir des hommes dans les sociétés patriarcales (Ogès, 2016 : 239).

2.2. Le(s) violence(s) envers les femmes

Dans ses publications les plus récentes, Spitz aborde le personnage de la femme-souffrance. La dénonciation des conséquences de la colonisation tels que l'installation du Centre d'Expérimentations nucléaires du Pacifique ou les problèmes identitaires laisse petit à petit la place à d'autres conséquences tels que les problèmes économiques qui sont la cause de violences envers les femmes : des violences physiques et sexuelles. Dans le premier des cas, en ce qui concerne la violence physique, elle est présente chez les personnages féminins de Spitz dans *Elles*, puisque Victoria souffre d'une agression brutale de son compagnon, Julius-Brutus, ce qui l'hospitalise pour vingt-cinq jours. Lui, c'était le conseiller technique au ministère de l'éducation mais son principal intérêt était l'argent public « qu'il extorquait en montant des dossiers/ bidon signés de son ministère » (Spitz, 2011 : 252). Les atouts de son poste étaient « les voyages qu'il faisait sous couvert de missions d'études/ les biens qu'il rapportait de ses voyages sans payer les/ droits de douane/ le trafic de drogue dure qu'il organisait pour la jet-set de/ l'île » (Spitz, 2011 : 252-253). Pour Victoria, cet homme était la représentation de tout ce qu'elle haïssait, un homme Blanc qui tirait profit de son poste de haut fonctionnaire.

Dans *Cartes postales*, la nouvelle « Ne pense pas » raconte l'histoire d'un couple mariés depuis douze ans, avec deux enfants, et dont le mari isole sa femme de son travail

et de ses amies et la bat jusqu'au jour où il l'agresse et dans la bagarre blesse aussi sa fille. C'est alors que sa femme le tue : « jusqu'alors je pense que Ralph a raison de me/battre que je lui donne ces raisons que je mérite/brimades et coups/aujourd'hui je me déteste de lui permettre de me maltraiter » (Spitz, 2015 : 55). L'agencement de cet extrait privilégie le lexique de la violence pour donner de la force au récit : « battre » (Spitz, 2015 : 55), « brimades » (Spitz, 2015 : 55) et « coups » (Spitz, 2015 : 55) sont au centre de la culpabilité de la victime qui ressent qu'elle mérite cette domination. Elle ressent ses blessures, ses cicatrices, une douleur qu'elle essaie de calmer en resserrant son *pareu* pour « contenir l'intérieur dévasté » (Spitz, 2015 : 47). Ce sont des blessures qui n'ont pas de justification précise (« pour rien pour tout » (Spitz, 2015 : 48)) : tout devient un danger pour elle : « un pli intempestif sur une chemise/un regard soutenu lors d'un déjeuner/l'assaisonnement déséquilibré d'un plat » (Spitz, 2015 : 47-48).

Mais la dernière agression qu'elle subit a failli la tuer. Après le départ de ses invités à dîner, il souffre d'une crise de jalousie et accuse sa femme d'infidélité. Alors que « ses deux mains me/ tordent le ventre » elle lutte dans sa tête pour s'éloigner de sa réalité : « j'essaie de nous imaginer en/ vacances famille heureuse » (Spitz, 2015 : 49). Elle continue sa lutte pour ne pas crier, pour ne pas réveiller ses enfants et les tenir à l'abri, mais son mari n'a pas de pitié envers elle : « il me démolit le dos les côtes le ventre/ les coups pleuvent où leurs traces peuvent se cacher » (Spitz, 2015 : 50), une violence à chaque fois plus cruelle : « il cogne si fort qu'il/ me projette contre l'évier et explose la pile/ d'assiettes dans un fracas métallique qui hurle/ dans le silence de la nuit » (Spitz, 2015 : 49-50). Cette fois-ci, ses cris réveillent ses enfants et son mari agresse aussi sa fille qu'il emmène à l'hôpital où il prétend qu'elle est tombée dans l'escalier. À leur retour de l'hôpital, sa femme avait déjà pris sa décision. Elle regarde ses enfants dormir dans sa camionnette « du sommeil agité des enfants/inséculres » (Spitz, 2015 : 50) et voit sa maison brûler avec son mari drogué de somnifères qui libèrent cette famille de la peur et de la violence. Son mari « dort du sommeil de l'injuste dans les flammes/qui tordent et consomment son corps » (Spitz, 2015 : 50).

La justice lui donne raison, c'est ainsi qu'elle est libérée. Adeline, le personnage principal de la nouvelle « Ils ne diront rien », dans *et la mer pour demeure*, n'a pas eu cette chance. Dans cette nouvelle, Spitz expose de manière distanciée, à travers un discours indirect à la troisième personne inspiré d'un procès-verbal, les circonstances tragiques d'un féminicide : à la suite d'une remarque sur la propreté de la table à manger, une dispute éclate au sein du couple, et le mari d'Adeline, saisi d'une rage incontrôlable, en vient à la frapper violemment au visage, la projetant au sol. Alors qu'elle est déjà inconsciente, il continue à s'acharner sur elle, lui assénant plusieurs coups particulièrement brutaux, au point de lui sauter à pieds joints sur le thorax et le ventre à de multiples reprises (Spitz, 2022 : 51). Ce passage, empreint d'un réalisme glaçant, met en évidence une violence extrême, tandis que le style impersonnel renforce l'effet de véacité du témoignage. L'homme est finalement emprisonné, mais ses enfants, témoins du

meurtre de leur mère enceinte, demeurent marqués à jamais par ce traumatisme. L'extrême détail de ce témoignage ébranle le lecteur qui se retrouve sous le choc de la cruauté des événements. Dans ce cas aussi, la victime avait été préalablement isolée de ses proches, et même de son travail, par son mari.

Dans « Ne pense pas », l'un des récits de *Cartes postales*, Spitz (2015 : 52) rapporte également ces faits :

j'étais heureuse les deux premières années
il m'accompagnait au bureau et venait me chercher
[...] quand Jeanne est née il m'a persuadée de quitter
mon emploi
les enfants doivent être élevés par leur mère
peu à peu j'ai cessé de voir mes copines
tu n'as pas besoin de les fréquenter ta famille est
plus importante que toutes tes copines
j'ai fini par ne plus sortir
il s'occupe de tout
je reste à la maison
que je nettoie pour oublier l'en dehors.

Cette fois-ci, la disposition du texte marque une pause autour de l'emploi qu'elle fut obligée de quitter et rapporte les paroles de son mari dans une composition polyphonique au travers d'un discours rapporté, pour souligner ses ordres. Pour Adeline : « ne pas trainer au bureau ou dans le village après le travail quel besoin de rouge à lèvres cette robe révèle un peu trop précisément ses formes l'harmonie familiale vaut bien quelques concessions » (Spitz, 2022 : 52).

Cette façon d'empêcher les femmes d'être elles-mêmes et de leur enlever leur indépendance et la possibilité de demander de l'aide à quiconque, en les isolant, est le propre de la domination masculine issue d'une société patriarcale et machiste. La sensation qu'elles ont, au début, de faire juste des concessions pour « l'harmonie familiale », toute protestation étant un risque de déclenchement d'un conflit, est aussi à souligner puisque c'est l'archétype des femmes victimes de violence conjugale. Mais l'autrice ne s'arrête pas là, les maris ont aussi leur propre parole qui est reproduite dans les récits sous forme d'un monologue en discours direct qui viserait à montrer la pensée de ces personnages qui cherche à justifier leurs méfaits. Le récit, polyphonique, témoigne ainsi de l'intériorité de chacun des personnages, dans un patchwork de perspectives, ce qui est propre à la tradition des dialogues anciens dans la culture polynésienne, où chacun avait le droit de prendre la parole pour donner son point de vue. Dans « Ne pense pas », Spitz (2015 : 52-53) nous fait découvrir à travers ce procédé les pensées du mari quand il est à l'hôpital avec sa fille :

elle fait tout pour me mettre en colère au lieu de
me remercier de tout ce que je lui donne
je travaille pour la nourrir et lui offrir une belle vie

mais aucune reconnaissance
trop occupée à penser à un autre homme
je me demande combien elle en a eu en douze ans
combien elle en a eu depuis le premier
cette fois-ci a dépassé toutes les limites
elle m'a obligé de faire mal à ma princesse
elle va payer pour ça.

Il est possédé de rage envers sa femme, la violence le domine mais, bien entendu, c'est la faute de sa femme, qui le provoque. Dans « Ils ne diront rien », ce sont les paroles du mari qui commencent le récit en dévoilant l'histoire à lire. Le verbe « tuer » est répété quatre fois, renforcé par trois autres verbes tels que « extirper », « expulser », « exiler » qui viennent souligner l'annulation de l'autre : « ma femme s'appelle Adeline/je l'ai tuée/je voulais la tuer/la tuer vraiment/la tuer pour l'extirper de ma vie l'expulser de ma vue m'exiler d'elle » (Spitz, 2022 : 47).

Comme le témoigne le bilan statistique dressé en 2020 par le conseil de prévention de la délinquance local la violence conjugale en Polynésie française est une réalité répandue⁴. Selon ce bilan : « En Polynésie française, ces violences enregistrent un taux de 8,13 pour 1 000 habitants contre une moyenne nationale de 5,12 pour 1 000 » (Cour de comptes, 22 juin 2023). Néanmoins une majorité des victimes ne porte pas plainte : « Les femmes redoutent de faire appel à la justice parce que les affaires doivent se régler en famille et ne pas susciter la honte, le *ha'ama* » (Jaspard, Brown & Pourette, 2004 : 340). Ce type de violence envers les femmes est bien représentée dans l'œuvre de Spitz. Même si ce n'est pas le sujet principal de ses romans, ces deux nouvelles arrivent à choquer suffisamment pour révéler une évidence sociétale dans le monde où le patriarcat est encore dominant mais qui, néanmoins, n'est pas l'histoire qu'on s'attend à lire dans une île paradisiaque où doivent régner la joie et la liberté sexuelle.

La violence sexuelle est aussi présente dans l'œuvre spitzienne. Dans *Hombo*, on découvre une agression sexuelle de deux *hombos* [marginalisés] envers une jeune Française. L'évènement est raconté comme une question culturelle que provoque l'incorrecte compréhension des gestes et des attitudes entre les agresseurs et la victime. Le fait se développe lors d'une soirée pendant laquelle les deux *hombos* rencontrent la *papa'a* [européenne]. Les versions des faits sont, en effet, bien différentes. La version de la jeune Française est présentée sous la forme de discours rapporté à travers la plainte

⁴ « En moyenne, près de 1 500 femmes sont victimes chaque année de violences criminelles ou délicieuses en Polynésie française. Les violences physiques non crapuleuses (femmes battues par leur conjoint, altercations, conflits de voisinage, bagarres alcoolisées ou sous l'emprise de stupéfiants...) sont principalement commises dans la sphère familiale au sens large. 77 % des victimes de violences intrafamiliales sont des femmes. », Cour de comptes, *Lutte contre les violences faites aux femmes - Collectivité de la Polynésie française*, 22 juin 2023. Consultation en ligne : <https://www.ccomptes.fr/fr/publications/lutte-contre-les-violences-faites-aux-femmes-collectivite-de-la-polynesie-francaise>.

qu'elle dépose. Dans son témoignage, on peut remarquer que la victime se sent manipulée. Peu vêtue – elle portait seulement un paréo et une culotte – et en état d'ébriété, elle avait fait la fête avec deux jeunes Tahitiens avant de monter avec eux sur une moto, sans avoir bien compris leurs intentions, car ils parlaient en tahitien et elle pensait qu'ils allaient simplement continuer la soirée ailleurs. L'agression avait en réalité commencé sur la moto lorsqu'« elle sentait que celui qui était derrière elle la touchait » (Spitz, 2012 [2022] : 112) mais, dans son état, elle ne réagit pas. Arrivés à la plage, elle croyait encore participer à une fête typiquement tahitienne, avec « un grand feu, des guitares et tout le monde qui danse et se baigne nu dans la mer au clair de lune » (Spitz, 2012 [2022] : 112). Cependant, pour les deux hommes, il ne s'agissait que d'un rapport sexuel à trois, et c'est là, sur le sable, qu'ils la violèrent. Elle avait peur, mais n'a rien pu faire pour fuir, étant seule face à deux agresseurs. Ils se sont relayés, « chacun à son tour... pendant que l'autre regardait le viol », puis l'ont reconduite à son hôtel.

Pour leur part, quand ils sont arrêtés, les *hombos* ne comprennent pas ce qui se passe, puisque pour eux c'était une grande soirée où tout le monde s'était bien amusé. Dans ce cas, c'est à travers un discours indirect que Spitz nous dévoile la version des faits des Tahitiens. Leur point de vue est marqué par une profonde incompréhension. Ne comprenant pas bien la langue du gendarme, ni ses intentions, ils perçoivent son attitude comme hostile, mais sans en saisir pleinement la raison. Leur confusion est palpable, d'autant plus qu'ils croient que la soirée s'était bien déroulée et que leur rencontre avec la Française était une occasion unique. Ils ne peuvent pas comprendre pourquoi la situation a tourné ainsi, d'autant qu'ils interprètent les comportements de la jeune femme, comme sa tenue légère et sa danse « lascive » (Spitz, 2021 [2022] : 113), comme des signes de consentement. D'ailleurs, « tous l'avaient plus ou moins touchée à chaque fois qu'elle invitait un des leurs pour un 'ori tahiti [danse] » (Spitz, 2012 [2022] : 113) et aux yeux des Tahitiens, une femme qui agit de cette manière est nécessairement ouverte aux avances masculines. Pour eux, seule une femme qui veut d'un homme se comporte ainsi. En plus, elle n'avait pas refusé qu'ils l'emmènent sur la plage. Les signes étaient clairs : « En embarquant sur la vespa elle acceptait la suite » (Spitz, 2012 [2022] : 114), c'est pourquoi « Ils ne comprenaient pas » (Spitz, 2012 [2022] : 114). Le lendemain, ils arrivent à la prison de la grande île « sans avoir compris » (Spitz, 2012 [2022] : 114). Leur incompréhension s'intensifie lorsqu'ils se retrouvent arrêtés, sans pouvoir comprendre pourquoi leur comportement a été mal interprété. Le mythe du paradis, auquel la jeune Européenne aspirait, se transforme en un cauchemar pour elle, alors qu'elle revient dans son pays, marquée par l'expérience et le poids de cette incompréhension. L'abîme entre les deux cultures, le fait de vouloir se déguiser en quelqu'un d'autre sans comprendre l'ampleur de chaque culture, demeure malheureusement douloureux pour chacune des parties de l'agression. Une lecture critique récente suggère que cette scène pourrait être interprétée comme une représentation symbolique de la violence faite aux femmes, ainsi

que de la tendance à accorder davantage de crédibilité à la parole des Européennes plutôt qu'à celle des Tahitiens (cf. Frengs, 2017 : 80-82).

La prostitution est la formule par excellence dont se sert l'autrice pour exemplifier la réification et la violence sexuelle envers les femmes. Nous en trouvons un autre exemple dans la deuxième nouvelle de *Cartes postales*, « Nadia ». Il s'agit d'une Européenne qui rencontre en France un négociant de perles qui lui promet le rêve du paradis. Enchantée à l'idée de vivre dans cet horizon idyllique, elle s'embarque dans l'aventure avec cet inconnu auquel elle fait confiance pour échapper à sa « grisaille » (Spitz, 2015 : 22). L'ensemble des traits distinctifs vendus par les publicités pour les îles du Pacifique se retrouve dans ses rêves : « parfums inconnus de musiques inouïes [...] des colliers de fleurs et deux perles [...] bungalow sur pilotis champagne dîners aux chandelles au-dessus de l'eau » (Spitz, 2015 : 22). Une perspective de bonheur pour l'éternité semble s'offrir à elle en des termes qui embrassent l'espace et le temps : « vaste horizon [...] avenir infinis » (Spitz, 2015 : 22). Mais ce fut un cauchemar : en réalité, il n'avait pas de travail et ils n'avaient pas de quoi payer un loyer donc il la pousse à vendre son corps pour pouvoir s'en sortir. Elle n'avait pas de formation pour chercher un « vrai travail » et ne connaissait personne dans l'île, donc elle s'est retrouvée attrapée dans le piège de la carte postale qu'elle s'attendait à trouver. Spitz joue avec différents discours (Spitz, 2015 : 28) pour parler de l'histoire de Nadia : alors que celle-ci raconte leur histoire et comment ses problèmes ont commencé (« Mathieu aime la/grande vie » (Spitz, 2015 : 28), c'est lui qui prend la parole dans un discours direct pour expliquer comment il va organiser les rendez-vous sexuels de Nadia (« je t'ai pris une patente de masseuse et un agenda/ pour planifier les rendez-vous » (Spitz, 2015 : 28)). Elle explique de quelle manière il décide et régit sa vie (« il fixe les tarifs suivant la gâterie la durée/ semaine ou week-end/ journée ou soirée » (Spitz, 2015 : 28)) et exprime ses sentiments de honte face à ces actes qui la dégrade en objet sexuel sans choix ni parole : « je m'enfonce dans la culpabilité l'humiliation le/ dégoût de moi » (Spitz, 2015 : 28). Le retrait de ce dernier vers montre comment l'autrice souligne ce sentiment qui domine l'extrait. Le cauchemar trouve sa fin irrémédiablement avec un client mécontent par les conditions qu'elle lui impose : « tu n'as pas assez d'argent pour une fellation » (Spitz, 2015 : 29). Bien sûr qu'il n'allait pas permettre cette humiliation : « serrer cette gorge qu'elle me refuse la lier au lit [...] /la porte de l'appartement s'ouvre un type entre/à ma vue il essaie de s'enfermer dans les toilettes/la boule de fureur explose quand je lui explose le/visage contre le lavabo » (Spitz, 2015 : 29). Nous pouvons remarquer à quel point Spitz rend le texte violent en se mettant dans la tête de l'agresseur et en rapportant ses paroles. Un écart dans le dernier vers souligne la fin de l'agression dans laquelle Mathieu est aussi assassiné. Le rêve de carte postale finit ainsi.

Dans *et la mer pour demeure*, c'est la nouvelle « Louissette » qui expose de nouveau le sujet de la violence sexuelle, mais sous un autre angle. Le lecteur y découvre un autre type de violence : l'indifférence face au malheur des autres. « Louissette » est

l'histoire d'une SDF qui vit dans la souffrance, dans le malheur de ne pas avoir de quoi se nourrir et sans abri. Elle sait ce que c'est d'être insultée et annulée. Elle intériorise l'humiliation de faire peur aux gens, de les dégoûter : « les gens passent devant moi je les désordre les dégoûte leur fais peur ils m'ignorent m'évitent m'absentent même quand ils me donnent une pièce » (Spitz, 2022 : 68-69). Les violences de rue sont le quotidien de Louissette, honteuse de se trouver dans une telle situation. Une terminologie de la violence (Spitz, 2022 : 69) relate les situations vécues par les femmes sans abri (« violences qui apprennent aux femmes à ne plus s'isoler pour cacher leur honte à se regrouper pour/ ne plus être à la merci des prédateurs n'importe quand n'importe comment n'importe où » (Spitz, 2022 : 69). Les hommes sont un danger pour elles : « pas seulement par des hommes à la rue mais aussi par des hommes bien [...] / des hommes seuls ou à plusieurs qui prennent les femmes à la rue pour des objets » (Spitz, 2022 : 69). Pour fuir cette violence, les femmes doivent arriver au niveau le plus bas contre leur volonté (Spitz, 2022 : 69), depuis le fait de renoncer à leur hygiène : « ne plus se laver garder leurs odeurs rances/ de pisser de sueur d'haleine pour échapper aux viols », jusqu'à « se mettre sous la protection d'un homme qui les prostitue/parfois ». Il s'agit, dans tous les cas, de « violences de l'indifférence » (Spitz, 2022 : 69).

Elle se met en couple avec Apera, un homme qui se trouvait dans la même situation qu'elle et qui, pour avoir de quoi manger, passait ses journées à voler. Elle n'a pas le choix, elle doit faire ce qu'il faut faire pour s'en sortir, comme l'avait fait aussi Joséphine, dans *Cartes postales*. Elle se prostitue : « je suis souvent demandée pour des prestations spéciales » (Spitz, 2022 : 72), et c'est grâce à ces soirées qu'elle arrive à s'en sortir, puisque, comme c'était le cas de Joséphine, elle gardait des secrets assez sérieux concernant des personnages importants du pays :

quelques jours avant Noël un grand repas est offert au palais du gouvernement à tous les sans-abri le président les ministres les épouses achètent une âme chrétienne en faisant le service nous couvrant de sourire dégoulinant de paternalisme [...] et dans tout ce brillant monde je reconnais un client régulier adepte des prestations spéciales nos regards se croisent je détourne le regard la première cette rencontre comme un capital (Spitz, 2022 : 69).

Louissette sut tirer profit de cette rencontre (Spitz, 2022 : 73-74) et ce fut la fin de ses misères pour elle et son compagnon, qui forment alors une belle famille. Ils ont, enfin, un foyer (« une chambre une salle d'eau un salon-salle à manger-cuisine » (Spitz, 2022 : 73)). Elle trouve sa rédemption « après dix années de vie précaire » (Spitz, 2022 : 73), elle a un travail et une stabilité (« après mon congé de maternité je reprends mon emploi dans l'entreprise de nettoyage où j'ai un contrat à durée indéterminée » (Spitz, 2022 : 73) ainsi que son compagnon qui a « un contrat/ d'aide à l'emploi à la commune » (Spitz, 2022 : 74). Le client qu'elle avait rencontré lors du grand repas de Noël

est venu quelques mois après pour un des services spéciaux de Louissette, et c'est là qu'elle a fait ses demandes en échange de son silence. Alors qu'« il écoute sans rien dire » (Spitz, 2022 : 74), elle demande « un logement un emploi et mon silence éternel » (Spitz, 2022 : 74). Pour elle « le poids d'un secret vaut bien un avenir » (Spitz, 2022 : 74). Louissette met fin à son cauchemar grâce à un silence payé par l'argent d'un client, un politicien dont l'honneur vaut bien le prix de ce silence.

Un dernier exemple de violence envers la femme concerne la nouvelle « Rosalie », dans *Cartes postales*. Rosalie est une femme qui vit en couple avec un homme tahitien et qui, après avoir eu ses deux premiers enfants, se trouve dans la précarité, n'ayant même plus les moyens de donner à manger à sa famille. Elle découvre alors une possibilité à la mode à Tahiti parmi les Européens : elle louerait son ventre en échange de l'argent qui l'aiderait à surmonter cette situation. Les couples *papa'a* dans les cliniques, « affamés d'un corps à réchauffer qui réchaufferait/ leur corps » (Spitz, 2015 : 36), cherchent à calmer leurs consciences en sachant qu'il ne s'agit pas d'une adoption mais d'un achat. Les débats issus de cet échange économique se trouvent souvent adoucis par le slogan : « l'adoption, une tradition polynésienne » (Spitz, 2015 : 36). L'autrice critique cet échange avec l'allitération de la consonne « d », dans le mot don qui se répète de vers en vers : « un don appelant un contre-don/ un bébé-don pour une surconsommation-contre-/don un bébé-don-nerf-de-la-guerre un bébé-don » (Spitz, 2015 : 36-37). Il s'agit d'une manière d'attirer l'attention du lecteur à travers la répétition de ce son, rappelant le son d'une cloche en mouvement. Les Européens deviennent ainsi des salvateurs, tel que les évangélistes au XVIII^e siècle, qui viennent éduquer et sauver ces pauvres enfants sans civilisation et sans avenir, comme pour « rétablir l'équilibre » (Spitz, 2015 : 37). L'antithèse entre le « pas assez des uns » (Spitz, 2015 : 37) et le « trop-plein des/autres » (Spitz, 2015 : 37) avec le mantra « il aura une meilleure vie une meilleure/ éducation un plus bel avenir/ chez nous/ en France » (Spitz, 2015 : 37) est l'excuse des *papa'a*.

L'autrice critique ainsi dans ce récit le mythe de la Nouvelle Cythère, devenu le mythe paternaliste des salvateurs des petits « sauvages ». Elle s'insurge contre cette nouvelle mode qui pervertit une tradition polynésienne (Spitz, 2015 : 37-38) : « qu'en savent-ils de la dette envers les ancêtres/ envers le nom » (Spitz, 2015 : 37) ; en même temps elle répète dans le texte l'allitération à travers le mot « don » : « qu'en savent-ils du don et contre-don/ don d'une vie pour faire revivre un nom un/ancêtre/ avec la généalogie avec la terre avec le patrimoine [...] / qu'en savent-ils du don pour créer des alliances/ fortifier des liens préserver l'équilibre social » (Spitz, 2015 : 37). Pour Spitz, les Européens réitèrent les mêmes actions que leurs ancêtres venus en Polynésie jadis. Ils viennent « faire acte humanitaire en échangeant enfant/ contre réfrigérateur téléviseur scooter comme/ autrefois on faisait acte civilisateur en/ échangeait alcool contre domination » (Spitz, 2015 : 38). La domination des Européens envers les Polynésiens est encore présente : hier, c'était l'alcool, aujourd'hui c'est leur argent ; ils profitent de

la misère des Polynésiens pour obtenir de bénéfices. Spitz compare cette tendance civilisatrice, ces échanges, avec ceux des premiers contacts entre Tahitiens et Européens, lorsqu'ils échangeaient de l'alcool pour des terres. Or, en Polynésie, la tradition de l'enfant *fa'a'amu* [enfant adopté, nourrir] a toujours existé :

Cette tradition correspond à une pratique du don d'enfant dans la famille élargie entre parents proches ou éloignés, ou même entre amis et voisins. L'enfant *fa'a'amu* que les ethnologues qualifient de « enfant en circulation » est « donné » par ses parents biologiques, le plus souvent dès sa naissance, à d'autres personnes chargées de l'élever. Il s'agit d'une adoption de fait que l'on ne saurait comprendre sans indiquer les deux grands principes qui la gouvernent : d'une part, les parents biologiques ou l'un d'eux, ayant en général juridiquement établi la filiation de l'enfant, donnent celui-ci à une famille adoptive qu'ils choisissent eux-mêmes, et cette liberté de choix apparaît indissociable de la pratique du don d'enfant ; d'autre part, les parents biologiques veulent donner à l'enfant des véritables nouveaux parents (Charles, 1995 : 446).

Il ne s'agit pas d'une question juridique comme telle mais d'une tradition assimilée par les Polynésiens. Ainsi, l'enfant *fa'a'amu* peut grandir dans sa famille d'accueil ou avec des parents de sa généalogie, ou même avec d'autres familles de la communauté, sans que cela suppose un problème. Dès lors : « L'enfant *fa'a'amu* est ainsi, parfois, l'enfant de tous et de personne » (Charles, 1995 : 446). Alors, à partir de son troisième bébé, Rosalie loue son ventre à des étrangers afin d'accomplir son rêve de modernité et pouvoir remplir sa maison de *richesses* tels qu'un téléviseur à écran plat ou un robot de cuisine :

le troisième bébé de Rosalie et Mario coûte au
couple affamé d'enfant les matériaux pour une
pièce à vivre
tous les deux ans un nouveau bébé agrandit et
meuble la maison
comme dans les catalogues
et comble la béance de couples stériles
le prochain apportera une voiture
neuve
rouge
espère Rosalie (Spitz, 2015: 41).

L'agencement du texte devient de nouveau porteur de sens. À travers sa configuration en dentelle, il nous présente ce que font les couples au désir d'enfants : ils meublent les maisons des plus démunis qui n'ont pas d'autre possibilité que de leur vendre leur bébé en échange. Or, cette vente de l'enfant vient combler un désir inutile

de modernité, un souhait de consommation. Cette nouvelle représente une double critique pour son ambiguïté morale : si les *popa'a* sont critiqués, Rosalie ne l'est pas moins pour son inclination à moderniser sa maison dans une société dominée par la consommation, au point de commettre l'irréparable, vendre un enfant.

3. Conclusions

Pour terminer et en guise de conclusion nous pouvons reprendre les propos de Castro (2022 : en ligne) pour affirmer que « l'héritage que l'écrivaine semble vouloir laisser, en invitant le lecteur à comprendre le parcours de ceux qui souffrent, est une invitation à la compassion [...]. En mettant à jour la vulnérabilité des personnages, l'écrivaine invite aussi à l'action, à un changement d'attitude ». En effet, nous avons développé dans cette analyse la manière dont Chantal Spitz casse le mythe tout au long de ses ouvrages en montrant une image plus réelle de la situation des Polynésiennes. Elle a montré, encore une fois, la face cachée du mythe, de l'île paradisiaque à la sexualité libre, là où la sexualité devient violence et abus envers les femmes de la part des hommes non seulement lorsqu'ils sont investis d'un pouvoir, mais aussi au sein des couples où les femmes et leurs enfants sont victimes de violences conjugales dans une société patriarcale où la domination masculine est, malheureusement, encore au centre.

Aux questions « Vous avez dénoncé avec vigueur la persistance de stéréotypes et clichés exotiques (dont Loti donne l'exemple le plus fameux) sur la Polynésie ? Quelle image souhaitez-vous lui donner dans vos œuvres ? » que lui pose Patrick Sultan (2009 : en ligne), Chantal Spitz répond :

Juste l'image de ce qu'elle est. Un pays où les gens ont les mêmes préoccupations que tous les êtres humains qui peuplent la planète les mêmes besoins les mêmes aspirations. Les conditions de vie la culture les modes d'organisation du monde sont différents mais l'humanité reste la même. Inchangée. Universelle. Humaine.

Nous voyons bien qu'il s'agit de casser les stéréotypes venant des mythes littéraires, mais aussi de parler des réalités silencées. Il n'est pas ici question de se rebeller contre l'exotisme, mais de donner la voix aux autochtones pour exposer leur regard, raconter l'histoire du point de vue des insulaires. Il est donc question d'esquisser le quotidien d'une région qui peut représenter le paradis ou l'enfer.

Et c'est dans ce contexte que l'autrice se focalise sur des personnages féminins car, pour Spitz, ce sont les femmes qui « portent » son pays (Ogès, 2016 : 455) ; elles sont, en effet, le *tifaifai* qui lie les générations et le peuple. Nous pouvons, par conséquent, affirmer que la poétique du quotidien sous le prisme de la violence et de la souffrance au féminin devient l'enjeu phare de l'écriture de Spitz. Elle devient donc un exemple emblématique de l'approche littéraire autochtone dans la Polynésie française. Et, de ce fait, nous nous permettons de clore notre analyse avec les propos de Daniel Margueron (2015 : 287-288), car il met en avant la manière dont :

Le discours récurrent et explicite de la littérature polynésienne autochtone, qui en cache certainement d'autres, renvoie toujours à celui de l'identité : subjective ou collective, celle du passé, ou des passés, celle que l'on rejette, celle à laquelle on aspire, celle qui est en recherche, en devenir, revendiquée, fantasmée, etc. [...] Elle est à la fois une lutte pour déconstruire une identité taillée par le discours des autres (écrivains, journalistes, anthropologues, etc.), une identité que l'on conteste (celles des hommes polynésiens qui nient du fait de leur statut traditionnel la violence faite aux femmes, et un immense travail d'élaboration qui se fait aussi à l'insu de l'écrivain (rôle de l'inconscient). Décolonisation des esprits, redistribution des rôles au sein de la société, désir de reconnaissance, volonté féminine de pouvoirs au sein d'une société masculine, etc. toutes ces problématiques se trouvent brassées par les écrivains.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- CASTRO, Estelle (2022) : « (Faire) face aux traumatismes : le pouvoir de reconstruction de la littérature aborigène d'Australie et autochtone de Polynésie française. Une étude des œuvres de Flora Aurima Devatine, Ali Cobby Eckermann, Romaine Moreton et Chantal T. Spitz ». Communication lors du colloque *Littérature et politique* tenu à l'Université de la Polynésie française. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=fSHx60VC7QY>
- CASTRO, Estelle & Dominique MASSON (2014) : *Entretien avec Chantal T. Spitz, 5 questions pour Île en île*. URL : <https://ile-en-ile.org/chantal-t-spitz-5-questions-pour-ile-en-ile>
- CHARLES, Marie-Nöel (1995) : « Le rôle de la possession d'état dans la filiation de l'enfant *fa'a'amu* en Polynésie française ». *Droit et Société* 30/31, 445-462.
- COOK, James (1920) : *Les trois voyages du Capitaine Cook autour du monde racontés par lui-même*. Ouvrage réduit par Maurice Dreyfous. Paris, Bibliothèque Nationale de France.
- DE BOUGAINVILLE, Louis-Antoine (1771) : *Voyage autour du monde, par la frégate du roi La Boudeuse et la flûte L'étoile ; en 1766, 1767, 1768 & 1769*. Paris, Saillant & Nyon.
- FRENGS, Julia (2017) : *Corporeal Archipelagos: Writing the Body in Francophone Oceanian Women's Literature*. Lanham, Lexington Books.
- GAUGUIN, Paul (1924 [1893]). *Noa Noa*. Paris, Hachette livre.
- JASPARD, Maryse ; Elizabeth BROWN & Dolorès POURETTE (2004) : « Les violences envers les femmes dans le cadre du couple en Polynésie française ». *Espace populations sociétés. Regards vers l'outre-mer français*, 2, 325-341.
- LOTI, Pierre (2023 [1882]). *Le Mariage de Loti*. Torrazza Piemonte, Amazon Italia Logistica.
- MARGUERON, Daniel (2015) : *Flots d'encre sur Tahiti : 250 ans de littérature francophone en Polynésie française*. Paris, L'Harmattan.

- OGÈS, Audrey (2016) : *Violences coloniales et écriture de la transgression : étude des œuvres de Déwé Görödé et Chantal Spitz*. Paris, L'Harmattan.
- PORCHER, Titaua (2010) : « La terre et les mots dans la négociation des identités selon trois femmes écrivains : Déwé Gorodé, Titaua Peu et Chantal Spitz », in Raylene Ramsay, *À la croisée des cultures, de la négociation des identités dans les littératures francophones et anglophones du Pacifique*. Bruxelles, Peter Lang, 143-153.
- SPITZ, Chantal (2007) : « Traversées océaniques ». *Multitudes*, 30, 29-36.
- SPITZ, Chantal (2011) : *Elles : terre d'enfance. Roman à deux encres*. Tahiti, Au vent des îles.
- SPITZ, Chantal (2012 [2022]) : *Hombo : transcription d'une biographie*. Tahiti, Au vent des îles.
- SPITZ, Chantal (2015 [1991]) : *L'île des rêves écrasés*. Tahiti, Au vent des îles.
- SPITZ, Chantal (2015) : *Cartes postales*. Tahiti, Au vent des îles.
- SPITZ, Chantal (2022) : « Présentation d'ouvrage : *Et la mer pour demeure* ». Salon du livre à Tahiti. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=8gfsVFeyGiE>
- SPITZ, Chantal (2022) : *Et la mer pour demeure*. Tahiti, Au vent des îles.
- SULTAN, Patrick (2009) : « Peut-on parler de "littérature polynésienne francophone" ? ». *Loxias*, 25. URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=2909>
- VELA AMENEIRO, Natalia (2022) : « L'écriture féminine dans la Polynésie française », in Paola Carrión González, Julie Corsin et Laura González Rufo (dirs.), *Approche de la culture féminine dans l'Asie et l'Océanie francophones*, Paris, Indigo & Côté-femmes, 105-135.
- WALLIS, Samuel (1774) : *Relation des voyages entrepris par ordre de sa majesté britannique, actuellement régnante, pour faire des découvertes dans l'Hémisphère Méridional, et successivement par le Commodore Bryon, le Capitaine Carteret, le Capitaine Wallis et le Swallow et l'Endeavour, rédigée d'après les Journaux tenus par les différents commandants et les Papiers de M. Banks, par J. Hawkesworth, Docteur en Droit, et enrichie de Figures, et d'un grand nombre de Plans et de Cartes relatives aux Pays qui ont été nouvellement découverts, ou qui n'étaient qu'imparfaitement connus* [Traduite de l'anglais] Tome II. Paris, Saillant et Nyon et Panckoucke.

Panorama actuel des études en analyse du discours*

Ignacio ARILLA SUBÍAS

Universidad Nacional de Educación a Distancia

iarilla3@alumno.uned.es

<https://orcid.org/0000-0002-6121-9167>



La revue *Langue française* a publié en juin 2025 son numéro 226, édité par Jacques Bres et Céline Vaguer-Fekete et dédié à l'analyse du discours. Il est constitué d'une introduction écrite par Dominique Maingueneau et de sept contributions dont l'objectif est de montrer un panorama représentatif de la recherche sur l'analyse du discours francophone. Il fait partie de la série de numéros de la revue qui cherchent à présenter l'état des lieux des recherches sur la langue française dans les diverses disciplines linguistiques. Ces numéros thématiques sont proposés pour célébrer le 55^e anniversaire de la revue.

Le numéro s'ouvre avec une introduction, écrite par Maingueneau, qui retrace l'histoire de l'Analyse du Discours (AD) en tant que champ de recherche en France et distingue trois

grandes périodes de son évolution : la période qui va des années 60 aux années 80, où le discours était lié à l'idéologie ; la période à partir des années 80, où cette discipline s'ouvre à l'argumentation, aux activités communicationnelles et aux sciences de l'information ; et, finalement, la période actuelle, qui n'est qu'un prolongement de la période antérieure, mais qui se fonde sur les nouvelles technologies et la mondialisation. Cette introduction se termine avec une présentation de chacune des contributions de ce numéro.

* Compte-rendu du numéro monographique de *Langue française* consacré à *L'analyse du discours*, édité par Jacques Bres et Céline Vaguer-Fekete (Malakoff, Armand Colin, 2025 [2], n° 226, 150 p. ISSN : 0023-8368, ISBN : 978-2200936099).

Le premier article, écrit par Patrick Charaudeau, s'intitule « Le sujet parlant au cœur du discours : les conditions d'une sémiolinguistique du discours » et porte sur l'articulation entre l'interne et l'externe du langage. Partant d'une perspective sémiolinguistique selon laquelle le discours est déterminé par des conditionnements interdiscursifs et communicationnels, il présente les quatre principes où repose tout acte de langage – altérité, régulation, influence et pertinence –, et introduit en même temps les quatre concepts qui permettent de mettre en fonctionnement les quatre principes précédents : *le sujet parlant*, *le contrat de parole*, *les stratégies discursives* et *les lieux de pensée*. Tous ces conditionnements présents dans l'acte de langage amènent à diverses interprétations de la part du sujet analysant le discours, l'obligeant à occuper une position *méta*.

La deuxième contribution du numéro est celle de Damon Mayaffre et Laurent Vanni, intitulée « AD et IA : de la lexicométrie aux réseaux de neurones, l'inquiétude méthodologique de l'Analyse du discours ». Les auteurs retracent l'évolution historique de l'analyse du discours depuis les années 60, surtout en ce qui concerne les approches et méthodes utilisées pour l'analyse : tout au début, la lexicométrie ; ensuite, la textométrie ; et, actuellement, la logométrie, caractérisée par les réseaux de neurones. Les méthodes précédentes ont contribué à rendre plus objective l'interprétation des textes, ce qui constituait aux années 60 une inquiétude méthodologique de l'AD. Les auteurs plaident pour une intégration avec précaution de l'intelligence artificielle dans l'AD : les réseaux de neurones et les outils statistiques y sont intégrés, mais il faut les combiner avec la description propre de la démarche scientifique. Dans ce sens, les auteurs donnent une grande importance au caractère « herméneutique » de l'AD : d'un côté, parce que le sens d'un texte a besoin d'une interprétation, ce qui rend sa contextualisation objective ; d'un autre côté, parce que la démarche interprétative implique un contrôle à travers diverses méthodes.

Dans le troisième article, intitulé « L'intégration de l'argumentation dans l'analyse du discours : perspectives historiques et enjeux théoriques », Ruth Amossy explique comment l'argumentation, discipline qui semblait au début incompatible avec l'analyse du discours, a réussi à s'y intégrer à partir des années 80, grâce à trois disciplines qui lui ont ouvert la voie : la théorie de l'énonciation de Benveniste (1966 ; 1974), la philosophie du langage et l'introduction de l'argumentation dans les sciences du langage (Anscombe & Ducrot, 1988). Cette contribution montre jusqu'à quel point il est intéressant d'utiliser dans l'analyse du discours les procédures argumentatives telles que le fait de dégager les schémas argumentatifs des discours et le fait de repérer leurs croyances partagées. Dans ce sens, la combinaison de ces deux disciplines permet de « rendre compte des fonctionnements discursifs en situation sous tous leurs aspects et en éclairer les enjeux dans un espace social donné » (p. 71).

La quatrième contribution du numéro est celle d'Alice Krieg-Planque et s'intitule « Analyser les discours en “info-com” : une histoire de “boîte à outils” ? ». L'objectif de cet article est de montrer la relation entretenue entre l'analyse du discours et

les Sciences de l'Information et de la Communication (SIC), appelées aussi « info-com ». Dans les années 60-80, ces deux disciplines étaient loin de se rencontrer parce que l'AD s'intéressait surtout à la critique et au dévoilement idéologique, tandis que les SIC s'occupaient de la communication médiatique et journalistique. Cependant, à partir des années 90, ces deux disciplines se sont rencontrées et ont créé un lien étroit, grâce à l'ouverture de l'AD à d'autres concepts, approches et corpus, et grâce à la création du Gram (Groupe de Recherche sur l'Analyse du discours des Médias). Dans ce sens, les SIC ont commencé à se pencher sur des éléments discursifs. Malgré cette rencontre, Alice Krieg-Planque montre que les SIC perçoivent de manière générale l'AD comme une « boîte à outils » (p. 81), c'est-à-dire, comme une méthode ou une technique qui permet d'étudier certaines données. À cet égard, elle illustre cette réflexion à partir de la notion de formule, propre de l'AD, et de sa présence en SIC : en effet, la notion est fortement présente dans les recherches en SIC, mais, par contre, elle est utilisée comme « une notion utile pour étudier les fonctionnements de certains termes, unités lexicales et/ou unités phraséologiques » (p. 86).

Le cinquième article, écrit par Damien Deias et intitulé « Perspectives épistémologiques de l'analyse du discours numérique : l'exemple de TikTok », vise à présenter le panorama actuel de l'analyse du discours numérique en s'appuyant sur l'exemple du réseau social *TikTok*. Partant des transformations produites par les technologies numériques, l'auteur met en évidence, s'appuyant sur différentes études, les changements conceptuels et épistémologiques subis par l'analyse du discours numérique, tout cela sans oublier totalement la période pré-numérique. Citant M.-A. Paveau (2017), il présente ensuite les six caractéristiques fondamentales du discours numérique : la composition, la délinéarisation, l'augmentation, la relationalité, l'investigabilité et l'imprévisibilité. Finalement, pour démontrer son point de vue, il s'appuie sur le réseau social *TikTok* et donne des exemples réels. La multimodalité que permet ce réseau « crée une dynamique discursive et interactionnelle » (p. 102) : en effet, la combinaison de vidéos, d'images, de texte et de son, caractéristique fondamentale du réseau, nous amène à une « pensée de l'écran » (p. 104), comprise d'un point de vue cognitif.

Dans la sixième contribution de ce numéro, intitulée « Le discours religieux comme discours constituant », Dominique Maingueneau s'intéresse au discours religieux, compris en tant que discours constituant, c'est-à-dire, un discours qui désigne les religions dites « du Livre » (p. 111) et qui se fonde sur un « Thésaurus » (p. 111) de textes sacrés. Ce discours est composé de trois modules en interaction constante : (1) le doctrinal, un ensemble de croyances et dogmes, (2) le rituel, les énoncés des rituels collectifs et de la vie quotidienne, et (3) le moral, les comportements que les membres de la communauté doivent avoir. Vu que la société a évolué et continue à le faire, les confessions religieuses luttent entre le besoin de montrer le maintien de leur esprit d'origine et celui de l'approprier au monde changeant. Pour démontrer ceci, Maingueneau présente quatre exemples, dont deux sont des manières d'interprétation du

Thésaurus (le commentaire d'un évangile et une encyclique papale), et les autres deux sont respectivement le changement de la pratique de confession et les différences de traduction d'un cantique selon les confessions.

Laurence Rosier signe le septième et dernier article du numéro qui s'intitule « Analyse du discours et critiques politiques : du genre à l'écriture inclusive », où elle se penche sur les travaux en analyse du discours qui se fondent sur une visée critique. Elle met l'accent sur les études qui font circuler des idéologies, sur l'engagement épistémologique des chercheurs et sur les « implications socio-politiques à partir d'analyses de corpus engagés » (p. 127). À cet égard, elle considère que le choix d'un observable montre déjà une visée critique et engagée. Elle se concentre ensuite sur la notion de *genre*, sujet tardif en analyse du discours, mais qui a commencé à se définir à partir des années 2000 grâce à diverses revues, essais et ouvrages. Elle conclue l'article avec un chapitre sur l'écriture inclusive, sujet qui a suscité un grand nombre de débats en France et qui a provoqué des conflits médiatiques entre des linguistes avec la publication de deux tribunes *contra* et *pro* l'écriture inclusive.

Ce numéro de la revue *Langue française* contribue à dessiner, de manière assez représentative et riche, un état des lieux de la recherche en analyse du discours dans l'espace francophone. Les contributions, signées par des linguistes d'un prestige incontesté, mettent en lumière l'histoire de l'analyse du discours, son évolution, son croisement avec d'autres disciplines et les méthodes contemporains d'analyse. De la sémio-linguistique à l'Intelligence Artificielle ou les réseaux sociaux, de l'articulation avec l'argumentation à l'intégration dans les SIC, en passant par des sujets controversés comme le discours religieux ou l'écriture inclusive, l'ensemble se révèle être une contribution exceptionnelle qui montre la vitalité et la pluralité de cette discipline.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ANSCOMBRE, Jean-Claude & Oswald DUCROT (1988) : *L'argumentation dans la langue*. Liège, Mardaga.
- BENVENISTE, Émile (1966) : *Problèmes de linguistique générale*. Paris, Gallimard. Tome 1.
- BENVENISTE, Émile (1974) : *Problèmes de linguistique générale*. Paris, Gallimard. Tome 2.
- PAVEAU, Marie-Anne (2017) : *L'analyse du discours numérique : dictionnaire des formes et des pratiques*. Paris, Hermann.

Entre innovation, médias et technologies : quels nouveaux horizons pour l'enseignement du FLE ?*

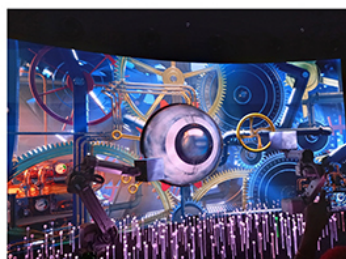
Laura BOURGADE

Universidad Autónoma de Madrid

laura.bourgade@uam.es

<https://orcid.org/0009-0002-5388-5204>

Tecnología y comunicación
mediática al servicio
de la innovación
docente en FLE



M. Eurrutia Caveró • A. Gil Casadomet (eds.)



Le monde de l'éducation traverse aujourd'hui une période de profonde transformation. Les évolutions technologiques, sociales et culturelles bouleversent les pratiques traditionnelles et obligent à repenser les méthodes d'enseignement. L'ouvrage, publié en 2024 par la maison d'éditions Comares et intitulé *Tecnología y comunicación mediática al servicio de la innovación docente en FLE*, affirme que la technologie n'est pas seulement un outil : elle devient un levier pour enrichir l'expérience éducative, stimuler la participation et encourager la collaboration. L'un des enjeux principaux, en plus de la transmission de savoirs, est désormais celui de former des citoyen·nes capables d'esprit critique et de créativité. La didactique des langues étrangères, et en particulier du français, illustre

parfaitement cette évolution et fournit un terrain privilégié d'observation, en liant acquisition linguistique et ouverture culturelle grâce à des projets concrets. C'est précisément l'ambition de ce volume : montrer, par des expériences variées, comment les enseignant·es transforment les contraintes en opportunités au service d'un apprentissage mieux ajusté aux besoins réels des étudiant·es.

* Compte rendu de l'ouvrage collectif dirigé par Mercedes Eurrutia Caveró et Aránzazu Gil Casadomet, *Tecnología y comunicación mediática al servicio de la innovación docente en FLE* (Grenade, Comares Editorial, 2024, 315 pp. ISBN: 978-84-1369-899-1).

Publié sous la direction de Mercedes Eurrutia Caverio et d'Aránzazu Gil Casadomet, l'ouvrage collectif réunit douze contributions visant à éclairer de façon concrète et exigeante l'évolution de l'enseignement du FLE aujourd'hui. Le volume rassemble des chercheuses du FLE ancrées dans la péninsule Ibérique – principalement issues d'universités espagnoles, mais également de celle de Minho, au Portugal – ainsi que dans l'espace francophone, avec notamment la participation d'une chercheuse de l'Université des Antilles. Précédés d'un prologue signé par Inés Rodríguez Gómez, certains articles sont rédigés en français, d'autres en espagnol. L'objectif est de donner la parole à de jeunes enseignantes-chercheuses tout comme à des autrices expérimentées, offrant ainsi un panorama vivant où se croisent renouvellement des pratiques et ancrage scientifique. Nous examinerons à présent chacune des douze contributions en les regroupant en quatre grands blocs thématiques – un choix de présentation personnel qui ne correspond pas au découpage original de l'ouvrage –.

La première partie concerne l'intégration raisonnée de l'IA dans la classe de FLE. Tout d'abord, Silvia Araujo examine dans le chapitre un l'utilisation spécifique de l'intelligence artificielle générative dans l'enseignement des langues étrangères. Elle met en lumière son potentiel pour personnaliser les apprentissages, générer des contenus, corriger et offrir un feedback immédiat. L'autrice insiste sur l'importance des prompts hybrides, qui allient structure et interaction, afin de créer des tâches pédagogiques adaptées. Poursuivant ce fil, Cindy Charneau évalue dans le chapitre six le potentiel de certains outils d'IA – comme ceux d'aide à la rédaction ou encore de traduction automatique – pour développer la compétence phraséologique en FLE. En se fondant sur des difficultés observées chez les apprenant-es et à la suite d'un cadrage théorique, elle analyse l'usage de ces outils pour la correction et la conception de contenus pédagogiques. Enfin, le chapitre dix présente « DM-IA », un projet de télécollaboration entre l'université de Valence et celle de Martinique où des ateliers d'oral en français/espagnol intègrent des IA génératives de texte et d'image. Elena Moltó Hernández et Aurélie Laduguie ont piloté ce projet et présentent leurs recherches dans cette contribution : les activités vont de la détection d'erreurs visuelles et de biais, à la relecture de classiques via IA, jusqu'à la réalisation de BD et de récits interactifs. L'objectif central de ces trois articles est une littérature critique de l'IA : il s'agit avant tout de comprendre les apports et les limites de ce précieux outil, tout en apprenant à l'utiliser de façon responsable. L'IA ne remplace en rien l'enseignant-e : elle complète et enrichit la pédagogie, à condition de maintenir l'humain au cœur des choix didactiques et éthiques.

Un second bloc regroupe des dispositifs qui mobilisent médias et narration pour motiver et développer des compétences spécifiques chez les apprenant-es. Au fil du chapitre deux, Sophie Aubin propose une réflexion sur la notion d'innovation en didactique du FLE à partir d'une expérimentation d'écoute autonome de la radio en ligne dans un cursus universitaire. Après avoir souligné la polysémie du terme « innovation », elle analyse les effets de cette pratique sur l'écoute active, la motivation et

l'autonomie des étudiant·es. Bien que la radio soit un médium ancien, son usage recontextualisé dans un cadre numérique peut, selon l'autrice, être considéré comme innovant s'il transforme les habitudes d'apprentissage. Avec le chapitre sept, c'est au tour des deux éditrices de l'ouvrage, Mercedes Eurrutia Caverro et Aránzazu Gil Casadomet, de réfléchir à l'articulation entre apprentissage formel, non formel et informel dans l'enseignement des langues étrangères. Elles y présentent un dispositif de création de microvidéos, expérimenté de 2020 à 2024 à l'Université de Murcie et à l'Université Autonome de Madrid, à des fins spécifiques telles que le tourisme, les affaires et les relations internationales. S'inscrivant dans le discours multimodal et dans les cadres de compétence numérique, les autrices décrivent, étape par étape, les séquences pédagogiques de leur projet, tout en fournissant un lien permettant de visionner les travaux des étudiant·es.

Le chapitre huit, signé par Montserrat López Mújica, présente quant à lui une activité fondée sur des mythes et légendes ancestraux mobilisés en environnement numérique, pour des étudiant·es espagnol·es en tourisme. Les récits travaillés incluent Pyrène dans les Pyrénées, la Bête du Gévaudan en Lozère et le conte de Merlin en forêt de Brocéliande. Le dispositif conduit les apprenant·es à effectuer des recherches sur le patrimoine régional français, scénariser et produire des microvidéos sur YouTube et TikTok. Pour clore ce volet, Antonia Sánchez Villanueva décrit dans le chapitre douze une expérimentation autour de podcasts de contes francophones, menée à l'Université d'Almería avec des étudiant·es se préparant à devenir professeur·es des écoles (spécialité FLE). Inscrite dans une perspective actionnelle, l'initiative vise la création de ressources audio originales pour la classe et la sensibilisation à la francophonie : elle mobilise ainsi un large spectre de compétences et permet aux futurs enseignant·es d'adapter des matériaux et d'intégrer des outils numériques. En somme, ces quatre contributions montrent que la recontextualisation de médias et de récits peut, lorsqu'elle est méthodologiquement accompagnée, stimuler la motivation et l'autonomie des étudiant·es tout en développant des compétences linguistiques, interculturelles et numériques.

Un troisième ensemble porte sur l'organisation des interactions et le pilotage des apprentissages en FLE à l'université. Au fil du chapitre trois, María Elena Baynat Monreal analyse le projet « Dis-moi-Dime », un programme de tandem linguistique international par visioconférence entre étudiant·es francophones et hispanophones. Grâce aux retours des étudiant·es et aux données recueillies, l'autrice analyse les différents obstacles rencontrés et les solutions apportées, l'objectif étant d'en tirer des conclusions utiles sur l'intérêt de l'e-tandem collaboratif pour l'apprentissage et la découverte de langues et de cultures étrangères. Le chapitre neuf laisse place aux recherches de Mercedes López Santiago. Elle y rend compte d'une expérimentation de la plateforme interactive Wooclap en cours de FLE B1 à l'Université Polytechnique de Valence, visant à dynamiser la participation d'un public hétérogène et à soutenir la progression vers le B2. Sept familles d'activités interactives – telles que des nuages de mots,

des textes à trous, du légendage d'images, etc. – sont intégrées au cours dans le dessein de travailler certains aspects linguistiques complexes et surtout, d'augmenter significativement la motivation des apprenant-es. De son côté, María José Ros Manzanares explore dans le chapitre onze la mise en place d'une éducation bilingue espagnol-français en contexte hispanophone, où la faible exposition au français impose une immersion quotidienne structurée et motivante. La chercheuse préconise des routines d'oral et d'écrit soutenues par des ressources numériques et audiovisuelles, avec un suivi continu permettant d'ajuster les stratégies à l'évolution et aux intérêts de l'élève. Le point commun de ces trois articles est donc de structurer l'engagement des apprenant-es grâce à des outils et des routines claires afin d'accroître tant la motivation, la progression linguistique que l'ouverture interculturelle.

Pour conclure ce parcours, abordons ce qui constituerait selon nous, le quatrième et dernier ensemble thématique de cet ouvrage, consacré à la maîtrise d'une compétence linguistique ciblée. Sous la plume de María Loreto Cantón Rodríguez, le chapitre quatre met en lumière l'usage des anglicismes dans le français des affaires, en le replaçant dans l'histoire des politiques linguistiques et des dispositifs institutionnels de protection de la langue. Sur le plan pédagogique, la chercheuse présente un projet mené à l'Université d'Almería associant analyse de corpus et activités lexicales. L'objectif affiché est de développer une maîtrise professionnelle du français permettant de reconnaître, d'évaluer et de remplacer les anglicismes selon le contexte. Pour clore ce volet, le chapitre cinq est signé par deux chercheuses, Patricia López García et Josefina Carrera-Sabaté, qui analysent conjointement le rôle de la posture et des gestes corporels dans l'enseignement de la prononciation en FLE. À partir d'une comparaison entre locutrices francophones et étudiantes espagnoles de l'Université de Valence, l'objectif principal consiste à repérer les gestes et postures les plus efficaces pour améliorer la prononciation des voyelles chez des apprenantes hispanophones en contexte multilingue. Ainsi, ces deux derniers chapitres recentrent l'innovation sur le cœur linguistique de l'apprentissage et renforcent les fondations mêmes de la compétence en langue, que ce soit par la maîtrise du lexique spécialisé ou par la précision phonétique, portée par le corps.

À l'issue de ce rapide tour d'horizon des douze contributions, voici quelques remarques critiques sur l'ouvrage étudié. Notons que l'une de ses principales forces réside dans le fait que la plupart des articles articulent une réflexion théorique sur la didactique avec une mise en pratique précise, même si certaines contributions demeurent plus conceptuelles et gagneraient à proposer davantage d'appuis concrets. En effet, nous avons particulièrement apprécié l'intégration de documents concrets en annexe ou au fil des textes, tels que des questionnaires, des captures d'écran de sites et de blogs, ou encore des tableaux explicatifs. Certaines autrices vont plus loin encore en fournissant des liens vers des dossiers de travaux d'étudiant-es, ce qui rend l'ensemble beaucoup plus concret et immédiatement exploitable. Autre point fort à souligner : les

références bibliographiques mobilisées sont très récentes, à la hauteur d'un sujet d'innovation qui exige nécessairement une veille constante, ce qui actualise et enrichit considérablement le débat en didactique. Certes destiné en priorité aux enseignant·es de FLE à l'université et aux chercheur·ses en didactique des langues étrangères, cet ouvrage s'adresse en réalité à tous celles et ceux qui souhaitent comprendre et mettre en œuvre des approches innovantes pour enrichir leurs cours. Par ailleurs, au sein du cadre commun de l'enseignement supérieur, la diversité des publics est bien représentée, puisque sont mentionné·es tant des étudiant·es de philologie française, de tourisme, que des futur·es professeur·es des écoles : cette variété élargit l'horizon et facilite le transfert des propositions à des contextes de classe différents. En revanche, la lisibilité globale de l'ouvrage gagnerait à une organisation en blocs thématiques, annoncés dès le sommaire. Une structuration par grands axes aiderait chaque lecteur·rice à se repérer rapidement et à rejoindre les chapitres qui répondent le mieux à ses besoins.

En définitive, l'ensemble des contributions présentées dans ce volume démontre que l'innovation en didactique des langues ne se limite pas à l'usage d'outils technologiques, mais repose sur une transformation plus large des pratiques pédagogiques. Rappelons en effet que le titre de l'ouvrage étudié – *Tecnología y comunicación mediática al servicio de la innovación docente en FLE* –, et en particulier la locution prépositionnelle « al servicio de », donnent à voir que le numérique et les médias ne sont pas des fins en soi mais bien des moyens au service d'une pédagogie renouvelée du FLE. Enfin, les démarches présentées mettent en lumière la dimension humaine du métier : l'enseignant·e reste un guide qui crée des environnements d'apprentissage stimulants et accompagne l'autonomie. En ce sens, l'ouvrage collectif étudié constitue un repère solide pour réfléchir ensemble à la façon dont nous pouvons préparer nos étudiant·es à créer, apprendre et coopérer dans un monde toujours plus complexe et interconnecté.

Renovación poética modernista: desde Francia a través de Andalucía*

Antonia CEBALLOS-CUADRADO

Universidad de Sevilla

aceballos2@us.es

<https://orcid.org/0000-0003-4745-2285>

LA POÉTICA DE LA
REESCRITURA.
MODERNISMO Y TRADUCCIÓN
EN ESPAÑA (1880-1920)

EDITORIAL UNIVERSIDAD DE SEVILLA
LITERATURA

Emilio José Ocampos Palomar



La renovación poética finisecular en España difícilmente se entiende sin prestar atención a Francia y a Andalucía. Así lo demuestra ampliamente Emilio José Ocampos Palomar en este estudio sobre cuatro poetas cordobeses: Guillermo Belmonte Müller (1851-1929), José de Siles (1856-1911), Manuel Reina (1856-1905) y Marcos Rafael Blanco Belmonte (1871-1936). Estos poetas, en los que confluyeron traducción y creación, contribuyeron enormemente a la difusión de la poesía europea y su vida y su obra sirven al autor para rastrear los orígenes del modernismo español más allá de la sempiterna presencia de Rubén Darío.

La poesía moderna francesa actuó en este momento como motor de cambio estético. Belmonte Müller, Siles, Reina y Blanco

Belmonte tradujeron en caliente, muy cerca de la fecha en la que aparecieron los textos en el país vecino, principalmente para la prensa, a poetas parnasianos, simbolistas y decadentistas. Y su poética original quedó impregnada también de los temas y figuras que exploraba esta poesía.

* Reseña del libro de Emilio José Ocampos Palomar, *La poética de la reescritura. Modernismo y traducción en España (1880-1920)* (Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2024, 616 pp. ISBN 978-84-472-2641-2).

La lectura del ensayo de Ocampos nos invita a tener amplitud de miras, a romper las barreras de las categorías con las que estudiamos la literatura y a entender que las traducciones forman parte, al mismo nivel que las obras originales, del sistema literario. Ocampos entiende que el traductor es *per se* un creador ya que traducir implica ineludiblemente un proceso creativo y propone repensar el concepto de «literatura nacional» al defender que el estudio de la literatura traducida es fundamental para un conocimiento más profundo de la literatura en general.

La obra, muy documentada y rigurosa, se divide en cuatro capítulos, a los que siguen una extensa bibliografía y una relación de las traducciones realizadas por los cuatro poetas cordobeses tanto en prensa como en libro. En el primer capítulo, Ocampos sitúa su trabajo tanto teórica como metodológicamente. A nivel teórico, ya hemos comentado que su estudio parte de la consideración de las traducciones como parte integrante del sistema literario. A nivel metodológico, su trabajo bebe tanto de los *translation studies* como del análisis desde los estudios literarios. Como el propio autor explica un poco más adelante, no pretende concluir si los poetas estudiados son o no modernistas «respecto al canon construido a partir de Darío, sino el hacerlo viendo a qué poetas extranjeros lee, recibe, introduce, traduce, copia, etc.» (p. 381).

Una vez situado el lector, el autor explora más en profundidad la relación entre traducción y modernismo español. Ocampos entiende que el modernismo es una manifestación poética diversa que surge de la tensión finisecular entre lo nacional y lo cosmopolita. Por tanto, si es «diversa» obligatoriamente debemos replantearnos, junto con autores que ya han recorrido ese camino como Cardwell o Correa Ramón, el «mito» Darío: «Me pregunto cómo es posible que el enorme eco de las nuevas poéticas francesas en España se reduzca a dos viajes del gran poeta nicaragüense a España» (p. 43). El mito fundacional del modernismo sirve a la vez para negar la influencia de la poética francesa y para invisibilizar las innovaciones de los poetas andaluces previas a la llegada de Darío: «Me parece reduccionista e interesado utilizar el término “modernista” exclusivamente para hacer referencia a la poética renovadora de Darío y sus discípulos», defiende Ocampos (p. 69). De ahí que el autor se sienta más cómodo hablando de «modernismos» y considere que el concepto define mejor una época que un movimiento homogéneo.

En este segundo capítulo vuelve a defender Ocampos que la historia de la traducción es la historia de la renovación literaria, máximo en un momento en el que son los poetas los que traducen a otros poetas y lo hacen en función de su «afinidad estética» (aquí cita, por ejemplo, las traducciones de Poe por parte de Baudelaire). Además, en esta época, la traducción se vive como escritura propia, tanto es así que es bastante frecuente –lo hacen los cuatro poetas estudiados– incluir traducciones en los libros de creación poética.

La renovación poética de finales del siglo XIX tiene en la obra de Ocampos dos referencias geográficas claras. En primer lugar, ya lo hemos mencionado, Francia: no

solo se traducen los poetas parnasianos, decadentistas y simbolistas; sino que, además, el francés es el idioma interpuesto para traducir a autores clave como Ibsen o Tolstoi. Y, en segundo lugar, Andalucía. Ocampos defiende con vehemencia, y consideramos que con bastante acierto también, que la revolución poética se inicia en Andalucía:

Dichas condiciones para el surgimiento de la versión española del “simbolismo-decadencia” se dan gracias al trabajo de recepción y traducción de la poesía moderna francesa que llevan a cabo los poetas andaluces en las décadas de los ochenta y noventa, introduciendo conceptos, autores y obras que remueven, revolucionan el sistema literario español. Ahí reside la importancia de los cordobeses Guillermo Belmonte Müller, José de Siles y Manuel Reina, en sus importaciones pioneras, una estela que sigue el resto de poetas-traductores andaluces que participan en la renovación modernista (Ocampos, 2024: 103).

El capítulo tercero lo dedica Ocampos a otro gran poeta andaluz: el malagueño Salvador Rueda (1857-1933). Rueda merece un capítulo aparte por su papel en la recepción y difusión de la poesía francesa como forma de marcar distancia con el Decadentismo y el Simbolismo. Es esta actitud crítica, precisamente, la que interesa al autor para oponer los planteamientos poéticos de Rueda a los de los cuatro poetas cordobeses estudiados. En *El Ritmo* (1894), una especie de tratado de teoría poética, Rueda muestra apertura a las nuevas corrientes francesas, pero se desmarca de ellas como poeta que prefiere usar como modelo a los poetas españoles del Siglo de Oro. Entre el 9 de diciembre de 1894 y el 8 de septiembre de 1895, dirige *La Gran Vía*, revista miscelánea ilustrada que se publica en Madrid, y contribuye a difundir la cultura europea a través de traducciones, reseñas e ilustraciones. Al igual que ocurría con *El Ritmo*, existe una contradicción entre esta labor y el énfasis por desmarcarse del Decadentismo y del Simbolismo. Analiza el autor otros artículos y cartas del poeta malagueño para dar cuenta de su antimodernismo y de su concepto de renovación literaria: esta debe venir desde dentro, partir de la naturaleza.

El último capítulo es el dedicado a dar cuenta del impacto de los cuatro poetas cordobeses estudiados en tanto que creadores-traductores y traductores-creadores. Belmonte Müller gozó de una cuidada educación artística y plurilingüe, vivió en Puerto Rico, entabló amistad con poetas latinoamericanos, fue amigo íntimo de Rueda, visitó las Islas Canarias, París, estuvo en Italia con el pintor Julio Romero de Torres, también conoció Portugal, Londres y diferentes puntos de la geografía española. Su condición de políglota, unido a su educación artística y la temprana voluntad de renovación literaria «allanan su camino modernista, haciendo posible el encuentro con las nuevas poéticas francesas» (p. 177).

En 1872, Belmonte Müller funda la revista *La Lira Española* en la que se publican traducciones y reseñas de traducciones, así como el manifiesto «La España

literaria» (1873) a favor de la renovación literaria al margen de las especulaciones de los editores. Tanto sus traducciones como la producción poética que podemos calificar de modernista fueron publicadas en su mayoría originariamente en prensa (en *La Gran Vía* de Rueda, entre otras publicaciones) y recuperadas de forma póstuma por su sobrino, Ortí Belmonte. Entre los autores traducidos por Belmonte Müller se encuentran Leconte de Lisle, Heredia, Sully Prudhomme, Coppée, Gautier, Mendès, Verlaine, Rollinat, Barbier, Silvestre, Victor de Laprade, Richopin, Baudelaire o Banville.

José de Siles nació en Puente Genil en el seno de una familia de notarios, pero abandonó la tradición familiar para convertirse en periodista y literato, colaborando, entre otras muchas publicaciones, en *La Gran Vía* de Rueda, y dirigiendo *El Mundo Artístico*. De los cuatro autores estudiados, es el que mejor encarna al «poeta maldito». Como traductor, alcanzó cierto renombre. Comenzó por traducir poemas sueltos en prensa, pero pronto tradujo novelas publicadas en libro y *Resumen de Historia del arte* (1898), un ensayo de Charles Bayet. Además, publicó *La Lira Nueva* (1895), un volumen de poesías traducidas, muchas de las cuales habían aparecido previamente en prensa. La mayor parte de su actividad traductora es de obras recién publicadas en el extranjero y fue pionero en verter a los grandes autores franceses desconocidos para el público español.

En *La Ilustración Nacional* publica Siles dos artículos en los que reflexiona acerca de las tendencias poéticas francesas; se trata de «Los poetas de hoy» (publicado en dos partes: el 26 de julio y el 6 de agosto de 1893) y de «Los decadentes» (6 de septiembre de ese mismo año). En el primero, critica el abandono del verso en España, frente a lo que ocurre en el resto de Europa, y culpa de ello al público. Su texto se acompaña de traducciones, entre otros, de José-Maria de Heredia, Guy de Maupassant, Armand Silvestre, Catulle Mendès y Lidia de Ricard. Sobre los decadentes, Siles lamenta que hayan llegado a España. «En definitiva, los parnasianos salen bien retratados en “Los poetas de hoy”, no como los líricos de “Los decadentes”, aunque para ellos no todo son desdeñosas palabras, también se pone en valor la voluntad renovadora de los mismos, que Siles hace coincidir con la suya» (p. 286). Y es que si de algo tenía voluntad José de Siles era de ser poeta, a ello dedicó todo lo que ganó como periodista, traductor y cuentista; así como la herencia que recibió a la muerte de su padre. Como poeta, pinta un retrato de la marginalidad urbana y como traductor, además de los ya mencionados, vierte al español textos de Zola, Coppée, Leconte de Lisle, Sully Prudhomme, Theuriot, Rodenbach, Verlaine o Francis Vielé-Griffin.

Manuel Reina, por su parte, también nacido en Puente Genil, es reconocido como maestro por muchos de sus contemporáneos, entre ellos Juan Ramón Jiménez y Manuel Machado que lo consideran «el parnasiano español». Tanto Pardo Bazán como Juan Ramón Jiménez lo comparan con Leconte de Lisle. Vinculado a la política, soñó hasta el final con un sillón en la RAE y las rentas le permitieron vivir holgadamente y dedicarse a la literatura. Su obra poética trata de construir una historia universal de la

literatura y destaca por su aspecto cosmopolita y culturalista. Su modernismo no está en la métrica, sino en esta actitud: en sus libros de poesía, mezcla personajes, temas y autores de diferentes nacionalidades. Poseía un conocimiento de la literatura inglesa poco habitual en su tiempo y, a través de su poesía y de su biblioteca, da a conocer a autores decisivos para la configuración del modernismo. Para Reina, en la línea de la *weltliteratur*, no hay creación sin recepción ni sin traducción; por ello, completa todos sus libros originales con traducciones.

Entre 1882 y 1884, edita *La Diana*, una revista fundamentalmente literaria, abierta tanto a jóvenes literatos como a los ya consagrados. La revista tenía dos secciones abiertas al mundo: «Revista general» y «Ecos de París». Fue una publicación clave en la difusión y recepción de la literatura extranjera del momento con textos metaliterarios, textos de crítica literaria y traducciones. Incluía también un «Álbum de pensamientos», con sentencias de autores españoles y extranjeros, y anuncios de «Libros y periódicos», con los que se daba información de revistas extranjeras. Sin llegar a traducir directamente a Gautier, fue uno de sus grandes introductores en España. Participó también de la fijación decadentista con Sarah Bernhardt. Y, junto con el poeta cubano Aniceto Valdivia tradujo *Les Névroses* (1883, Rollinat), un poemario clave en la estética decadentista que se da a conocer en España a la vez que en Francia.

En la reseña que publica en su revista de *Poemas y Fantasías* (1883) de Heine, traducido por José J. Herrero, encontramos sus ideas sobre la traducción poética. Reina se muestra poco partidario de las traducciones en verso que solo estarían justificadas si el traductor es un buen escritor. Pero incluso así, considera que hay autores que nunca podrán ser perfectamente traducidos. El poeta prefiere que la lectura sea en la lengua de origen, aunque reconoce que a veces no queda más remedio que la traducción y, en ese caso, da preferencia al contenido sobre la forma.

Por último, Marcos Rafael Blanco Belmonte, primo de Belmonte Müller, se estrena en periódicos cordobeses y en Madrid se gana la vida como periodista, llegando a ser director de *ABC*. Además de poeta y periodista, es autor de obras de teatro y zarzuelas y colabora habitualmente con músicos. De los cuatro es al único al que podemos considerar como traductor profesional: entre 1900 y 1920 traduce para la editorial Maucci y entre 1922 y 1930, para la editorial Blanca. Blanco Belmonte vierte al español a gran cantidad de autores de diferentes lenguas, utilizando su nombre o alguno de sus múltiples pseudónimos, de géneros muy diversos: poesía, cuento, ensayo, teatro, novela. Su singularidad radica tanto en su carácter profesional, como en el hecho de traducir a autoras, tanto para colecciones de revistas como para novelas.

Pese a que manifestó su oposición a los postulados modernistas, fue incluido en la antología *La Corte de los poetas* (1906). También hoy se le incluye en las antologías modernistas actuales. Y ello, pese a que la suya es una poética no *exotista*, sencilla y de temas humildes, alimentada por poetas como Guerra Junqueiro, Coppée, Hugo o Ada Negri. Poniendo en constante diálogo traducción y creación, despliega una poética de

mirada social, aunque también se ocupa de los poetas parnasianos, simbolistas y decadentistas. Blanco Belmonte es, por ejemplo, el introductor en España de H.G. Wells, Emilio Salgari o Louisa May Alcott. También traduce a Wilde, Sully Prudhomme, Krysinska, D'Hervilly, Silvestre, Vicaire, Richepin o Mendès, entre muchos otros y otras.

Creemos que Ocampos ha logrado con creces el objetivo de recuperar la modernidad poética de la obra de estos cuatro poetas cordobeses para repasar (y repensar, añadimos nosotros) los inicios del modernismo español. Un camino que, en parte gracias a la recepción de elementos culturales extranjeros, allanan a otros andaluces universales que vendrán después como los hermanos Machado, Juan Ramón Jiménez o Francisco Villaespesa.

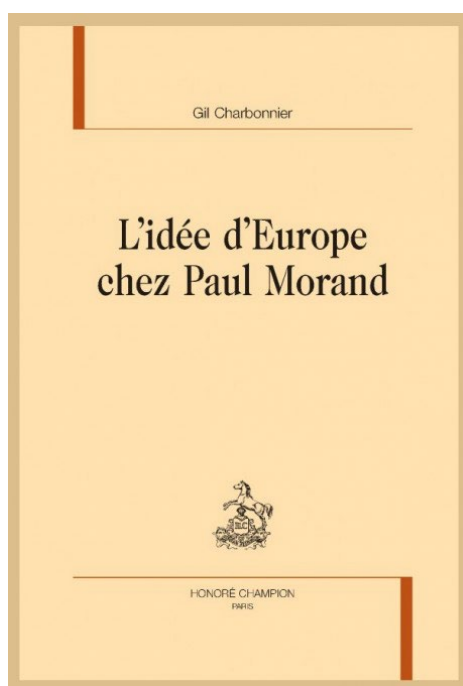
El sueño europeísta y sus derivas desde Aristide Briand hasta Jean Monnet bajo el prisma de la literatura*

María Isabel CORBÍ SÁEZ

Universidad de Alicante

Maribel.Corbi@ua.es

<https://orcid.org/0000-0003-1121-9887>



Catedrático en la Universidad de Aix-Marseille, especialista en literatura francesa del siglo XX, y en especial en las relaciones de esta con el derecho y la diplomacia, autor de destacadísimos estudios sobre Valéry Larbaud, Jean Cocteau, André Gide, Paul Claudel, entre otros, con su publicación *L'idée d'Europe chez Paul Morand*, Gil Charbonnier nos adentra en un periodo clave de la historia cultural europea centrándose en la figura de uno de los grandes cosmopolitas del siglo XX. Morand, diplomático, escritor y poeta francés, académico en el ocaso de su vida, fue una personalidad controvertida y a menudo mal-dita por su giro hacia posiciones extremas que le llevaron a colaborar con el régimen de Vichy.

Sumándose a un interés reciente por valorar plenamente la contribución morandiana al mundo de las letras, Gil Charbonnier nos ofrece con su estudio, tan riguroso como extenso, un retrato del diplomático en sus dos facetas estrechamente vinculadas, recogidas bajo la célebre denominación «les poètes du Quai d'Orsay», denominación que lo situaría junto a Claudel, Giraudoux, y Léger. A partir del afinado estudio de su obra literaria en sus muy diversos géneros, así como de su correspondencia con intelectuales, autores y políticos contemporáneos suyos, se despliega todo un análisis

* Reseña del libro de Gil Charbonnier, *L'idée d'Europe chez Paul Morand* (París, Honoré Champion, col. «Littérature de notre siècle», 2023, 546 p., ISBN: 978-2-7453-5965-0).

del sueño europeísta y del ideal de paz en la Europa de la recién creada Sociedad de las Naciones a orillas del lago Lemán, hasta su desvanecimiento en determinados círculos intelectuales y políticos en vísperas de la Segunda Guerra Mundial. Un ensayo que interpela al conjunto de la obra de Paul Morand en sus diversos géneros (incluida la inédita, consultada en diversos fondos patrimoniales franceses y suizos) y que dialoga con una miríada de actores de primer orden del mundo de las letras y de la alta diplomacia en el periodo de entre-dos-guerras, y del inmediatamente posterior a la Segunda Guerra Mundial, décadas esenciales para la configuración de la idea de Europa, de la que todavía somos herederos.

Al margen de la introducción y de la conclusión, de la incorporación de notas manuscritas, de dibujos y de ilustraciones del diplomático y poeta, así como de documentos anexos de gran interés, esta monografía se compone de tres partes. La primera: «L'Europe commençait à sentir: récit d'une dystopie 1900-1925», compuesta por tres extensos capítulos «Posséder, détruire, reconstruire», «Morand face au "rêve européen" de Briand», y «Il fit noir la nuit : histoire d'un effondrement». La segunda: «Le monde sous pavillon européen», que cuenta con «La quête de l'Europe à l'étranger», «Libre échange et domination européenne», «Le monopole culturel européen», y «L'Europe à l'épreuve des conflits interculturels». Finalmente, la tercera sección: «L'idée d'Europe entre nationalisme et cosmopolitisme», que reúne «Du cosmopolitisme au nationalisme», «L'Europe brutale» y «L'Europe perdue et retrouvée». Más de 500 páginas que, con la ayuda de unas amplísimas fuentes primarias y de un abundantísimo aparato crítico, arrojan luz y permiten a los lectores y lectoras adentrarse y comprender las contradicciones de un autor que abrazaría primeramente el sueño europeísta de Briand, que renunciaría progresivamente a un cosmopolitismo universalista, asumiendo los repliegues identitarios de los nacionalismos, para acercarse al régimen colaboracionista de Pétain, ostentando la función de consejero político y consiguiendo de nuevo destinos como diplomático. Una evolución salpicada de paradojas que le llevaría, en el ocaso de su vida, a afirmar en su obra *Venises* «Je suis veuf de l'Europe».

Gil Charbonnier nos adentra en la comprensión de la evolución del pensamiento morandiano y de sus profundas contradicciones, analizando el contexto cultural de los primeros años del pasado siglo, con la euforia vitalista y el afán de opulencia de *La Belle époque*, que desembocarían en la Primera Guerra Mundial, así como el posterior sentimiento de declive y de muerte de la civilización europea que seguiría acechando y marcando las mentes, a pesar de la aparente despreocupación y exultación de las festivas, alocadas y sensuales *Années folles*. La lectura distópica de la obra morandiana realizada por el autor del ensayo aquí reseñado permite observar hasta qué punto el poeta y diplomático es consciente de las derivas de una Europa, azotada históricamente por crisis y guerras, fatídicamente incapacitada por su lógica materialista e imperialista para poder impedir dos guerras mundiales en el espacio de tan solo veinte años. Occidente, regido entonces por el principio colonial, sigue el lema de «poseer, destruir y

reconstruir». Y, desde luego, está muy lejos de poder instaurar un orden mundial justo (pp. 60-61).

Morand plantea en sus muy diversos textos el análisis de las causas y raíces reales del primer cataclismo así como del alcance del mismo, y la monografía de Gil Charbonnier interpela a este respecto *1900, Fin de siècle, Journal d'un attaché d'ambassade*, entre muchos otros textos, así como al fallido Tratado de Versalles de 1919 que, lejos de asegurar la paz y la seguridad entre las naciones, seguiría perpetuando rivalidades, heridas del pasado inherentes a los conflictos derivados de la imposición de fronteras a manos de las potencias hegemónicas, absolutamente asentadas en la idea y principios del «Estado nación», así como en su sed imperialista. Realidades históricas aterradoras y pensamientos de un diplomático que no acepta «la déchirure qui meurtrit et diminue l'Europe» (p. 82) que inspiran sus *Poèmes* como «Lampes à arc» y «Feuilles de températures», o sus *Nuits*, entre otras. Morand pertenece al círculo de intelectuales, políticos y artistas que ven en la salvación del continente la regeneración de sus valores culturales a través del arte, de su «unidad poética» basada en el «jamais vu» (p. 71) que nos recuerda el contexto de alcance supranacional tan subversivo como fértil de la vanguardia surrealista de principios de los años veinte. Lo que él denominaría «L'esprit 1917», puesto que arranca en ese año crucial, supone un soplo de aire fresco y de sueño de regeneración de una Europa de la modernidad que apuesta por la reconciliación y desea encaminarse hacia un destino común.

Esta primera parte, de una riqueza admirable por las fuentes interdisciplinares que conjuga (cualidad asimismo definitoria del conjunto de la monografía), arroja luz sobre el acercamiento de Morand a la idea de una Europa federal que, habiéndose gestado ya preliminarmente a partir de los acuerdos de Locarno, sería expuesta por Aristide Briand en 1929 en su célebre discurso ante la Sociedad de Naciones, y por la que abogarían numerosos intelectuales, escritores y artistas del momento como Valéry Larbaud, Stefan Zweig u Ortega y Gasset, entre otros. Unos acuerdos de Locarno que darían lugar a un «Locarno intelectual» en la medida en que, como recuerda Gil Charbonnier citando a Michel Trebitsch (2000), los autores europeístas del momento tuvieron una influencia determinante en la política briandista (p. 106). Si bien se adheriría un tiempo al «talante de Ginebra», al europeísmo liberal y al espíritu de una única patria europea que pretendiera desechar la idea de estado nación —como refleja su obra *Champions du monde* y analiza el autor del ensayo reseñado—, pronto se ve abocado a varias paradojas.

La apuesta por un federalismo europeo, soñado décadas atrás por Victor Hugo, se ve contrarrestada por la sed de hegemonía de las grandes potencias perpetuada más allá de la Gran guerra, que se traduce asimismo en una sed de hegemonía cultural. La observación de los conflictos que han ido salpicando el continente, y más allá del él, en los imperios coloniales, resultantes de un tratado de Versalles pactado años atrás por unos políticos con muy poca visión de futuro así lo evidencia. Las páginas de *L'Idée d'Europe chez Paul Morand* ofrecen un recorrido detalladísimo de esta situación desde

el análisis distópico de obras como las *Nuits*, *Irène et Lewis* a *L'Europe galante*, por citar algunas de ellas. En paralelo al ideal de paz, de seguridad y de unión del continente, van surgiendo rivalidades, instintos y luchas fraticidas que llevan a cuestionar la viabilidad del proyecto europeo briandista tanto a nivel político, económico como cultural (pp. 206-207). Morand lo cuestionaría tempranamente como se demuestra en la segunda parte del estudio.

«Le monde sous pavillon européen» permite a los lectores y lectoras adentrarse en textos clave que ilustran hasta qué punto la percepción del declive de esta Europa, percepción especialmente agudizada a partir del *crash* económico del 29, lleva a la necesidad de relativizarla estableciendo una comparativa con otros continentes y civilizaciones, y así poder resarcirse del sentimiento de «crepúsculo» europeo. Morand, en excedencia de su labor diplomática en esos años, es de los escritores que mantienen un compromiso con su sociedad dedicando una reflexión sostenida a las derivas del orden mundial capitalista de la época (p. 225) frente al orden socialista.

El análisis de obras de tan diversos géneros como *Boudha vivant*, *Rien que la terre*, *Rond-point des Champs-Élysées*, *La route des indes*, *Londres*, *Réflexes et réflexions*, entre otras, llevan a Gil Charbonnier a ahondar en el alcance de la «poésie boursière» morandiana, en la visión por entonces del interés de librecambismo aplicado a la reorganización económica y poética del mundo (p. 228) que permitiría *a priori* satisfacer la idea de un cosmopolitismo universalista anhelada por los escritores de lo mundial. No deja de reconocer, sin embargo, que «l'éloge du libre-échange est aussi une limitation du cosmopolitisme parce qu'il est un processus d'ethnocentrisme. Étendre le marché, c'est contribuer en effet à l'eupéisation du monde» (p. 228). Precisamente, esta segunda parte arroja luz sobre el carácter paradójico del cosmopolitismo morandiano pues, aunque partidario de la idea del librecambismo como factor de universalidad, llegaría sin embargo a defender la hegemonía europea. El librecambismo (económico y cultural) por el que apuesta es un factor de unidad europea a partir del cual reforzar la posición de esta ante el mundo (p. 266).

El debate en torno a la modernidad artístico-literaria permite franquear un paso más en la comprensión de las contradicciones morandianas. Si bien se le ha venido considerando, desde su cosmopolitismo literario, como un *porteur* de literaturas, con voluntad de apertura al mundo, a los intercambios y fusiones, no puede dejar de observarse que, para él, la cultura europea es superior por considerarla la cuna y la portadora del debate entre tradición y modernidad. Es más, París, sin lugar a dudas, ocupa en esta cuestión una posición central, como bien señala Charbonnier a partir de una lectura crítica de *Lettres de Paris*. Morand ilustra hasta qué punto, a pesar de mostrarse favorable a las interinfluencias entre las culturas del mundo, esta voluntad es aparente para el autor del ensayo, visto que a la mínima crisis «le réflexe de reterritorialiser la littérature intervient» (p. 282) pues tras ella se disimula una concepción superficial del intercambio y de los diálogos interculturales que esconde un menosprecio hacia lo no

europeo, un cosmopolitismo eurocéntrico y racializado que anunciaría la vuelta a la frontera y a la génesis de las ideologías europeas de la supremacía racial (p. 349).

La tercera parte del ensayo sitúa de lleno a los lectores y lectoras en uno de los periodos más oscuros de la historia de Occidente, el periodo denominado de la «Europa brutal». El objetivo de la misma es dilucidar cómo el autor, defensor del cosmopolitismo en obras de juventud, llega a renegar de él para adherirse a valores nacionalistas y patrióticos, y a defender de forma exacerbada la ideología de las fronteras nacionales, comulgando con los postulados de los fascismos europeos de los años 30. No se puede obviar que, en la segunda década del periodo de entre-dos-guerras, Francia es el país con mayor número de población inmigrante de Europa y vive un contexto de crisis política, económica, social y cultural, que promovería el «rechazo al extranjero». Una violencia política que, adormilada desde los tiempos de la Gran guerra, resurgiría con virulencia en las sociedades europeas del momento (Mosse, 1990). «Corollaire du nationalisme, la brutalisation politique est la théorie d'une nouvelle forme de gouvernement qui va dévaster le continent, et à laquelle Morand va adhérer» (p. 368).

En el último capítulo Charbonnier aporta las respuestas. Si bien Paul Morand en su correspondencia y en entrevistas con amigos se mantiene durante años en una actitud negacionista respecto de la complicidad del régimen de Vichy con la barbarie del Holocausto, afirmando a menudo cínicamente que no se conocían ni la dimensión ni el horror de la abyecta limpieza étnica llevada a cabo por los nazis (p. 420), sus creaciones *Le dernier jour de L'Inquisition* y *Le flagellant de Séville*, no dejan de traslucir, sin embargo, un sentimiento de culpabilidad, tal y como demuestra el autor del ensayo. Realmente, la escritura morandiana con los universos distópicos que la caracterizan actúa en este periodo como un *exutorio*, como una salvación, a la par que le permite reencontrarse desde un acercamiento estético con una Europa reconstruida tras la devastación, renacida de sus cenizas sobre nuevas bases de unidad en la diversidad, sin fronteras y abierta al mundo: una «Europa reencontrada» a través de la creación literaria (p. 437). Una lectura de la obra morandiana como la aquí reseñada, que aúna lo político y lo estético (p. 436), es la garante de que pueda reconocérsele a su autor el mérito de haber contribuido, a pesar de sus grandes contradicciones, a la ideación de la Europa actual.

En épocas tan agitadas como la nuestra, si Europa quiere mirar al futuro, debe recordar y reflexionar profundamente sobre su pasado. La publicación de *L'idée d'Europe chez Paul Morand* a cargo de Gil Charbonnier nos invita a ello.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MOSSE, George. L. (1999): *De la grande guerre au totalitarisme, la brutalisation des sociétés européennes*. Vanves, Hachette.

TREBITSCH, Michel (2000): « L'Europe des esprits : les intellectuels et l'idée européenne dans l'entre-deux-guerres », *in* Bruno Manet & Pierre Lanthier (ed.), *L'inscription sociale de l'intellectuel*. Paris, L'Harmattan, 113-131.

Études des autrices de l'extrême contemporain sous le régime politique des Khmers rouges*

Julie CORSIN

Universidad de Castilla-La Mancha

julie.corsin@uclm.es

<https://orcid.org/0000-0003-1260-7232>



Dans la lignée de ses précédents travaux, Ana Belén Soto nous propose dans son dernier livre, publié chez Peter Lang en 2024, dans la collection « Espacios literarios en contacto », *Acercamiento a una lectura del régimen de los Jemeres rojos en femenino. Testimonios autoficcionales de resiliencia en las xenografías francófonas de l'extrême contemporain*, une analyse littéraire approfondie sur un sujet et une zone géographique souvent peu traités en littérature francophone : elle nous livre en effet les témoignages littéraires autofictionnels de cinq femmes ayant survécu au régime des Khmers rouges (1975-1979) au Cambodge, et qui ont par la suite émigré en France: Denise Affonço, Chantha Ang, Chansoethony Delange-Hean, Claire Ly et Méas Pech-Métral. Le livre n'est pas dédié à l'ensemble de l'œuvre

de ces cinq autrices, mais se focalise spécialement sur cinq de leurs textes littéraires : *La digue des veuves* ; *Sous le joug meurtrier. Cambodge, 1975. Dans l'enfer des Khmers rouges* ; *Cambodge, Kampuchéa, 18 ans* ; *Revenue de l'enfer. Quatre ans dans les camps Khmers rouges* et *Cambodge, je me souviens*. Ces cinq exemples choisis comme corpus ont en

* Compte-rendu de l'ouvrage d'Ana Belén Soto, *Acercamiento a una lectura del régimen de los Jemeres rojos en femenino. Testimonios autoficcionales de resiliencia en las xenografías francófonas de l'extrême contemporain* (Bruxelles, Berlin, Chennai, Lausanne, New York, Oxford, Peter Lang, coll. Espacios literarios en contacto, 2024, 237 p. ISBN: 978-3-0343-46-95-5).

effet des caractéristiques communes (p. 86) tels que le regard intime et l'expérience personnelle vécue et racontée à travers l'autofiction, caractéristiques qui leur permettent de construire une littérature engagée dans le devoir de mémoire génocidaire et féministe.

Ces œuvres et ces autrices, bien que peu connues, s'inscrivent dans la littérature francophone de l'extrême-contemporain et offrent une vision littéraire unique sur les conséquences du totalitarisme, en mettant l'accent sur l'expérience féminine et la résilience individuelle face aux traumatismes. L'ouvrage est préfacé par Margarita Alfaro Amieiro, qui souligne les vertus de la verbalisation de la mémoire personnelle, ainsi que celle de la narration face aux silences et à l'oubli, notamment académique, qui entourent cette période. À travers une méthodologie interdisciplinaire (analyse littéraire, études de genre, histoire), Ana Belén Soto met en lumière les multiples dimensions littéraires de ces œuvres, à travers les aspects personnels et politiques de ces récits. Elle les explore tout d'abord dans la première partie théorique de son ouvrage, précédées d'une rapide révision bibliographique des premières œuvres autour des auteurs et autrices de l'entre-deux, c'est-à-dire qui se trouvent dans un état de tension dû à leur situation à la croisée de plusieurs langues, cultures et identités.

Elle développe par la suite les concepts relativement récents mais déjà traditionnels d'endofiction, d'exofiction, de transbiographie et d'auto-ethnographie pour mieux souligner les différences avec les récits qu'elle analyse dans son livre, et surtout pour mieux les inscrire dans la tradition littéraire de l'autofiction, qui est le genre idoine, à la fois esthétique et intime pour permettre à ces femmes d'exprimer leur témoignage littéraire personnel et leur résilience face à l'oppression totalitaire. L'ensemble du premier chapitre est donc dédié à l'autofiction, ainsi qu'au concept de xénographie féminine francophone – sur lequel Ana Belén Soto a également travaillé avant ce livre au sein du groupe de recherche ELITE – qui aident à définir encore plus précisément le genre auquel appartient le corpus choisi. La théorisation de la xénographie permet d'articuler les notions de genre, d'identité, de territoire, d'ailleurs, de tiers-lieu ou hors-lieu, de même que l'étrangeté qui en découle. La nécessaire construction d'une identité intime et littéraire partant de trois pôles : femme, étrangère, nouvelle langue rend ce concept absolument nécessaire au sein des nouvelles études féministes et francophones.

Parmi les thèmes-clés de son analyse, Ana Belén Soto souligne notamment la résilience de ces femmes face à l'oppression et le devoir de mémoire qu'elles exercent. S'appuyant sur le cadre théorique traditionnel, et relevant la nouveauté d'un tel axe d'étude (p. 170), elle montre comment, à travers l'écriture, ces autrices transforment leur souffrance en force, utilisant la littérature comme un outil de résistance et de guérison. En effet, le témoignage et la création narrative permettent de mettre de la distance entre les événements traumatiques vécus pour mieux les interroger, les assumer, les comprendre, les « banaliser », sans toutefois les oublier ni effacer leur gravité. L'acte d'écriture devient un moyen de transférer les émotions traumatisantes vécues en

événements narrés à travers l'autofiction. L'écriture en soi se transforme donc en espace positif et sûr (*safe space*), dans laquelle les autrices vont pouvoir développer au niveau narratif la liste de stratégies propres à la résilience utilisées pour survivre : le mensonge que l'on peut voir dans le dédoublement discursif (analysé comme un discours bilingue), le silence, l'adaptation, l'observation, le refuge dans la spiritualité et dans la foi. Enfin, dans la perspective de la résilience, Soto analyse l'importance du cercle intime et familial des autrices, et surtout le besoin de liens socioaffectifs afin de survivre à l'expérience totalitaire et surtout pour pouvoir se construire en tant qu'individu.

À partir de ces récits cathartiques, elles construisent également la mémoire collective de l'ensemble des habitants ayant vécu sous les Khmers rouges, spécialement les femmes. En développant les caractéristiques mentionnées ci-dessus, cette mémoire collective construite tend vers plusieurs perspectives à la fois historiques et sociales. Cet acte d'écriture leur permet de construire leur identité et la projeter aux yeux du monde pour lutter contre l'oubli de cette période dictatoriale et la mise sous silence de leur vécu. En effet, ces autrices se trouvaient dans une situation où elles étaient réduites au silence pour plusieurs raisons, tout d'abord en tant que femmes, et par la suite comme immigrées. En se focalisant sur les figures de la femme au cœur du conflit, l'analyse porte également sur la violence subie en tant que femme.

À la suite du régime de Pol Pot, et malgré la différence de leur trajectoire personnelle, toutes les autrices étudiées présentent un parcours d'exil suite à l'avènement du régime de Pol Pot, de biculturalité, ainsi que le choix du français comme langue choisie d'écriture. Ce choix d'écrire en français est significatif. Ana Belén Soto analyse comment la langue française, héritage du colonialisme et signe d'éducation de l'élite intellectuelle, devient un moyen d'expression et de revendication pour ces autrices, leur permettant tout d'abord de toucher un public plus large, mais surtout (p. 73) d'exposer à l'étranger les exactions et crimes de Pol Pot et de faire enfin entendre leur voix tout en prenant une distance discursive et spatio-temporelle salutaire avec les faits racontés. Cela correspond à la langue de leur nouveau pays, qui souligne la situation d'entre-deux culturel, linguistique et parfois religieux dans laquelle elle se trouve.

Au niveau de la forme, le livre est construit en trois chapitres. Le premier chapitre permet à l'autrice de développer un cadre théorique autour du concept d'autofiction, et de nous livrer une rapide présentation biographique et littéraire des cinq autrices analysées. Le chapitre deux nous permet de nous recentrer en tant que lecteur sur les événements historiques qui ont eu lieu sous la dictature khmère. Cependant, c'est surtout à la représentation autofictionnelle et narrative de la période khmère rouge qu'elle dédie ce chapitre ; plus qu'une partie purement historique, il s'agit surtout de nous permettre de nous plonger directement dans la reconstruction de l'expérience de la part des autrices, notamment celles de l'évacuation des villes, la destruction systématique de l'ancienne société pour mieux laisser la place à la nouvelle ère totalitaire. En effet, la construction de la nouvelle société voulue par Pol Pot se basa sur une

dichotomie entre l'ancien et le nouveau monde, dans lequel toutes traces des éléments occidentaux antérieurs furent détruites, pour créer de nouveaux espaces identitaires collectivisés. C'est en parallèle que se construit la mémoire individuelle et collective des autrices. Quant au chapitre trois, il analyse de manière détaillée le thème principal de ces textes, la résilience, à travers un cadre théorique fondamental pour comprendre ce concept et l'appliquer aux œuvres des autrices.

En conclusion, *Acercamiento a una lectura del régimen de los Jemeres rojos en femenino* est une contribution académique nécessaire, puisqu'elle vient combler plusieurs années d'absence de ce territoire asiatique dans les études francophones, ainsi qu'un éclairage sur la période khmère qui reste fort méconnue. Il s'agit de plus d'un excellent ouvrage, plein de rigueur, mais aussi de sensibilité, qui permet de comprendre comment la littérature peut servir de moyen de résilience et de résistance face à l'oppression. Elle constitue également un moyen de verbalisation de l'horreur vécue, ainsi qu'un témoignage précieux à travers l'autofiction de l'expérience vécue par ces autrices. Ana Belén Soto offre une analyse approfondie des témoignages de ces cinq femmes en mettant en évidence la beauté et la puissance de leur écriture. Cet acte d'écriture en lui-même devient une catharsis pour surmonter les traumatismes personnels, ainsi qu'affirmer leur identité, autant intime que littéraire. Ce livre est donc essentiel pour quiconque s'intéresse à la littérature francophone, aux études de genre, aux études postcoloniales, ainsi qu'à la littérature de l'extrême-contemporain, qui reste extrêmement marquée par ces récits fictionnels de soi autour des thèmes de la mémoire personnelle et collective.

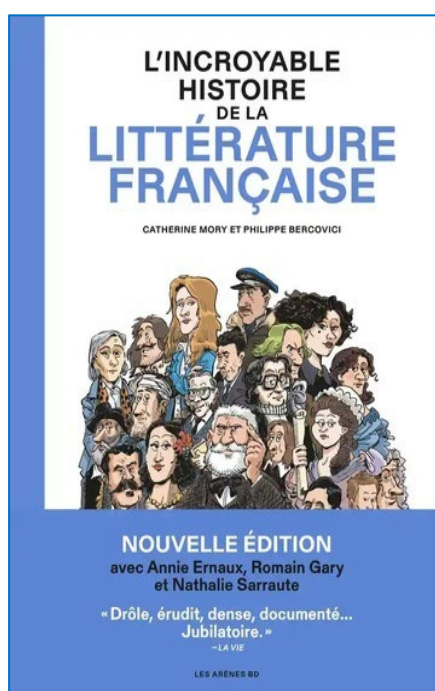
Le côté humain de ces monstres sacrés de la littérature*

Adriana LASTIČOVÁ

Universidad Complutense de Madrid

adrilast@ucm.es

<https://orcid.org/0000-0001-6247-6248>



La valeur pédagogique d'un texte littéraire en cours de langue (ici, FLE) n'est plus à prouver dès nos jours, donc il paraît justifié d'inclure le texte littéraire lors des leçons. Pourtant, les rapports entre la littérature et la didactique des langues ont connu une longue et tumultueuse histoire, bien illustrée aussi par la polémique suscitée en 2006 par les propos de Nicolas Sarkozy, alors Président de la République française, qui estimait que la littérature ne devrait pas être prioritaire dans les programmes scolaires (il avait pris en exemple la lecture de *La Princesse de Clèves*). En outre, la priorité accordée à l'oral et aux documents dits authentiques par les premières méthodes SGAV a fait aussi que la littérature a été pendant longtemps reléguée à la fin des études de FLE. Cette évolution au plan didactique a été accompagnée par une autre, sociétal : comme le

montrent les rapports PISA¹ la compréhension écrite des élèves espagnols (et aussi occidentaux) est en baisse et, d'une manière générale, on peut dire que les élèves lisent de moins en moins. Même l'enseignant de FLE affronte le défi de susciter chez ses étudiants l'amour de la lecture. Un joli et drôle livre graphique vient à son secours dans cette tâche : *L'incroyable histoire de la littérature française*, dont une nouvelle édition

* Compte-rendu de l'ouvrage de Catherine Mory et Philippe Bercovici, *L'incroyable histoire de la littérature française* (Paris, Les Arènes BD, 2025, 400 p. ISBN : 979-10-375-1328-1).

¹ Voir par exemple en : https://www.libreria.educacion.gob.es/libro/pisa-2022-programa-para-la-evaluacion-internacional-de-los-estudiantes-informe-espanol_183950

augmentée² a paru en 2025 chez Éditions Les Arènes. Cet album BD raconte la vie et les œuvres des plus grands auteurs français du XVI^e au XX^e siècle, en total 37, allant de Rabelais jusqu'à Annie Ernaux (d'ailleurs, selon Catherine Mory, autrice du scénario, il s'agit de la première biographie existante du Prix Nobel de littérature 2022) et à notre avis il mérite d'être signalé à tous les enseignants de FLE, ainsi qu'à tous les étudiants des masters spécialisés en formation des professeurs.

Saviez-vous que : La mère de la future Mme de Lafayette s'est remariée avec un oncle de la marquise de Sévigné ? Voltaire appelait ses contes des couillonades ? Balzac voulait devenir cultivateur d'ananas ? Baudelaire se teignait les cheveux en vert ? Duras a caché un résistant nommé François Mitterrand ? Ernaux a avorté lorsqu'elle est tombée enceinte alors qu'elle était étudiante à l'université ? Si non, ce n'est pas grave, vous allez apprendre tout cela dans cet ouvrage sublime, écrit avec beaucoup d'humour et magistralement dessiné grâce à Philippe Bercovici. Présenter justement le côté humain de ces génies de la littérature française est le principal atout du livre, qui vise à éveiller l'intérêt des jeunes adolescents pour la lecture et la littérature grâce à des anecdotes, certaines humoristiques ou même burlesques, tirées de la vie des grands auteurs. Ils verront bientôt d'un autre œil le phénomène de la préciosité et le roman *La Princesse de Clèves*, objet de la polémique lancée par Sarkozy, s'ils lisent le chapitre dédié à Mme de Lafayette (p. 63-67). C'est si bien écrit et bien dessiné que même la vie triste de Rousseau peut esquisser un sourire sur le visage du lecteur (p. 99-107). Il y a aussi un beau chapitre destiné à Olympe de Gouges (p. 127-137), le principal ajout de l'édition de 2022.

Le livre se compose donc de 37 chapitres, distribués en cinq blocs chronologiques (XV^e, XVII^e, XVIII^e, XIX^e, XX^e siècles) auxquels s'ajoutent une introduction à chaque bloc, un court glossaire et une bibliographie. Même si le choix des écrivains correspond aux auteurs les plus étudiés pour le baccalauréat en France, le livre peut être parfaitement utilisé dehors de la France, car la plupart des auteurs sont connus dans le monde entier (Molière, La Fontaine, Voltaire, Rousseau, Hugo, Zola, Proust, Sartre, Camus, etc.). Les auteurs ne prétendent pas l'exhaustivité et affirment regretter certaines omissions (« Avant-propos »), mais chaque édition de l'ouvrage a apporté de nouveaux chapitres donc on peut espérer qu'il y en aura davantage dans une nouvelle édition.

Devant l'impossibilité d'épuiser ici en détail 400 pages nous allons consacrer quelques lignes exclusivement à la partie inédite, le principal apport de cette nouvelle édition de 2025. D'abord, dans le chapitre sur Sarraute nous apprendrons pourquoi Nathalie méprisera toujours psychiatres et psychanalystes (p. 305), les circonstances de

² La première parution de l'ouvrage, beaucoup plus réduit, date de 2020, une seconde édition a vu le jour en 2022. Le principal atout de cette nouvelle édition de 2025 est l'élargissement du bloc qui correspond aux auteurs du XX^e siècle comme Romain Gary, Nathalie Sarraute, etc.

sa rencontre avec celui qui deviendra son mari (p. 306), comment elle cachait un résistant nommé Samuel Beckett pendant la guerre (p. 309) et pourquoi elle a choisi le titre *Tropismes* pour son célèbre ouvrage (p. 307). Un des plus longs chapitres du livre expose la vie romanesque de Romain Gary, y compris son étape comme bombardier pendant la Seconde guerre mondiale (p. 361), la période durant laquelle il a choisi le nom de Gary, ou sa carrière diplomatique (p. 365) et son mariage avec l'actrice Jean Seberg (p. 368). Mais la BD explique aussi ses deux ouvrages : *La promesse de l'aube* (p. 366-367) et *La Vie devant soi* (p. 371-372). Certes, le moment le plus fort du chapitre consacré à Annie Ernaux est l'avortement, y compris la visite à une faiseuse d'anges et l'hospitalisation qui a suivi en raison d'un saignement (p. 382-383), mais cette partie revisite, et raconte, aussi ses plus célèbres ouvrages comme *Les Armoires vides* (p. 385), *La Place* (p. 386-388) ou *Les Années* (p. 389-390). Et comme Annie Ernaux est la seule écrivaine en vie parmi les auteurs présentés dans ce livre, Catherine Mory lui a demandé par quelle phrase elle souhaitait clore le chapitre et le dernier phylactère du volume dit : « c'est une vie de femme qui écrit » (p. 391).

Il est vrai que l'album a été conçu principalement pour un jeune public adolescent, pourtant on a beaucoup ri pendant la lecture, donc même un public moins jeune pourra y prendre beaucoup de plaisir. C'est une lecture vraiment rafraîchissante. Les auteurs ont réussi à faire descendre les grands classiques de leur piédestal et de les montrer dans leur humanité. Espérons que grâce à des livres comme celui-ci, les générations des jeunes, actuelles et futures, ne détesteront pas les classiques et comprendront que même les textes littéraires d'hier nous permettent de réfléchir sur les problèmes d'aujourd'hui et de demain, ce qui a été très bien défini par le professeur Yves Citton dans son livre *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?* (2017) : « Au sein de formations sociales appelées à devenir de plus en plus profondément multiculturelles, l'interlocution littéraire a un rôle essentiel à jouer en ce qu'elle fournit un site d'expérimentation et de négociation unique pour mesurer et gérer la pluralité linguistique et axiologique du monde qui nous entoure et qui nous constitue » (Citton, 2017 : 235).

Pour finir, signalons encore une fois l'intérêt de l'ouvrage, notamment pour les étudiants en Philologie française ou en Lettres modernes et aussi pour tous les enseignants de FLE, ainsi que tout le public passionné par la littérature et la culture françaises. S'ils se plongent dans la lecture de ce livre, ils passeront certainement un moment agréable et instructif à la fois.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

CITTON, Yves (2017) : *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?* Paris, Éditions Amsterdam.

Figures, imaginaires et enjeux de la métamorphose humain/insecte dans la littérature et les arts*

Assia MARFOUQ

Université Hassan Premier de Settat

assia.marfouq@uhp.ac.ma

<https://orcid.org/0000-0002-1803-3279>



La métamorphose humain/insecte. Un défi littéraire et artistique, de l'Antiquité à nos jours, est un ouvrage collectif édité chez L'Harmattan en 2025. Dirigé par Hélène Vial, spécialiste en poétique et en rhétorique, cet ouvrage se distingue d'emblée par l'originalité de son objet. Rares sont en effet les études qui prennent pour thème un motif aussi précis et pourtant transversal : la transformation physique entre l'humain et l'insecte dans les deux sens et dans les formes hybrides aussi. Ce choix confère à l'ouvrage une identité scientifique singulière, dans la mesure où il s'inscrit à la croisée des études littéraires, artistiques, culturelles et même philosophiques et explore un imaginaire de fascination et de répulsion, de beauté et de monstruosité. Comme l'écrit Michelet (2011 :

32), « privés de langage articulé et de physionomie, les insectes offrent une “énigme peu rassurante” que l'on préfère écarter plutôt qu'étudier ». L'ouvrage fait l'objet d'une étude aussi approfondie et comparative qui embrasse aussi bien la littérature que les arts visuels, le cinéma, l'animation ou les médias numériques. Ce volume s'inscrit

* Compte-rendu de l'ouvrage dirigé par Hélène Vial, *La métamorphose humain/insecte. Un défi littéraire et artistique, de l'Antiquité à nos jours* (Paris, L'Harmattan, collection « Espaces Littéraires », 2025, 255 p. ISBN : 978-2-336-51604-2).

pleinement dans les débats contemporains sur l'anthropocentrisme, le posthumanisme et les imaginaires du vivant. Dans cette perspective, la « plasticité du vivant, entendue de manière très large comme la capacité spécifique de la vie à se transformer et s'adapter en permanence, constitue à l'heure actuelle un socle de lecture commun aux sciences biologiques et aux sciences humaines » (Gutiérrez Privat, 2010).

L'introduction rédigée par Vial situe l'ouvrage dans le prolongement des journées d'études *La métamorphose humain/insecte : un défi littéraire et artistique, de l'Antiquité à nos jours* qui se sont tenues les 5 et 6 mai 2021 en distanciel. Hélène Vial insiste dans son introduction sur la fascination que ce motif exerce ; fascination doublée d'une répulsion liée à l'image même de l'insecte, et sur la force d'impact qu'ont eue certaines œuvres emblématiques comme *La Métamorphose* de Kafka ou *La Mouche* de Cronenberg. Ce projet s'inscrit dans le programme « Des insectes et des hommes », mais puise aussi dans les recherches de l'autrice sur Ovide, dont les *Métamorphoses* ont fondé une grande part de l'imaginaire littéraire et artistique de la transformation. « L'idée de métamorphose est donc devenue une notion scientifique, d'abord dans le domaine de l'entomologie puis de la botanique, et enfin un modèle de développement avec Goethe et Darwin, puis un véritable paradigme au XIX^e siècle » (Séginger, 2019).

Cette forme particulière de métamorphose, par son étrangeté et l'écart radical qu'elle instaure entre deux règnes du vivant, pose un défi esthétique et narratif, en particulier dans les genres comme le fantastique, la science-fiction, la *fantasy* ou l'horreur.

La première partie, intitulée « De l'humain à l'insecte, de l'insecte à l'humain : écritures antiques de la métamorphose », réunit deux études complémentaires qui abordent, dans la littérature antique, deux formes inverses mais également rares de transformations entre l'homme et l'insecte. Ainsi, le premier chapitre, signé Hélène Vial et consacré à « Quand le rêve prend corps : les Myrmidons » (Ovide, *Métamorphoses*, VII, 453-660), traite d'un hapax dans la poésie antique, à savoir, la métamorphose collective de fourmis en hommes, rare inversion du schéma habituel de passage de l'humain vers l'animal. L'épisode, inséré dans l'architecture complexe des *Métamorphoses*, est déclenché par une catastrophe épidémique envoyée par Junon. Le roi Éaque, privé de son peuple, implore Jupiter qui, à travers un rêve inspiré par un chêne sacré, opère le prodige. Les fourmis se transforment en hommes, et donnent naissance aux Myrmidons. Ces derniers conservent les qualités emblématiques des fourmis (ardeur, travail, frugalité, prévoyance) et incarnent la renaissance politique et militaire d'un royaume anéanti. Par ce récit, Ovide mêle mythe étiologique (origine d'un peuple et de son nom), dimension politique (restauration d'une armée), et réflexion poétique sur le pouvoir de la fiction et du rêve, tout en s'inscrivant dans la diversité des traditions mythiques où les Myrmidons connaissent d'autres origines.

Le second chapitre, rédigé par Émeline Marquis et intitulé « Quand Myia devient mouche : la métamorphose femme/insecte chez Lucien de Samosate », explore un autre versant du motif : la transformation individuelle d'une femme en insecte. Dans

l'*Éloge de la mouche*, Lucien raconte comment Myia, amante d'Endymion, est métamorphosée en mouche par Sélène, jalouse. Contrairement aux récits traditionnels où la métamorphose féminine répond à la poursuite d'un dieu masculin, celle-ci naît d'une rivalité amoureuse entre femmes. Lucien conserve les attributs humains de Myia après sa transformation, c'est-à-dire sa beauté, sa volubilité et sa sensualité, et humanise l'insecte au point de brouiller la frontière entre ses deux natures. Tout l'opuscule se fait alors une entreprise de réhabilitation de la mouche qui devient intelligente, sociable, courageuse, raffinée et proche des courtisanes antiques. L'auteur opère ainsi une double inversion où la femme devient mouche et la mouche devient femme. Ces analyses montrent que, comme le formule Bourriau, « être un homme, [...] c'est entamer un processus de transformation indéfinie et imprévisible, sans commune mesure avec les variations très limitées dont sont susceptibles les autres vivants » (Bourriau, 2007).

La deuxième partie, intitulée « Autour de *La Métamorphose* de Franz Kafka », explore les multiples façons dont l'œuvre de Kafka a été lue, interprétée et réinventée. Les relectures confirment la dimension protéiforme du récit de Gregor Samsa, que Kafka voulait pourtant soustraire à toute figuration précise, et prolongent la réflexion sur la fragilité de la condition humaine : « Un homme n'est pas plus qu'une puce » (Flaubert, 1889). Le premier chapitre « À propos des connaissances entomologiques requises pour lire *La Métamorphose* de Kafka », de Louis Rouillé, examine l'identification précise de l'insecte en lequel Gregor se transforme, à travers les outils de la philosophie analytique du langage. À partir du célèbre « grand débat du scarabée » lancé par Vladimir Nabokov, l'auteur mêle lecture intuitive et lecture scientifique de la fiction. S'appuyant sur l'entomologie, Nabokov affirme que Gregor ne peut être un cafard mais plutôt un scarabée brun, car seul ce dernier pourrait rester coincé sur le dos. Rouillé souligne toutefois que cette interprétation suppose l'application intégrale des lois naturelles réelles à l'univers fantastique de Kafka, ce qui n'est pas sans poser problème, car un insecte de la taille d'un chien, biologiquement, ne pourrait pas exister. Ainsi, l'analyse montre les limites d'une lecture strictement naturaliste et plaide pour reconnaître la légitimité des visions divergentes, dès lors qu'elles respectent le cadre du texte.

Le deuxième chapitre, signé Damien Bonnec (« L'Autre malgré lui. Michaël Levinas, lecteur de Kafka »), se penche sur la transposition musicale opérée par Michaël Levinas dans son opéra *La Métamorphose* (2015). Levinas révèle les dimensions sonores implicites du texte par un travail sur la prosodie, les couleurs vocales et l'hybridité des textures. La transformation de Gregor y trouve un écho dans deux formes musicales, à savoir la métamorphose diachronique (évolution temporelle et progressive) et la métamorphose synchronique (coexistence simultanée de plusieurs états identitaires). Cette relecture musicale, éclairée par la pensée d'Emmanuel Levinas, met en valeur le caractère involontaire de l'altérité. Le troisième chapitre, dû à Florence Godeau et intitulé « Portraits de Gregor Samsa au XXI^e siècle, ou *La Métamorphose continuée* », se concentre sur les représentations visuelles contemporaines de Gregor. En dépit de la

volonté de Kafka de ne pas figurer l'insecte, plusieurs illustrateurs, bédéistes et plasticiens s'emparent de son image. Trois approches majeures sont alors étudiées : le *graphic novel* satirique de Peter Kuper, où Gregor reste hybride et profondément humain ; la bande dessinée de Corbeyran et Horne, plus pédagogique et naturaliste, où l'insecte est clairement une blatte ; et la relecture poétique de Miquel Barceló, qui, par 60 aquarelles oniriques, réinvente l'univers kafkaïen dans une veine colorée et ambiguë. Ces visions contrastées témoignent toutes de la puissance visuelle et symbolique de l'œuvre, capable d'osciller entre tragique et comique, réalisme et imaginaire.

Enfin, le quatrième chapitre, rédigé par Alexis Hassler et intitulé « Un cas de transmédiatité : *La Métamorphose* de Franz Kafka dans le jeu vidéo », traite de l'adaptation vidéoludique, en particulier le jeu *Metamorphosis* (Ovid Works, 2020). L'univers kafkaïen y est transposé dans un monde interactif où le joueur, incarné par un humain transformé en insecte, expérimente directement l'aliénation et l'absurdité chères à Kafka. Grâce à la perspective à hauteur d'insecte, aux contraintes physiques imposées au *gameplay* et à la création d'un monde cohérent et immersif, cette expérience ludique devient ainsi un prolongement sensoriel et narratif du texte, où l'histoire se co-construit entre concepteurs et joueurs. Dans son ensemble, cette deuxième partie met en lumière la richesse et la plasticité de *La Métamorphose* transposée en musique, réinventée en images ou vécue dans un espace vidéoludique. En cela, l'histoire de Gregor Samsa résiste à toute clôture interprétative et continue à se métamorphoser bien au-delà de Kafka.

La troisième partie intitulée « Un motif significatif dans la littérature et l'histoire des idées aux XX^e et XXI^e siècles » explore la manière dont la métamorphose humain/insecte condense des visions du monde et interroge notre rapport à l'existence et à la société. Le premier chapitre, d'Elisa Reato « “Je suis mouche, je l'ai toujours été”. La métamorphose humain/insecte chez Sartre », analyse la présence récurrente de la mouche dans l'œuvre sartrienne. Partant d'une scène inspirée d'Empédocle où l'observation d'une fourmi révèle l'absence de finalité du monde, Reato montre que Sartre mobilise des images sensibles qui rendent tangible l'idée de contingence. La mouche, par sa fragilité et sa ténacité, est la métaphore de l'homme, voué à persévérer malgré la vulnérabilité et l'absence de sens. La mouche, chez Sartre, n'est donc pas un détail anecdotique mais un condensé visuel et symbolique de sa réflexion sur l'absurde, le pouvoir et la liberté.

La transition vers le second chapitre élargit la portée du premier en passant de la mouche existentielle de Sartre à une mise en scène collective et politique où les insectes deviennent des acteurs d'une fable engagée. Ainsi, le second chapitre de Clotaire Saah Nengou intitulé « Métamorphose et production de symboles dans *L'Amas ardent*. Yamen Manai, le Virgile des temps modernes ? », s'intéresse à l'usage des abeilles et des frelons dans le roman de Yamen Manai pour symboliser des enjeux actuels, notamment le terrorisme islamiste. Héritier d'une longue tradition littéraire où l'insecte incarne

tantôt l'harmonie sociale, tantôt la menace prédatrice, Manai transpose ces valeurs dans une allégorie politico-poétique. Les abeilles, pacifiques et organisées, représentent le peuple tunisien ; les frelons, violents et envahisseurs, figurent les extrémistes venus de l'étranger. Manai prête aux insectes des comportements et émotions humains, en ancrant l'histoire dans la Tunisie de post-révolution confrontée à l'ingérence idéologique et militaire de groupes islamistes. Le roman interroge également l'usage politique de la religion. Le récit revêt une portée universelle, faisant de la ruche un miroir des sociétés humaines face au fanatisme.

Intitulée « La métamorphose humain/insecte dans les arts “animés” », la quatrième partie met en relief les déclinaisons de la métamorphose humain/insecte dans des formes artistiques animées en mettant l'accent sur leur richesse symbolique et esthétique. Ces représentations rejoignent l'intuition de Donna Haraway selon laquelle le corps est depuis toujours « un espace hybride au sein duquel les frontières ne sont qu'arbitrairement positionnées » ; jamais nous n'avons été « humains », mais des agrégats biologiques, des amalgames de matériaux, de pratiques et d'habitudes (Haraway, 2008). Le parcours s'ouvre avec Jérémy Marino et son analyse de *La Femme guêpe* de Corman, œuvre issue du cinéma américain des années 1950, marqué par la guerre froide, la peur atomique et la fascination pour les mutations corporelles. Ce film raconte l'histoire de Janice Starlin, femme d'affaires qui, pour rajeunir, s'injecte des enzymes de guêpe. Marino montre comment la mise en scène construit une tension dramatique où l'*hybris* du personnage défiant l'ordre naturel, se solde par une métamorphose fatale.

Dans un prolongement thématique, le chapitre d'Isabelle Rachel Casta propose, avec « Prédation, mandibules et doux visage... : une “botanique de la mort” », une plongée dans l'imaginaire collectif qui associe l'insecte à la prédation et à l'horreur. Des exemples littéraires et cinématographiques illustrent les multiples figures de l'insecte prédateur. La mante religieuse et l'araignée y occupent une place centrale, en renvoyant à une altérité inquiétante, sexualisée et létale. L'analyse révèle comment ces figures rejouent des peurs archaïques, comme la perte d'humanité, la fascination pour le danger caché, l'horreur de la dévoration, etc., renforçant l'ancrage de l'insecte comme motif privilégié de l'effroi. Enfin, Antoinette Nort clôt la quatrième partie avec son chapitre « De la métaphore à la métamorphose insecte/humain dans le cinéma d'animation » qui retrace un siècle de créations en rapport avec l'insecte. Des marionnettes entomologiques de Ladislav Starewitch, aux univers surréalistes de Jan Švankmajer (*Insects*, 2018), l'animation offre une liberté formelle pour figurer la transformation. Les adaptations de *La Métamorphose* démontrent la capacité du médium à osciller entre émerveillement et répulsion, poésie et cruauté, révélant la dimension à la fois esthétique et profondément troublante de ces métamorphoses.

Finalement, l'ouvrage est clos par une postface d'Alain Montandon dans laquelle il montre comment la métamorphose entre l'humain et l'insecte peut être vécue

comme punition, perte et désagrégation, ou au contraire comme vitalité et accomplissement. Montandon distingue plusieurs formes de métamorphoses : réelles (observées par l'entomologie), métaphoriques, allégoriques, ou incomplètes (créant des hybrides comme *La Femme guêpe* ou *La Mouche*). Ces transformations peuvent préserver l'identité initiale, comme chez Kafka, ou, à l'inverse, entraîner une dissolution du sujet dans l'animalité et une libération de la sauvagerie. Dans la pensée contemporaine, la métamorphose n'est plus seulement résurrection, mais « déterritorialisation » : devenir autre, étranger à soi. L'auteur illustre cette thématique à travers un large corpus et montre ainsi que la métamorphose entomologique est un motif polymorphe toujours lié à des interrogations profondes sur l'identité, le corps, le regard et la transformation de soi. Elle révèle autant notre fascination pour l'« autre » que la fragilité et la plasticité de notre propre humanité.

La valeur de cet ouvrage collectif réside autant dans la richesse documentaire et la diversité des contributions que dans la cohérence d'ensemble donnée par la réflexion directrice. En proposant un parcours historique, à la fois littéraire et artistique, il offre aux chercheurs un corpus et un cadre conceptuel précieux pour penser les transformations du corps et de l'identité.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BOURIAU, Christophe (2007) : *Qu'est-ce que l'humanisme ?* Paris, J. Vrin.
- FLAUBERT, Gustave (1889) : *Correspondance*. Paris, Fasquelle.
- GUTIÉRREZ PRIVAT, José Carlos (2010) : « Plasticité du vivant et posthumanisme ». *Fabula / Les colloques* [Carlos Tello (dir.), *Le Temps du posthumain ?*]. URL : <http://www.fabula.org/colloques/document5476.php>
- HARAWAY, Donna (2008) : *When Species Meet*. Minnesota, University of Minnesota Press.
- MICHELET, Jules (2011) : *L'Insecte*. Sainte-Marguerite-sur-Mer, Éditions des Équateurs.
- SÉGINGER, Gisèle (2019) : « Introduction », in Juliette Azoulai, Azélie Fayolle & Gisèle Séginger (dir.), *Les métamorphoses, entre fiction et notion*. Champs-sur-Marne, LISAA éditeur. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.lisaa.1508>

Représentations de la Marque France dans les espaces transfrontaliers : une lecture plurielle*

María José ROS MANZANARES

Universidad de Murcia

mariajoseros@um.es

<https://orcid.org/0009-0002-0816-5208>



L'ouvrage *Territorios transfronterizos : Marca Francia desde un enfoque cultural, lingüístico y literario* est une contribution collective novatrice qui s'inscrit dans un cadre interdisciplinaire et comparatif. Il rassemble une série d'études qui explorent le concept de « Marque France » sous divers angles : culturels, linguistiques et littéraires. Le livre s'insère dans un contexte où la construction et la diffusion de l'image d'un pays à l'échelle internationale sont devenues des enjeux fondamentaux pour les États. La Marque France ne se limite pas à une question de *branding* économique ou de marketing touristique, mais englobe un vaste ensemble de représentations culturelles, identitaires et discursives qui participent à la construction de l'image nationale dans un cadre transfrontalier.

Ce travail de recherche collectif se distingue par son approche interdisciplinaire, mobilisant des méthodologies issues des sciences du langage, des études culturelles, de la sociologie et de l'anthropologie. Il met en lumière les tensions entre tradition et modernité, entre ancrage territorial et mondialisation, et explore la manière dont la France utilise sa richesse culturelle et linguistique pour renforcer son attractivité sur la

* Compte-rendu de l'ouvrage collectif dirigé par Mercedes Eurrutia Caverro, Alicia Silvestre Miralles et Dolores Thion Soriano-Mollá, *Territorios transfronterizos: Marca Francia desde un enfoque cultural, lingüístico y literario* (Berne, Peter Lang, 2025, 330 p. ISBN: 978-3-631-93013-7).

scène internationale. L'ouvrage, qui combine des analyses discursives, des études de cas et des perspectives historiques pour examiner la notion de Marque France, est structuré en dix chapitres, regroupés en deux sections thématiques : approche culturelle et approche linguistique, chacune offrant un regard spécifique sur la façon dont l'identité nationale est construite et représentée.

La première partie du livre explore la manière dont les récits transfrontaliers, les identités culturelles et les imaginaires collectifs contribuent à façonner la perception de la France et de son rayonnement international. À travers des études sur le cinéma, la littérature et les récits de vie, les auteurs examinent comment les échanges entre la France et l'Espagne contribuent à définir une identité partagée, mais aussi les points de divergence qui marquent ces territoires.

Le chapitre initial de cette section, intitulé « El tópico de la frontera como atributo para la construcción de marca cultural España-Francia y viceversa : historias de vida a ambos lados », est rédigé par Manuela Catalá et Raquel Gutiérrez. Il est consacré au rôle de la frontière en tant qu'élément constitutif de l'identité. En analysant des récits de vie de personnes ayant vécu des expériences migratoires entre la France et l'Espagne, les auteures exposent la manière dont ces déplacements influencent la perception de l'appartenance culturelle. La frontière, bien qu'elle puisse être perçue comme une ligne de séparation, devient aussi un espace d'échange et de transformation identitaire.

Dans le deuxième chapitre, « L'appropriation de la culture et du patrimoine dans la construction d'une marque territoriale », Rafaël Esquinas analyse comment les territoires frontaliers développent une marque culturelle propre, influencée par des références nationales mais aussi par des traditions locales. À travers l'étude du patrimoine architectural, des festivals et des productions artistiques, cette étude met en lumière le rôle des politiques culturelles dans la construction de l'image d'un pays.

Le troisième chapitre « Identidades culturales y territorios de la transmodernidad. Cine e imaginarios transfronterizos del País Vasco » s'intéresse à la manière dont le cinéma participe à la diffusion des imaginaires collectifs liés à la France. Eneko Lorente, examine un corpus de films franco-espagnols qui abordent la question des identités plurielles et des tensions entre modernité et tradition. L'étude montre que le cinéma joue un rôle clé dans la représentation de la Marque France, en mettant en avant des valeurs telles que l'élégance, la diversité et l'innovation. Le cinéma, en tant que médium visuel et narratif, joue un rôle essentiel dans la diffusion des valeurs culturelles françaises, que ce soit par le biais d'histoires mettant en scène des figures emblématiques ou par la mise en avant d'un patrimoine national riche et diversifié.

L'analyse menée par Alicia Silvestre dans le quatrième chapitre, « Frontera interior e identidad: escritores que adoptan la lengua francesa como marca de estilo », porte sur des écrivains qui, bien qu'ils ne soient pas natifs de France, ont choisi d'écrire en français. Ce phénomène illustre l'attractivité de la langue française comme vecteur

de prestige et d'identité littéraire. L'auteure examine le parcours de plusieurs auteurs exilés qui ont adopté le français pour exprimer des visions du monde spécifiques, contribuant ainsi à l'élargissement de la Marque France en tant que projet culturel. Cette dynamique illustre l'influence persistante de la langue française dans le monde et sa capacité à intégrer des voix diverses dans un patrimoine littéraire en constante évolution.

La deuxième partie du livre, consacrée à l'analyse linguistique et discursive de la Marque France, étudie comment le discours joue un rôle fondamental dans la consolidation et la transmission de cette image. À travers l'analyse du lexique, des récits médiatiques, des stratégies de communication et des marqueurs identitaires, les auteurs examinent les dynamiques de construction de la Marque France dans divers domaines allant du discours politique aux industries culturelles et créatives tout en mettant en avant les valeurs identitaires dans un monde global. Les contributions explorent la manière dont le langage est utilisé, en tant qu'instrument de transmission culturelle, pour promouvoir l'image de la France à travers différents supports médiatiques et contextes institutionnels.

Dans cette section, le chapitre cinq, « La expresión de los rasgos identitarios de la V República Francesa a través de los discursos presidenciales de investidura : estudio lingüístico-cultural », se concentre sur les discours et les allocutions d'investiture des présidents de la V^e République. En analysant les thèmes récurrents et les stratégies rhétoriques employées, Tanagua Barceló montre comment le discours politique contribue à renforcer une image de la France fondée sur des valeurs universelles telles que la liberté, l'égalité et la fraternité. Ces discours jouent un rôle clé dans la projection d'une identité nationale forte et dans la transmission des idéaux républicains à un public national et international.

De son côté Elena Baynat explore dans le chapitre suivant, « Aspectos culturales franceses y españoles privilegiados en el siglo XXI en páginas web de promoción turística: exportación de las marcas culturales francesa y española », comment la France utilise son patrimoine culturel et naturel pour attirer les visiteurs internationaux. L'examen des sites web officiels de promotion touristique de l'Espagne et de la France révèle des approches différentes pour construire leurs marques culturelles. L'Espagne se concentre principalement sur la promotion de ses côtes, plages et activités en plein air, tandis que la France valorise son patrimoine culturel, l'art, la gastronomie et l'écotourisme. Bien que les deux pays soulignent leur patrimoine historique, l'Espagne accorde plus d'importance aux loisirs et à l'amusement, tandis que la France insiste sur la durabilité et la haute cuisine. Malgré leurs différences, les deux stratégies sont efficaces pour attirer les touristes.

Tenant compte de la capacité des histoires à émouvoir, séduire et raviver les sentiments dans le chapitre sept, « El "storytelling" como estrategia mediática de marca Francia : la tradición quesera, patrimonio cultural francés », Mercedes Eurrutia met en

évidence le rôle du *storytelling* comme stratégie clé dans la publicité dans la promotion des produits français, notamment à travers l'industrie du fromage, en faisant appel aux émotions et aux valeurs du public pour générer de l'engagement. Le discours autour des produits du terroir et des traditions gastronomiques participe activement à la construction de la Marque France, en associant l'image du pays à un savoir-faire ancestral et à une qualité d'exception.

En ce qui concerne le chapitre huit, « L'impact des marques nationales "Marque France" et "Marca España" : analyse des stratégies de communication et des tendances à l'ère numérique », Silvia Araújo et Mercedes Sanz explorent les marques culturelles françaises et espagnoles, révélant un panorama dynamique influencé par des facteurs historiques, culturels et économiques. Les deux pays ont investi dans des initiatives pour renforcer leur image internationale, bien que leurs priorités diffèrent : l'Espagne privilégie une image moderne, tandis que la France met en valeur son patrimoine culturel. L'étude des données numériques montre des variations géographiques d'intérêt et souligne l'importance de secteurs comme le luxe et l'automobile. Face à la mondialisation et à la digitalisation, les marques doivent évoluer pour répondre aux attentes des consommateurs, notamment en matière de durabilité et d'inclusivité.

Dans le chapitre neuf, « Construcción de la Marca Francia : Estudio léxico de la moda de lujo », Mercedes López Santiago s'intéresse à l'industrie de la mode et du luxe, qui représente l'un des piliers économiques et symboliques de la France. L'analyse du lexique de la mode et du luxe illustre comment la haute couture française contribue à forger une image d'élégance et de raffinement. L'étude du vocabulaire utilisé dans les campagnes publicitaires de marques révèle la manière dont le langage est employé pour transmettre une vision idéalisée de la France, à la fois intemporelle et innovante. À travers leurs produits de haute qualité, les entreprises de mode de luxe renforcent la Marque France, la diffusant ainsi à l'échelle mondiale.

Finalement, par rapport au chapitre dix, « Lieux communs... émotionnels dans la langue; la marque France », Marta Tordesillas explore le concept de lieu commun, essentiel dans la rhétorique, la logique et la linguistique, et son rôle dans la construction du sens dans le discours. Les lieux communs, des idées partagées et des expressions comme les proverbes, façonnent la langue et assurent la cohésion des discours. Ils sont liés à des émotions, influençant et enrichissant le sens linguistique et argumentatif. L'analyse de la campagne Marque France montre comment les lieux communs et les émotions sont utilisés pour construire une image valorisante et cohésive de la France à l'international. En somme, les lieux communs émotionnels jouent un rôle clé dans l'argumentation et la communication sociale.

En conclusion, l'ouvrage *Territorios transfronterizos: Marca Francia desde un enfoque cultural, lingüístico y literario* met en évidence que la Marque France ne se limite pas à une stratégie marketing, mais qu'elle repose sur un ensemble de représentations culturelles et linguistiques qui s'ancrent dans l'histoire et dans les dynamiques

transfrontalières. L'un des principaux apports de ce livre réside dans son approche interdisciplinaire, qui permet de croiser des perspectives issues des sciences du langage, des études culturelles et des sciences sociales. Il met en avant la complexité des processus de construction identitaire ainsi que le rôle fondamental du discours dans la consolidation d'une image nationale. Par son analyse rigoureuse et son regard critique, cet ouvrage s'adresse autant aux chercheurs en linguistique et en communication qu'aux spécialistes en études culturelles et aux professionnels du *branding* territorial. Il constitue une lecture incontournable pour ceux qui s'intéressent à la manière dont les États façonnent et projettent leurs valeurs identitaires dans un monde en perpétuelle évolution.

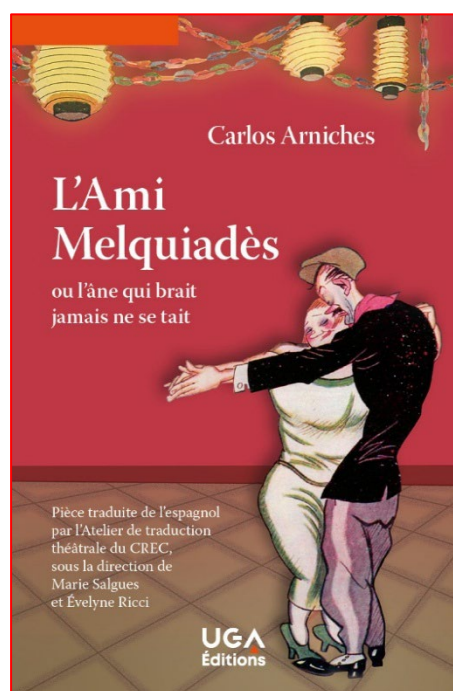
La «traducción total» del humor de Carlos Arniches: una propuesta del CREC*

María YUGUEROS CANELA

Universidad Pablo de Olavide

yugueroscanelamaria@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0008-9602-757X>



La traducción reseñada se enmarca en la colección «Paroles d'ailleurs». Se trata de una iniciativa editorial auspiciada por la Universidad Grenoble Alpes que se centra en el trasvase al francés de obras literarias, filosóficas e históricas provenientes de diversas culturas extranjeras. Su objetivo es dar voz a autores/as y pensadores/as poco conocidos/as en el ámbito francófono, facilitando su acceso a un público más amplio. La colección está dirigida por Claire Maniez y Laurent Gallardo.

En este caso, nos encontramos ante el trasvase de *El amigo Melquiades o por la boca muere el pez*, una comedia del dramaturgo español Carlos Arniches (1866-1943). Nacido en Alicante, desarrolló la mayor parte de su carrera en Madrid, epicentro de su producción escénica. Su debut teatral se dio en 1888 con una

obra escrita en colaboración con el autor alcoyano Gonzalo Cantó (1859-1931). Desde ese momento, su pluma prolífica dio lugar a una nutrida trayectoria que se prolongó durante más de medio siglo. Cultivó distintas modalidades de la zarzuela, la farsa, la comedia rural y el género chico, entre otros géneros y subgéneros de la época. Todos

* Reseña del libro del Atelier de traduction théâtrale du CREC, bajo la dirección de Marie Salgues y Evelyne Ricci, *L'Ami Melquiadès ou l'âne qui brait jamais ne se tait*, de Carlos Arniches (Université Grenoble Alpes, UGA Éditions, colección «Paroles d'ailleurs», 2025, 227 p. ISBN: 978-2-37747-506-3).

ellos dirigidos a un público mayoritario y con la comicidad como piedra angular de su propuesta escénica (Ríos, 1990: 7).

La obra que nos ocupa se inicia con una breve semblanza biográfica del comediógrafo Carlos Arniches, elaborada por Serge Salaün, catedrático emérito de Literatura Contemporánea Española de la Universidad Sorbonne Nouvelle-Paris 3 y fundador y codirector del CREC. En este apartado inicial se repasa, de manera concisa, tanto la trayectoria vital como el desarrollo profesional del dramaturgo alicantino, destacando los principales rasgos temáticos y estilísticos que caracterizan su extensa producción teatral. Además, se enfatiza el modo en que Arniches logró captar la esencia de los barrios populares madrileños, recreando con precisión –y reinventando– tanto el habla como las dinámicas sociales de sus habitantes (p. 23). Esta introducción biográfica da paso a un análisis centrado específicamente en *El amigo Melquiades*, la pieza traducida y objeto de estudio en esta edición. Estrenada con gran éxito en el Teatro Apolo de Madrid el 14 de mayo de 1914, *El amigo Melquiades* representa uno de los ejemplos más característicos del estilo de Arniches, quien supo cultivar y renovar el sainete madrileño con notable maestría (pp. 25-26).

En esta obra, se retoman los elementos estructurales y los arquetipos tradicionales del género: una joven enamorada que cae en las redes de un seductor maduro, padre de cinco hijos, poniendo en riesgo su relación con un joven trabajador honesto, impulsivo y siempre dispuesto a luchar por su amor. A este núcleo argumental se suman otros personajes típicos del universo arnichesco: una hermana avispada y resolutiva que, con la complicidad de un empleado de tienda algo torpe pero lleno de energía, logra burlar a una pandilla de maleantes; y una figura caricaturesca y exaltada como la de la bruja (p. 27), que aporta un toque cómico y grotesco al conjunto. A través de esta enérgica y entrañable galería de personajes populares, Arniches crea una pieza dinámica que ofrece una mirada irónica y aguda sobre ciertos aspectos de la vida urbana madrileña de principios del siglo XX.

Julio César Santoyo (1987) afirmaba que las obras de carácter humorístico de este tipo eran estrictamente intraducibles. Frente a este desafío se posicionó el taller de traducción teatral del CREC (Centre de Recherche sur l’Espagne Contemporaine – UE 2292), el cual, con notable acierto, ha logrado trasladar esta obra al francés¹, con el título *L’ami Melquiadès ou l’âne qui brait jamais ne se tait* (2025). El CREC es un relevante grupo de investigación de la Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, el cual se centra en la historia cultural española, así como en sus intercambios con Europa y, especialmente, con Francia en los siglos XVIII, XIX, XX y XXI.

¹ En dicho proceso traslativo han participado Marie Salgues y Évelyne Ricci (directoras), Serge Salaün, Camille Back, Adeline Chainais, Claire Dutoya, Anne-Laure Feuillastre, Hélène Frison, Raquel García Fuentes y Patricia García Ocaña.

Se trata de la primera traducción de una pieza teatral de Arniches a la lengua de Molière. Fundado en 2006, el mencionado taller se propone la traducción de obras teatrales, partiendo de la premisa de que el texto teatral posee un propósito que va más allá de su mera existencia escrita: su objetivo final es la puesta en escena y, por ende, la representación oral. En consecuencia, la única forma de traducción viable es aquella que se concibe de manera integral o global, es decir, aquella que capta y reproduce la totalidad de los efectos generados por el texto original, pensada en función de su oralidad y de la dinámica escénica (p. 35). De este modo, conforme a las premisas del CREC, traducir globalmente en el ámbito de la dramaturgia implica reconstruir una pieza para los receptores de otra lengua, inmersos en un contexto temporal y espacial diferente a los de su creación original (CREC, 2013: 16; García Fuentes, 2020: 480). La traducción teatral, por tanto, no se limita a un ejercicio lingüístico, sino que supone también un trabajo de recreación cultural que exige sensibilidad escénica, dominio del registro oral y una profunda comprensión del humor y la idiosincrasia del texto fuente.

En suma, la traducción de *El amigo Melquíades* al francés representa un aporte significativo tanto para los estudios filológicos y la difusión internacional del teatro costumbrista español, como para fines didácticos, como puede ser la enseñanza de la traducción literaria desde una metodología comparatista francés-español. Esta edición no solo abre nuevas vías de acceso a la obra de Carlos Arniches para el público francófono, sino que también demuestra que, incluso las piezas consideradas «intraducibles», pueden encontrar una nueva vida escénica y textual en otra lengua y cultura cuando son abordadas con sensibilidad, rigor y creatividad. Gracias a iniciativas como la del CREC, se reafirma el valor de la traducción literaria como puente cultural y herramienta pedagógica de primer orden.

Consideramos que esta edición bilingüe, presentada en un formato a doble página, se distingue no solo por su cuidada traducción, sino también por el valioso comentario crítico que la precede, redactado por Hélène Frison, Évelyne Ricci y Marie Salgues. En dicho apartado introductorio se abordan con rigor las principales dificultades encontradas durante el proceso traductológico, así como las estrategias adoptadas para solventarlas, lo que convierte la obra en un instrumento de gran utilidad didáctica. En efecto, pensamos que este volumen puede considerarse un recurso pedagógico de notable relevancia para la enseñanza de la traducción literaria en el contexto del Grado en Traducción e Interpretación. Su carácter práctico y reflexivo lo convierte en una herramienta eficaz tanto para docentes como para estudiantes, al permitir la observación del proceso de traducción y de los dilemas que este entraña en el ámbito del teatro humorístico.

Cabe recordar que, pese a su evidente riqueza estética y complejidad lingüística, la traducción literaria sigue estando relegada a un segundo plano dentro de los planes de estudio universitarios, en los que se suele privilegiar la formación en ámbitos más funcionales o especializados de la traducción. No obstante, su inclusión en la enseñanza

universitaria resulta fundamental, ya que contribuye significativamente a la formación integral del estudiantado, permitiéndoles no solo perfeccionar sus competencias lingüísticas y traductológicas, sino también desarrollar una sensibilidad estilística y una conciencia aguda de las distintas variedades diastráticas y diafásicas de la lengua.

En este sentido, *El amigo Melquíades*, cuyos personajes pertenecen en su mayoría a las clases populares del Madrid de comienzo del siglo XX, plantea un reto particular: la representación de una oralidad marcada por múltiples registros y variantes sociales. Frente a esta complejidad, el equipo traductor ha optado por un enfoque creativo y flexible, recurriendo a estrategias discursivas diversas con el objetivo de reflejar en el texto meta las trasgresiones lingüísticas que caracterizan los intercambios dialógicos de los personajes en el original. De este modo, los/as traductores/as logran acercar su versión francesa a la expresividad, fluidez y riqueza de la lengua hablada que define la dramaturgia de Arniches, poniendo en práctica un conjunto de técnicas traslativas – creación discursiva, modulación, transposición, entre otras– que resultan especialmente ilustrativas desde un punto de vista pedagógico y profesional. Así, se abordan problemas como la traducción del argot, los juegos de palabras, las expresiones coloquiales y los giros propios del habla madrileña con soluciones que privilegian la inteligibilidad y la eficacia dramática en el nuevo contexto.

La introducción de esta edición concluye con una atinada reflexión que responde a la noción de intraducibilidad del humor defendida por J.C. Santoyo. Frente a dicha postura, se reivindica la posibilidad –y, más aún, la necesidad– de traducir el humor, aunque este suponga uno de los mayores desafíos de la práctica traductológica. Renunciar a este empeño equivaldría a confinar obras de inconmensurable valor artístico, como *El amigo Melquíades*, al estrecho ámbito de su lengua y cultura de origen, privando así al lector foráneo del acceso a una dimensión esencial del patrimonio literario universal. En este sentido, la propuesta constituye una defensa de la traducción como puente entre culturas y también una invitación a reconocer y compartir, más allá de las fronteras idiomáticas, la riqueza expresiva del legado de autores como Arniches, cuyo genio trasciende lo local y posee el potencial de resonar en otros idiomas y culturas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CENTRE DE RECHERCHE SUR L'ESPAGNE CONTEMPORAINE (2013) : *Évaluation de l'AERES sur l'unité : Centre de Recherche sur l'Espagne Contemporaine (CREC) sous tutelle des établissements et organismes : Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3*. URL: https://www.hceres.fr/sites/default/files/media/publications/rapports_evaluations/pdf/D2014-EV-0751719L-S2PUR140006945-003896-RD.pdf
- GARCÍA FUENTES, Raquel (2020): *La enigmática dramaturgia de Gyp. El legado feminista de una escritora silenciada y su recepción traductológica en el contexto hispano*. Tesis doctoral

dirigida por Jordi Luengo López. Sevilla, Universidad Pablo de Olavide. URL: <https://rio.upo.es/entities/publication/d4fb50a0-2552-45d9-bb15-6d310b974d8e>.

RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio (1990): *Arniches*. Alicante, Caja de Ahorros Provincial de Alicante. URL: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc571s3>.

SANTOYO, Julio César (1987): «Translatable and Untranslatable Comedy: The Case of English and Spanish». *Estudios Humanísticos. Filología*, 9, 11-18. URL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=104686>.

Antonia Pagán López
(11/06/1956 – 04/08/2025)

Les morts ne meurent que s'ils meurent dans nos cœurs. Ils vivent si nous les chérissons, si nous honorons leur mémoire, si nous posons sur leurs tombes les mets qui de leur vivant ont eu leurs préférences, si à intervalles réguliers nous nous recueillons pour communier dans leur souvenir. Ils sont là, partout autour de nous, avides d'attention, avides d'affection. Quelques mots suffisent à les rameuter, pressant leurs corps invisibles contre les nôtres, impatients de se rendre utiles.

Maryse Condé, *Moi Tituba sorcière... Noire de Salem*.



Antonia Pagán López amaba ante todo la literatura, que pronto relacionaría con otra de sus pasiones: la pintura. La coherencia de su trayectoria investigadora gira efectivamente en torno al color, a la naturaleza, a los objetos y personajes, paisajes cercanos, cotidianos, pero también lejanos, insulares y exóticos, que inspiraron muchos de sus trabajos, bajo la forma de aproximaciones plásticas al texto literario¹. El estudio del entorno objetual en Flaubert y Robbe-Grillet² fue el tema de su tesis doctoral³, que defendió justo el día de su cumpleaños,

tras varias estancias en las universidades de París 3 (Sorbonne Nouvelle) y París IV (Paris-Sorbonne), donde además obtuvo un DEA en Literatura Francesa.

Con la seriedad, perseverancia y disciplina que la caracterizaban, estos primeros pasos marcaron toda su carrera. Sus idas y venidas regulares a París, alojándose en el Colegio de España, se convirtieron en un ritual todos los finales de curso. Aprovechaba

¹ «Aproximaciones plásticas al texto literario», in Jerónimo Martínez Cuadrado, Concepción Palacios Bernal y Alfonso Saura Sánchez (eds.), *Aproximaciones diversas al texto literario*, Universidad de Murcia, 1996, 343-348.

² «Surrealismo y vanguardismo en la narrativa de A. Robbe-Grillet», *Estudios de lengua y literatura francesas*, 7, 1993, 87-100.

³ *Elementos contrastivos en la narrativa de G. Flaubert y de A. Robbe-Grillet: focalización y entorno objetual*, Universidad de Murcia, 1992.

siempre para citarse con el periodista y escritor Yves Frontenac⁴, fiel amistad que cultivó hasta su desaparición en 2022. Otra visita obligada era el museo de la vida romántica, un ápice de tranquilidad en el corazón mismo de la ruidosa y ajetreada ciudad de las luces. Gozaba de la particular experiencia de leer a su preciada George Sand⁵ en ese jardín, lecturas que únicamente se veían interrumpidas por la leve melodía de Chopin. En esa especie de *mise en abîme* durante sus viajes a París, la visita a este insólito lugar le permitía sumergirse en las profundidades del siglo XIX, a una época de claroscuros que tanto inspiró sus trabajos de investigación y trazó su itinerario docente. En efecto, su admiración se extendía a otros relatos fantásticos⁶ como los de Mérimée, Maupassant⁷ o Gautier, así como a la particular representación del paisaje por parte de Nerval⁸ o Zola⁹.

Numerosos son, por otro lado, sus estudios dedicados a escritores del siglo XX, sobre todo a Le Clézio¹⁰, pero también a mujeres escritoras, a las que prestó siempre un

⁴ «Les sentiers du texte dans l'écriture d'Yves Frontenac: nouvelle, récit, roman», *Anales de filología francesa*, 13, 2005, pp. 305-322.

⁵ «Élans féminins de liberté et d'égalité: George Sand et Juliette Adam», in Encarnación Medina Arjona y Adela Tarifa Fernández (dir.), *Écrivaines engagées*, L'Harmattan, 2023, 41-51. / «L'âme voyageuse de George Sand et l'esprit artistique de Théophile Gautier: regards croisés sur l'Italie et l'Espagne», in Giovanni Dotoli, Encarnación Medina Arjona, Maria Antonietta Selvaggio (eds.), *Entre l'Italie et l'Espagne, les arts du voyage: Entre Italia y España, las artes del viaje = Tra Italia e Spagna, le arti del viaggio*, Edizioni Universitarie Romane, 2017, 333-354. / «Merveilleux et fantastique dans la fiction sandienne», in Concepción Palacios Bernal, Pedro Salvador Méndez Robles (coord.), *Femmes nouvellistes françaises du XIX^e siècle*, Peter Lang, 2013, 197-214. / «Écritures au service de l'art: Mme de Staël et George Sand», in Esperanza Bermejo Larrea, Juan Fidel Corcuera Manso, Julián Muela Ezquerra (Coords.), *Comunicación y escrituras: en torno a la lingüística y la literatura francesas*, Universidad de Zaragoza, 2012, 417-432.

⁶ «Amour rétrospectif, ambiguïté et intertextualité dans le récit fantastique», *Anales de filología francesa*, 14, 2006, 199-216.

⁷ «L'imaginaire de l'eau dans l'écriture de Maupassant», in Mercedes López Santiago, Françoise Olmo Cazevielle, Gemma Peña Martínez, Inmaculada Tamarit Vallés (Coords.), *Palabras e imaginarios del agua*, Universitat Politècnica de València, 2017, 551-557. / «Le dialogue entre littérature et peinture. Texte et image dans l'œuvre de Maupassant», in José Manuel Losada Goya (Coord.), *Tiempo, texto e imagen = Temps, texte et image*, Universidad Complutense de Madrid, 2011, 573-586.

⁸ «Paysages nervaliens: aux confluences du mythique, du mystique et de l'inter pictural», in Encarnación Medina Arjona (dir.), *Voyages tyranniques, paysages circéens*, L'Harmattan, 2021, 43-68.

⁹ «Regards sur la nature dans l'écriture zolienne», in María Manuela Merino García (coord.), *L'appréciation langagière de la Nature: le naturel, le texte et l'artifice*, Universidad de Jaén, 2017, 255-266. / «La Poétique de la lumière dans l'espace zolien», in María Loreto Cantón Rodríguez, Isabel Esther González Alarcón, Covadonga Grijalba Castaños y Yolanda B. Jover Silvestre (coords.), *Metáforas de la luz = Métaphores de la lumière*, Universidad de Almería, 2017, 294-304.

¹⁰ «L'image leclézienne, icône d'identité et de mémoire», *Thélème: Revista complutense de estudios franceses*, 33: 2, 2018, 291-303. / «L'idéogramme et la peinture des sables dans l'écriture de J.M.G. le Clézio», in Lourdes Carriedo López, Anne-Marie Reboul (dirs.), *Entre escritura e imagen. II, Imágenes fijas, imágenes cinéticas*, Peter Lang, 2018, 87-102. / «Temps mythique et ouverture textuelle dans l'écriture

especial interés, como es el caso de Simone de Beauvoir¹¹ o Marguerite Duras¹². Con similar entusiasmo, que conseguía además transmitir con peculiar sutileza efusiva, presentó trabajos dedicados a autores magrebíes como Tahar Ben Jelloun¹³ o Mouloud Mammeri¹⁴ y a autoras del talante de Assia Djebar¹⁵ o Fatima Mernissi¹⁶. Convirtiéndose el mundo francófono en otra de sus grandes pasiones, este retuvo destacada importancia en sus investigaciones¹⁷ y su labor docente. De hecho, la universalidad de estas literaturas, junto con esas marginadas voces femeninas, resuena en todo aquel que frecuentó sus clases o asistió a alguna de sus conferencias, maravillado por el recuerdo de la profundidad y sensibilidad de su tímido discurso. Fue además pionera, a la vez que visionaria, al proponer el estudio de la obra de la autora caribeña Maryse Condé¹⁸, cuando era prácticamente una desconocida, y a la que con empeño y tenacidad consiguió traer a su universidad para ser investida doctora *honoris causa*¹⁹. Su última publicación se la dedicó justamente a este icono emblemático de las literaturas francófonas²⁰, a aquella generosa anciana de templadas mejillas, habitante sempiterna de un sueño convertido realidad, que nos dejó en la primavera de 2024.

leclézienne», *Estudios románicos*, 2/16-17, 2007-2008, 799-814. / «Errance, rêverie et mythe dans l'œuvre leclézienne», *Anales de filología francesa*, 7, 1995, 111-122. / «Plástica y simbólica de la luz en J. M. G. Le Clézio», *Anales de filología francesa*, 4, 1992, 89-100.

¹¹ «Simone de Beauvoir: *Les mandarins*», *Anales de filología francesa*, 2, 1987, 87-102.

¹² «La traducción literaria: *L'amant* de M. Duras», in Luis Charlo Brea (Ed.), *Reflexiones sobre la traducción*, Universidad de Cádiz, 1994, 491-502. / «Una escritura de la ambigüedad y de la desintegración: *Le rapt de Lol V. Stein* de Marguerite Duras», *Anales de filología francesa*, 6, 1994, 119-136.

¹³ «Subversion et transgression de l'écriture. Tahar Ben Jelloun : *L'enfant de sable*», in Lidia Anoll y Marta Segarra (dirs.), *Voix de la Francophonie: Belgique, Canada, Maghreb*, Universidad de Barcelona, 1999, 407-412.

¹⁴ «Rito y tradición bereber en *La colline oubliée*: Mouloud Mammeri», *Anales de filología francesa*, 10, 2002, 135-148.

¹⁵ «Assia Djebar ou l'écriture-parole», *Francofonía*, 12, 2003, 119-133.

¹⁶ «L'espace et les mots dans l'imaginaire mernissien», in José Luis Arráez Llobregat y Ángeles Sirvent Ramos (coords.), *Espacio y texto en la cultura francesa = Espace et texte dans la culture française*, vol. 1, Universidad de Alicante, 2006, 199-216.

¹⁷ *Voix francophones de la migration: univers migrant, fictions et réalités*, Institut Catholique de Toulouse, 2020.

¹⁸ «Regards sur l'image dans l'écriture de Maryse Condé», *Thélème: Revista complutense de estudios franceses*, 2/34, 2019, 411-422. / «La mort et l'au-delà dans *La Migration des cœurs* de Maryse Condé», *Anales de filología francesa*, 20, 2012, 207-220. / «Le visible et l'invisible: *Moi, Tituba sorcière*», in Ignacio Iñarrea Las Heras y María Jesús Salinero Cascante (coords.), *El texto como encrucijada: estudios franceses y francófonos*, vol. 1, Universidad de La Rioja, 2004, 721-732. / «Mythes et symboles de l'univers antillais», *Anales de filología francesa*, 9, 2000, 249-266.

¹⁹ <https://www.um.es/web/universidad/doctores-honoris-causa/maryse-conde>

²⁰ «À la mémoire de Maryse Condé», *Çédille, revista de estudios franceses*, 25, 2024, 531-533.

Entonces... había una vez dos colibríes, a uno lo llamaré A. y al otro M., que revoloteaban cerca de la cascada de los cangrejos, esa habitada por una *Loa* acuática de cabellos azul turquesa y tez de verde mar. Bajo la negrura del denso dosel arbóreo, algunos rayos de luz conseguían no obstante atravesarlo, mientras A. y M. batían velozmente sus diminutas alas a mi alrededor y se fusionaban con ese exótico paisaje. De repente, los destellos de tornasolado plumaje vibraron a esmeralda y metal por un instante. Entrecerré los ojos. Se pusieron a volar hacia la noche que caía.

Escruto desde aquel triste día de estío el cielo al atardecer, hasta descubrir que hoy son estrellas que conversan, recordando con dolor ese alto vuelo que demasiado pronto emprendieron. Admiro a M. que resplandece con impulsos refulgentes y consigue seguir iluminando mi imaginario. Pero, sobre todo, observo con húmeda mirada a la discreta A., ya lejana, casi eterna, que continuará reluciendo con el incesante zonzún del recuerdo que nos deja.

Isaac David Cremades Cano
Universidad de Murcia