

CONVERSATIONS

La Revue des Études Brachylogiques

Directeur responsable : Mansour M'HENNI

N° 12– Second semestre 2021



Couv. (à gauche) :
George MORLAND (1763-1804), *Execrable Human Traffick, or The Affectionate Slaves*. 1789, huile sur toile, 85.1 x 121.9 cm. Menil collection (Houston).



Couv. (à droite) :
Christiaan van COUWENBERGH (1604-1667), *Scène de mœurs dit le rapt de la négresse*, 1632, huile sur toile, 105 × 127,5 cm, Musée des Beaux-Arts (Strasbourg).

Sommaire

▫ Ouverture : Penser la minorité (Z. – BEN AZIZA) – 3

1^{er} volet : Penser la minorité

▫ Présentation de l'ARQ (M. CAZAUX & Q. PETIT) – 9

▫ La Représentation du handicap (F. ERRICO) – 13

▫ E. A. Elmaleh à la croisée de deux littératures (M. LAKHDAR) – 31

▫ E. Glissant : la trace et la mondialité (M.L. RHIMI) – 41

▫ Le « frérisme » en Tunisie (L. DOUH) – 63

▫ Re-thinking the Minority and Recognition through Poetry (N. TERKI) – 73

2^{ème} volet : L'Hybridité

▫ *Les Alouettes naïves* (Nadia Gaaloul) – 91

▫ Le « frérisme » en Tunisie (L. DOUH) – 57

▫ L'hybridité collocationnelle (H. AMMAR) – 89

▫ Les unités phraséologiques hybrides (A. ZRIGUE) – 99

VARIA

▫ Zola et l'impressionnisme : Brachylogiques (S. AYADI ZOGHLAMI) – 111

▫ Les collectifs de Leila Sebbar (M. KALLEL) – 119

▫ Réseaux socionumériques (Z. MESSILI) – 127

PROTOCOLE EDITORIAL – 135

CONVERSATIONS
La Revue des Études Brachylogiques
Directeur responsable : Mansour M'HENNI
N° 12– Second semestre 2021

<p>Administration : <i>Directeur responsable :</i> Mansour M'henni Directeur administratif et financier : Badreddine Ben Henda</p> <p><i>Rédactrice en chef :</i> Zouhour Messili-Ben Aziza <i>Rédacteur en chef (langue arabe) :</i> Mohamed Saad Borghol</p> <p>* * *</p> <p><i>Maquettiste :</i> Chedly Haouel <i>Imprimerie :</i> Simpact <i>Distribution :</i> Éditions Brachylogia <i>Adresse :</i> Association Brachylogia, 26 avenue Darghouth Pacha, 1007 Tunis <i>Mail :</i> brachylogia.org@gmail.com <i>Site :</i> https://brachycireb.com</p>	<p>Conseil scientifique : (Présidé par Mansour M'henni, le directeur responsable de la publication)</p> <p>Tunisie : Hmaïed Ben Aziza ; Badreddine Ben Henda ; Youssef Ben Othmane ; Radhouan Briki ; Mohamed Chagraoui ; Monia Kallel ; Mansour M'henni ; Samir Marzouki ; Zouhour Messili-Ben Aziza.</p> <p>Autres pays : Jana Altmanova ; Noureddine Bahloul, Marc Bonhomme ; Moussa Coulibaly ; Carolina Diglio ; Maria Victoria Ferrety ; Sanae Ghouati ; Marc Gontard ; Catherine Gravet ; Dima Hamdane ; Marc Hersant ; Ahmed Hizem ; Alain Massé ; Maria Giovanna Petrillo ; Anna Rahal ; Martine Renouprez ; Abderrahman Tenkoul.</p>
--	---

Ce numéro est publié avec le soutien du Ministère tunisien des
Affaires Culturelles



Avertissement : Les articles publiés dans la revue *Conversations* n'engagent que leurs auteurs, et ceux qui ne sont pas publiés ne sont pas remis à leurs auteurs.

Tous droits réservés à la revue *Conversations*.

Ouverture : Penser la minorité

Zouhour Ben Aziza

Ce numéro rassemble, dans un premier volet, les contributions des participants à la journée d'étude internationale « Penser la minorité » organisée par l'Unité de Recherche en Études Brachylogiques (UREB)¹ le samedi 19 juin 2021². Le second volet présente des approches brachylogiques de l'hybridité littéraire et linguistique ; et un Varia composé de trois articles clôt le présent numéro.

La première partie de ce numéro de Conversations a donc pour objet d'étude la « minorité ». (Re)penser la minorité, c'est interroger l'interaction entre son expression littéraire et artistique et les incidences que cela aurait sur la perception sociale de la minorité en rapport à l'arrière-fond éthique qui présiderait à la pensée néo-humaniste.

Marion Cazaux et Quentin Petit Dit Duhail soulignent que les recherches en histoire de l'art en France portant sur les artistes féministes et *queers* sont minoritaires, et celles et ceux qui s'y attellent représentent également une minorité dans le cadre académique. Le collectif de recherche ARQ (Arts et Représentations *Queers*) se mobilise ainsi sur ces questions avec méthode et rigueur scientifique afin de produire des savoirs universitaires mais aussi communautaires. Les auteurs abordent particulièrement les difficultés qu'imposent ces sujets de recherche ainsi que la manière dont ils donnent à repenser la discipline.

S'interrogeant sur l'affirmation du droit à l'existence de la minorité, Fabiana Errico propose d'analyser l'écriture dramatique en partant de *La dictée* de Stanislas Cotton et se pose les questions suivantes : Quelle forme de médiation ce genre de littérature propose-t-il ? Comment, en s'adressant au « jeune public », permet-il de sensibiliser à la question du handicap, donc des « minorités » ? À partir de l'analyse du corpus, l'auteure cherche à démontrer comment les choix linguistiques à l'intérieur du texte théâtral visent à promouvoir une forme de sensibilisation plus accentuée chez le lecteur qui est amené à partager le point de vue du personnage. Les choix linguistiques typiques du texte théâtral permettent, par une décentration, d'attirer l'attention sur le sujet du handicap et sur l'existence d'une diversité de la « minorité » à comprendre et à accepter.

Mohammad Lakhdar traite de la place de la production littéraire de l'écrivain marocain de confession juive, Edmond Amran El Maleh, de sa situation par rapport à deux littératures francophones appartenant à l'aire culturelle marocaine, à savoir la littérature marocaine d'expression

¹ En partenariat avec les associations Brachylogia-Tn, QCA (Questions et Concepts d'Avenir) et ACAM (Association pour la Culture et les Arts Méditerranéens), ainsi qu'avec le département de français de l'ISSHT (Institut Supérieur des Sciences Humaines de Tunis – Université Tunis El Manar). C'est notre collègue Amal Jarrahi qui a proposé le thème et qui a conçu l'affiche de la rencontre.

² Cette journée d'étude s'est déroulée en distanciel afin que les participants résidant à l'étranger puissent y participer.

française telle qu'elle est définie par la critique littéraire et la littérature judéo-marocaine d'expression française. Cette étude comparatiste consiste à relever les recoupements et divergences qui distingueraient ou assimileraient les œuvres du corpus des/aux deux littératures suscitées.

Mohamed Lamine Rhimi interroge la *poétique de la mondialité* glissantienne qui face aux fléaux et aux dérapages de la mondialisation, subsume les langues minorées et les communautés dominées sous un équinoxe géoculturel. Glissant cultive le nomadisme circulaire, replace les imaginaires des diverses cultures sous le signe d'une esthétique d'horizontalité.

Leyla Douh s'intéresse à une nouvelle minorité marginale en Tunisie désignée par un nouveau mot « frérisme », et plus particulièrement aux nouvelles lexies, aux acceptions et aux emplois de ce néologisme et de ses dérivés. Elle étudie également les jugements de valeur portés par la société tunisienne à l'égard de cette minorité.

Nassima Turkey inscrit son article (en langue anglaise) dans l'axe de la littérature et de la minorité, notamment les Kabyles. À travers une étude de certains poèmes de Lounés Matoub, l'auteure démontre que cette poésie vise à « globaliser » l'expérience locale des Kabyles et à transformer la lutte pour la reconnaissance en quête de soi.

La seconde partie de ce numéro offre une série d'articles s'intéressant à la dimension brachylogique de l'hybridité.

Nadia Baaloul interroge l'hybridité des *Alouettes naïves* d'Assia Djebar. Sur différents plans (narratologique, narratif et historique), l'écriture de l'hybride chez la romancière algérienne donne à lire un texte en parchwork, tissé de différentes fibres, composé par les morceaux épars d'une conscience en éclats. Hayfa Ammar dans son article « l'hybridité collocationnelle » rappelle que les collocations ont toutes une caractéristique commune : leur hybridité. Elle propose un classement des collocations afin de démontrer que malgré leur variété, elles sont hybrides sur plusieurs niveaux et afin de montrer que les collocations complexes présentent à la fois une hybridité formelle et fonctionnelle. Anissa Zrigue, également dans une perspective strictement linguistique, porte son attention sur l'hybridation comme processus de créativité lexicale et se penche sur une sous-classe des hybrides : les phrasèmes hybrides. En partant des critères définitoires des hybrides lexicaux que sont les phrasèmes, elle tente de cerner les contours de cette classe jusque là marginalisée et ainsi d'élargir l'acception d'hybridité en linguistique.

Le troisième volet de ce numéro présente trois articles nourris des réflexions antérieures sur la Nouvelle Brachylogie.

Sabeh Ayadi-Zoghalmi rappelle que les textes de Zola sont particulièrement imprégnés des techniques picturales impressionnistes. L'esthétique descriptive de l'auteur des *Rougon-Macquart*, fortement érigée sur le fragmenté d'une part et l'instantané d'autre part, est, selon l'auteure, un espace de manifestation de plusieurs correspondances brachylogiques. Elle s'attache à étudier comment à travers l'écriture fragmentaire, Zola ne cesse de négocier le détail visuel et le détail

linguistique afin d'offrir à son lecteur une symphonie picturale d'une envergure particulière.

En partant du constat fait par la critique à propos du succès et du rôle des anthologies dans la diffusion, la patrimonialisation et la légitimation des littératures francophones (depuis les années 1920), Monia Kallel cherche à jeter la lumière sur la particularité des collectifs dirigés ou codirigés par Leila Sabbar, romancière et journaliste franco-algérienne. Centrés sur la thématique de l'enfance, ces collectifs (publiés en France ou ailleurs, en Tunisie notamment), s'inscrivent dans le mouvement de l'autonomisation du récit d'enfance, longtemps considéré comme un sous-genre de l'autobiographie. L'examen des récits pluri-autoriaux inédits où sont relatées des enfances passées dans des aires géographiques et culturelles différentes montre un double lien : entre la forme brève et l'écriture de l'enfance d'un côté, et entre le geste anthologiste et l'univers de Leila Sabbar d'un autre côté, un univers marqué par la quête inlassable de la langue du père, présente et fuyante, (res)sentie et perdue.

Mme Zouhour Messili-Ben Aziza souligne que les écrits sur les réseaux sociaux numériques, par leur dimension de brièveté, renvoient parfaitement à l'esprit de la Nouvelle Brachylogie. En centrant son étude sur les twitts de deux internautes (l'un français et l'autre tunisien), elle entend montrer que par la force, l'énergie, la condensation du style aphorisant imposé, en quelque sorte, par les contraintes techniques et technologiques du réseau twitter, ces deux internautes s'inscrivent et s'impliquent dans les discussions sur les problèmes de leur société et parviennent à instaurer un débat démocratique au service de la justice et de l'humain.

La diversité et la richesse des contributions de ce numéro prolongent et complètent la réflexion sur le concept de Nouvelle Brachylogie et ouvrent de larges horizons.



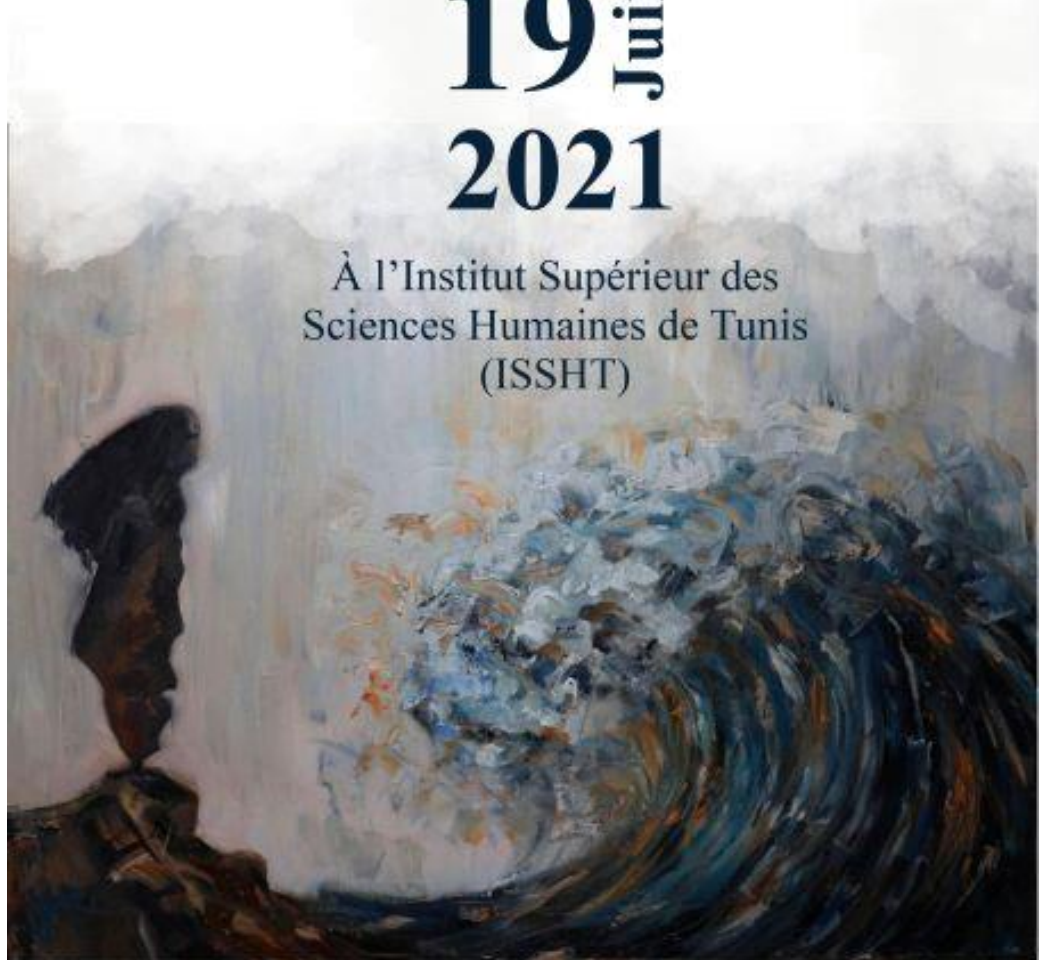
Unité de Recherche en Etudes Brachylogiques & Département de français & Brachylogia-Tunisie
en partenariat avec le Collectif associatif Culture-Université-Recherche-Associations (CURA)

Journée d'étude

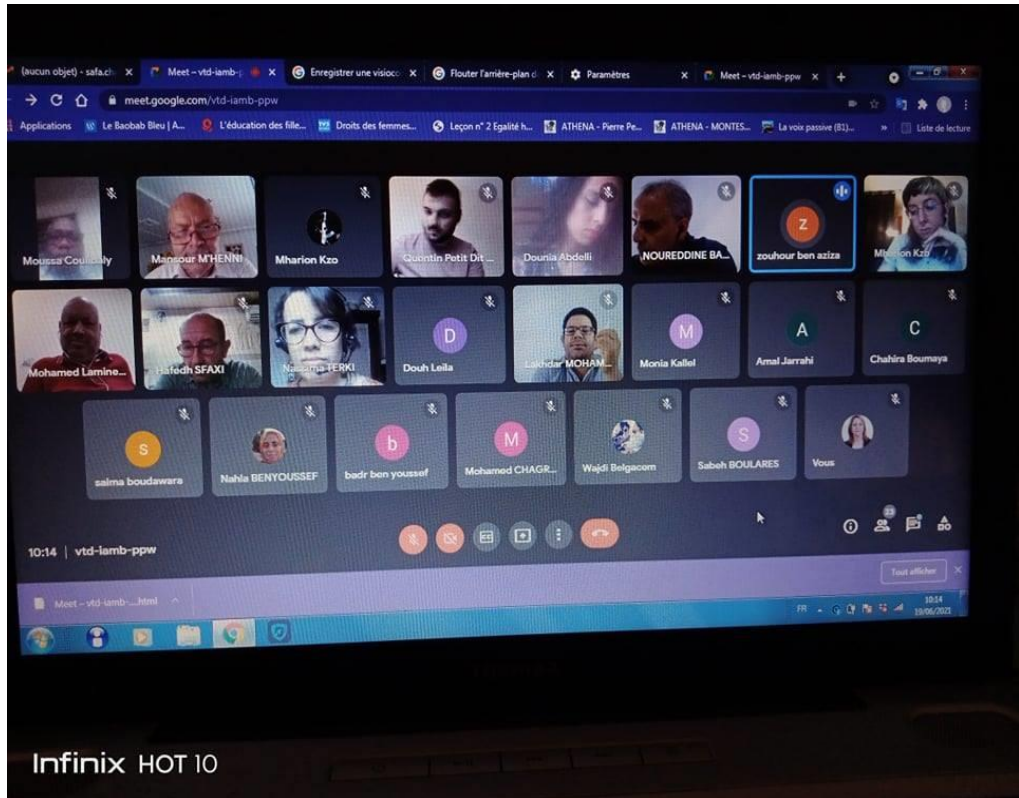
Penser la minorité

19^{juin} 2021

À l'Institut Supérieur des
Sciences Humaines de Tunis
(ISSHT)



Premier volet : Penser la minorité



Présentation de l'ARQ **Collectif pour une histoire des arts féministe et *queer***

Marion CAZAUX
Université de Pau et des pays de l'Adour - ALTER 7504
&
Quentin PETIT DIT DUHAL
Université Paris-Nanterre - HAR EA4414 IREF - UQAM

Résumé :

Les recherches en histoire de l'art en France portant sur les artistes féministes et *queers* sont minoritaires, et celles et ceux qui s'y attellent représentent également une minorité dans le cadre académique. Le collectif de recherche ARQ (Arts et Représentations *Queers*) se mobilise ainsi sur ces questions avec méthode et rigueur scientifique afin de produire des savoirs universitaires mais aussi communautaires. Cet article aborde particulièrement les difficultés qu'imposent ces sujets de recherche ainsi que la manière dont ils donnent à repenser la discipline.

Mots-clés :

Collectif / recherche / art / féminisme / *queer*

Abstract :

Researchs in art history in France on feminist and queer artists are a minority, and those who engage in it are also a minority in the academic context. The research collective ARQ (Arts et Représentations *Queers*) thus mobilizes on these issues with method and scientific rigor in order to produce university and community knowledge. This article focuses on the challenges of these research topics and how they lead to rethinking the discipline.

Keywords :

Collective / research / art / feminism / *queer*

L'ARQ (Arts et Représentations *Queers*)¹ est un collectif de recherche qui a pour but de produire, rassembler et valoriser la recherche scientifique dans les domaines de l'histoire de l'art et de la pratique artistique féministe et *queer*. Les artistes féministes et les artistes *queers*, représentant une minorité en soi, sont connu·e·s par un même public, fidèle mais réduit, qui ne leur permet pas une accessibilité à la légitimation institutionnelle. Pourtant, lorsque nous avons lancé l'ARQ en avril 2021, nous avons assisté à un gain rapide de visibilité qui semble traduire un besoin et une réelle attente de la part des étudiant·e·s mais aussi des professionnel·le·s. Le collectif cherche alors à établir un état des lieux et l'analyse des

¹ Voir le *Carnet Hypothèses* de l'ARQ : <https://arqueer.hypotheses.org>.

représentations artistiques sous le prisme de la question des minorités sexuelles, de genres, de classes et de races par différents biais.

L'ARQ rassemble plusieurs étudiant·e·s en master, doctorat, en école des Beaux-Arts et des jeunes docteur·e·s en non mixité choisies, et établit de fait la volonté d'une production des savoirs par et pour nos communautés. Tout le monde peut participer mais tou·te·s n'ont pas le même statut, puisque nous mettons au centre des décisions les femmes et les personnes *queers*, sans pour autant empêcher les collaborations et la participation de tou·te·s. Dans le collectif, chaque membre participe à hauteur de ses capacités matérielles, et l'ARQ met tout en œuvre pour valoriser le travail de ses membres afin de centraliser les productions de la jeune recherche.

Même si les recherches portant sur le féminisme et le *queer* en histoire de l'art sont de plus en plus courantes chez les jeunes chercheur·euse·s, elles restent régulièrement critiquées. C'est en nous rencontrant que nous avons compris à quel point nous rencontrions les mêmes problèmes de stéréotypisation de nos sujets de recherche, de simplification péjorative de nos problématiques, de minimisation de l'importance de nos corpus et de notre travail. En effet, la France accuse un retard certain dans le domaine des études de genre qui ont du mal à se faire une place en histoire de l'art. De ce fait, les financements sont rares, et plongent les jeunes chercheur·se·s dans la précarité dès le début de la thèse. Le manque de financement dans les études supérieures implique alors des thèses plus longues, voire l'abandon en cours de route, la difficulté à valoriser son travail, le manque de réseau, peu de temps de présence sur l'université et donc un esprit écartelé entre salariat et recherche universitaire. Ces situations semblent expliquer aussi le relatif peu de nombre de thèses en cours sur les questions féministes et *queers* en art¹.

Le regroupement de la jeune recherche permet de poser un rapport de force des minorités isolées face à une majorité institutionnelle, qui ne les prend pas nécessairement en considération individuellement, voire qui n'appréhende pas la volonté vive d'une partie des jeunes chercheur·se·s de repenser l'histoire de l'art déjà écrite et les règles établies pour l'écrire. L'ARQ souhaite pouvoir ouvrir un espace de liberté pour que nos sujets puissent être traités dans toute leur singularité mais aussi dans la lignée d'un mouvement plus général.

Les études féministes et *queers* offrent des possibilités de renouvellement d'analyses ou de corpus, que ce soit sur des artistes contemporain·e·s ou non. Pour donner une idée de la diversité de nos recherches, voici quelques sujets traités par les membres du collectif². Ces recherches portent sur :

- les représentations d'un genre non binaire dépassant le féminin et le masculin, depuis la fin des années 1960 en performance et en photographie (Quentin Petit Dit Duhal, doctorant à l'université Paris-Nanterre) ;
- les écrits théoriques de la photographe allemande Ilse Bing dans les années 1920 (Ennio Grazioli, masterant à l'université Paris-Nanterre) ;

¹ Sur theses.fr, en histoire de l'art : 12 thèses soutenues ou en préparation contiennent le terme « féminisme » dans leur titre ou leur résumé, 8 thèses soutenues ou en préparation contiennent le terme « *queer* » dans leur titre ou leur résumé.

² Voir les présentations des membres du collectif : <https://arqueer.hypotheses.org/les-membres>.

- l'enseignement de la sculpture aux femmes, en France et au Royaume-Uni dans la seconde moitié du XIX^e siècle (Eva Belgherbi, doctorante à l'École du Louvre et à l'université de Poitiers) ;
- le rôle des conjointes d'artistes, notamment pour préserver la mémoire et l'œuvre de leur conjoint (Abel Delattre, masterant à l'université Paris-Nanterre) ;
- les représentations de la maternité et la mise en place d'un canon alternatif dans la seconde moitié du XX^e siècle (Zélia Bajaj, masterant-e à l'université Lettres Sorbonnes) ;
- le discours d'émancipation féministe dans les dramaturgies et les créations contemporaines en Belgique depuis 2010 (Marie-Cécile Henrion, doctorante à l'université catholique de Louvain) ;
- la scène *drag* thaïlandaise au regard de la popularité des pratiques de travestissement artistique à l'échelle mondiale sous le prisme anthropologique (Elias Caillaud, doctorant à l'EHESS) ;
- l'auto-représentation et les pratiques performatives *queers* depuis 1980 avec des artistes institutionnalisés·e·s ou non (Marion Cazaux, doctorante à l'université de Pau et des pays de l'Adour).

S'appuyant les un·e·s sur les autres, le collectif et ses futurs projets tentent de valoriser à leur juste valeur les sujets étudiés par nos membres. En effet, les activités du collectif comprennent des événements scientifiques et communautaires communs, où chacun·ne peut trouver sa place. En ce qui concerne la part *universitaire* de notre travail, l'ARQ prévoit des rencontres régulières afin de permettre un échange bienveillant et productif sous forme de webinaire, où chacun·e présente l'avancée de ses recherches. Il s'agit donc de partager ses méthodologies et ses expériences pour un public de type académique. La rédaction d'articles nous permet ensuite de mettre en valeur les recherches, les thématiques et la capacité d'analyse des membres. Les sujets sont donc libres et publiés au compte-goutte sur *Les cahiers de l'ARQ*, qui visent un public d'étudiant·e, de chercheur·euse et d'amateur·rice. Le collectif ambitionne également l'organisation d'un ou de deux colloques annuels avec une option hybride pour permettre une plus grande accessibilité. Les questions posées tourneront autour de l'histoire de l'art féministe et *queer*, sur les savoirs situés et les partis pris.

L'ARQ réfléchit, d'autre part, à des moyens efficaces et innovants pour transmettre les savoirs et démocratiser les travaux des membres. Pour ce faire, nous investirons le réseau *TikTok* et ferons des *lives Twitch* afin de vulgariser nos sujets, faire des comptes rendus d'exposition et commenter la production d'artistes ou des courants artistiques. Le collectif constituera également des groupes de travail autour de la confection d'un catalogue en ligne d'artistes féministes et *queers*, d'un fanzine, ainsi que de l'organisation d'une exposition annuelle présentant les productions des membres étudiant aux Beaux-Arts et d'artistes extérieur·e·s au collectif.

L'ARQ se conçoit ainsi comme un lieu de solidarité, d'entraide, et de discussion, promouvant un travail universitaire et de vulgarisation sur de nouveaux corpus ou des relectures d'œuvres connues, dont les analyses passées ont omis les questions de sexualité, de genre, de race et de classe.

En effet, ce collectif de recherche tente de décroiser la discipline en examinant le contexte social des artistes loin du formalisme, c'est-à-dire des questions esthétiques et de l'histoire des styles, afin de replacer les enjeux de l'influence des rapports de pouvoir et des cercles affinitaires sur la création artistique. L'histoire des images *queers* et féministes se trouve donc ré-appropriée par notre communauté aussi hétéroclite qu'elle soit, et non plus laissée aux mains des penseur·euse·s qui nous ont historiquement laissé en marge. Avec la force du groupe, ce collectif se mobilise sur ces problématiques avec méthode et rigueur scientifique afin de produire des savoirs universitaires mais aussi communautaires. L'ARQ remet donc en cause une culture artistique et universitaire monolithique en analysant les complexités identitaires selon le droit à la différence.

La Représentation du handicap dans l'écriture dramatique belge

Fabiana ERRICO
Université de Naples Parthenope

« Au début Une dictée c'est une pluie
Une averse de lettres qui
s'éparpillent tout autour de moi
Je fais ce que je peux Je les ramasse
J'essaye de reconstruire le puzzle
J'essaye, Mais ça va vite
Ça n'arrête pas de pleuvoir¹. »

Résumé :

Dans le rapport entre majorité et minorité, si la première s'affirme en usurpant les droits de l'Autre, en le mettant à l'écart et en produisant de lui des images stéréotypiques, la deuxième, comment-elle peut affirmer son droit à l'existence ? Un dialogue entre majorité et minorité serait possible si on prend en considération l'espace littéraire. L'article se propose d'analyser l'écriture dramatique en partant de l'œuvre « La dictée » de Stanislas Cotton qui, à travers les choix linguistiques typiques du texte théâtral, permet de sensibiliser sur le sujet du handicap, visant à encourager une forme de prise de conscience plus accentuée chez le lecteur et à promouvoir une décentration qui permet de tenir compte de l'existence d'une diversité de la « minorité » à comprendre et à accepter.

Mots clés :

Handicap, minorité, majorité, dyslexie, théâtre belge.

Abstract :

In the relationship between majority and minority, if the first asserts itself by usurping the rights of the Other, by setting him aside and producing stereotypical images of himself, the second, how can it assert its right to exist? A dialogue between majority and minority would be possible if it is taken into account a literary space. The article proposes to analyze the dramatic writing starting from the work of Stanislas Cotton, « La dictée », that, through the typical language choices of the theatrical text, educate on disability with the aim at promoting a more heightened form of awareness among the reader and a form of decentralisation which allows to take into account the existence of a diversity of the "minority" to be understood and accepted.

Key words : Handicap, minority, majority, dyslexia, belgian theatre.

¹ Stanislas Cotton, « *La dictée* », Rome : Lansman, 2009.

Introduction

Le sentiment d'appartenir à une minorité détermine presque tout dans la vie. Ce sentiment se manifeste à partir d'une prise de conscience de sa propre différence et engendre un besoin profond de se situer dans la société. Le concept de *minorité*, en tant qu'état d'infériorité auquel est réduit un groupe social, est conçu par opposition au concept de *majorité*, et il est nécessaire de comprendre les rapports de force et de pouvoir où, dans chaque cas, se confrontent les groupes humains qui relèvent de ces concepts complémentaires et opposés.

Selon George Canguilhem, la *normativité* renvoie au pouvoir que s'arrogue une autorité de produire, de diffuser et d'imposer des normes. Vu que la norme n'est jamais biologique, mais toujours à appréhender en fonction de l'individu et de son milieu, c'est un jugement normatif qui peut déclarer un état « anormal » pathologique (Georges Canguilhem, *Le Normal et le Pathologique*, Presses universitaires de France, 2013). À ce propos, la *majorité*, à travers les inégalités sociales, s'affirme en usurpant des droits de l'Autre, en le mettant à l'écart et en produisant de lui des images stéréotypiques. Comment donc, la *minorité*, rejetée dans un espace d'exclusion et de marginalité, peut-elle être amenée à affirmer son droit à l'existence ?

Un dialogue entre *majorité* et *minorité* pourrait se tenir à l'intérieur de l'espace littéraire. En partant de l'œuvre « La dictée » de Stanislas Cotton, né en 1963, en Belgique et qui a travaillé comme comédien dans de jeunes compagnies pour se consacrer ensuite totalement à l'écriture dramatique, on désire analyser comment le sujet du handicap, l'incapacité d'une personne à vivre et à agir dans son environnement en raison de déficiences physiques, mentales, ou sensorielles et de ses difficultés de déplacement, d'expression ou de compréhension, est exploité à l'intérieur de la littérature de jeunesse, en contexte francophone. Cela, à partir de l'écriture dramatique belge et du théâtre qui pose la question du rapport de l'individu au social et qui dénonce les injustices.

L'œuvre de Stanislas Cotton raconte l'histoire de Théodule, un garçon dyslexique qui, pendant l'heure de la dictée, s'évade et se réfugie dans un monde de fantaisie. L'interprétation dramatique, comme l'art, permet de se penser soi-même différent et de penser le monde environnant.

Le personnage dyslexique s'engage dans une forme de résilience qui, à partir de son handicap, va organiser les orientations à donner à sa vie. L'imagination et le cheminement introspectif sont les éléments dont il a besoin pour s'ouvrir à la vie en affirmant une nouvelle façon d'être au monde. Le nouveau langage, le nouveau mode de dialogue que le personnage crée dans son monde de fantaisie témoignent de sa volonté de continuer à avancer malgré la noirceur de la situation.

Quelle forme de médiation ce genre de littérature propose-t-il ? Comment, en s'adressant au « jeune public », permet-il de sensibiliser à la question du handicap donc, des « minorités » ?

À partir de l'analyse du corpus, on cherche à démontrer aussi comment les choix linguistiques à l'intérieur du texte théâtral visent à promouvoir une forme de sensibilisation plus accentuée chez le lecteur ; qui est amené à partager le point de vue du personnage.

En effet, le travail d'empathie et la manière dont le personnage se raconte, mis en place par l'écriture dramatique, permettent de donner voix aux personnes porteuses d'un handicap et d'engager une forme de *décentralisation* qui permet de mieux tenir compte de leur vision du monde. En regardant à travers les yeux d'une *minorité* qui diffère de la « norme », on rend possible son inclusion, qui se réalise seulement dans l'acceptation de la diversité et dans la répartition des responsabilités envers l'Autre qui incombe à chacun.

La littérature de jeunesse et la représentation du handicap

Historiquement le mot *handicap* signifie « main dans le chapeau ». Forme contractée de l'expression anglaise « *hand in cap* », si on consulte le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales¹ (CNRTL), l'étymologie du mot est ainsi décrite : « course dans laquelle on égalise les chances des concurrents en répartissant des désavantages proportionnés à la force des chevaux ». En effet, le « *hand in cap* est pratiqué dans des jeux d'argent et d'échange entre deux personnes et leur arbitre. Afin de rétablir une égalité de valeur entre ce qui était donné et ce qui était reçu, celui qui recevait un objet d'une valeur supérieure devait mettre une somme d'argent dans un chapeau². » Même si autrefois ce terme était associé à l'idée de justice, aujourd'hui il est plutôt utilisé dans le domaine sportif et dans le domaine médical.

« *Handicap*, nom masculin
— Infirmité, déficience physique ou mentale
— Désavantage imposé à certains concurrents d'une compétition afin de la rééquilibrer³ »

En partant d'une définition générale du terme, l'objet principal de cette recherche est d'analyser comment l'image du handicap peut être représentée à travers la littérature de jeunesse et quel est le message que les plus jeunes peuvent y percevoir. Qu'est-ce que la littérature de jeunesse ? Selon la définition présentée par Aurélie Tournaire dans son article :

La littérature de jeunesse présente un éventail complet de genres littéraires et des thèmes documentaires : romans, nouvelles, contes, poèmes, bandes dessinées, théâtre et ce genre particulier, l'album, pour lequel la lecture s'organise à partir de dialogue entre le texte et les images⁴. (Chaduc, 1999, p.226)

Les premiers textes destinés aux enfants ont été découverts au XIIe siècle, au Japon. Le contenu principal des ouvrages pour enfants portait alors sur l'alphabet, la morale ou l'histoire naturelle. Il avait pour but de donner des connaissances concrètes et d'enseigner une morale. Les contes étaient perçus comme un instrument pédagogique. Aussi, l'histoire narrée devait-elle être porteuse d'un message. Pendant la plus grande partie du XXe siècle, la littérature de jeunesse était encore destinée aux enfants

¹ <https://www.cnrtl.fr/definition/handicap>.

² Aurélie Tournaire, « *La littérature de jeunesse et le handicap. Depuis 2005, quelle est l'image du handicap véhiculée par la littérature de jeunesse ?* », Éducation, 2012, pp. 1-94.

³ <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/handicap/>

⁴ *Ibidem*.

privilegiés et tournée vers le passé. Ce n'est que pendant ses dernières années que la littérature jeunesse s'est montrée plus perméable aux événements historiques, économiques, sociaux et culturels, et plus soucieuse de toucher un public élargi. La littérature jeunesse, de plus en plus, permet aux enfants d'entrer en contact avec des univers différents et de comprendre des points de vue divers. S'identifier aux personnages de leurs lectures, se reconnaître en eux les aide à se construire et leur permet d'évoluer.

Grâce à la littérature, le lecteur prend conscience de ce qu'il est ou pas ainsi que du monde qui l'entoure. Il pourra de ce fait, s'affirmer en tant qu'individu et se placer dans un rapport au monde et à l'autre. Elle aide à socialiser. À travers certains textes, l'enfant apprend la citoyenneté, les règles sociales, tout ce qui est lié à la morale, la tolérance, l'acceptation et le respect de la différence comme d'autrui. Cette littérature l'amène en effet, à réfléchir sur la "relativité des valeurs véhiculées par une société et à un moment donné de son histoire". Elle apporte et transmet une "charge émotionnelle quantitative¹".

L'image et le message communiqué par la littérature de jeunesse peuvent influencer une jeune génération en transformant ses sentiments négatifs en sentiments et comportements positifs et en lui permettant de mieux vivre dans la société. En outre, elle permet aussi de s'affranchir de certains tabous tels que la sexualité, les conflits familiaux, les réalités sociales, les nouvelles relations humaines, le handicap, etc.

De même, enseigner la littérature est un moyen de construire des savoirs et des compétences en lecture, en écriture, tout comme en littérature, et va permettre à l'enfant de se familiariser avec toutes sortes de sujets.

C'est pour cette raison que la littérature de jeunesse est un excellent moyen pour aborder, sensibiliser et traiter le handicap à l'école ou à la maison. Cette littérature présente une certaine image du handicap, elle permet de répondre aux questionnements des enfants et les aide à mettre des mots sur "un mal". De plus, par la diversité de ses sujets et thèmes, elle sert à expliquer et/ou décrire différents types de handicaps².

À ce propos, si la littérature de jeunesse est essentielle pour les représentations sociales et pour légitimer des règles et des valeurs, le livre, plus que raconter une simple histoire, doit être toujours porteur d'un message et transmettre des valeurs aux lecteurs d'une manière plus au moins consciente.

En revanche, travailler le handicap en classe, à partir de ce type de littérature, permet aux élèves de connaître, de nommer, d'identifier, de comprendre le handicap et de réagir face aux déficiences.

Lire, c'est rencontrer un texte qui m'aide à ordonner mes pensées, qui m'aide à formuler ou à prendre conscience de mes peurs, de mes incertitudes, qui me permet d'y répondre, d'y remédier. L'enfant, dans les balbutiements de sa pensée réflexive, ne sait, ne peut sortir de sa subjectivité. De plus son expérience du monde est forcément limitée. C'est pourquoi il faut lui donner les outils pour affiner son raisonnement et l'émanciper de son seul point de vue. La littérature permet indéniablement cette décentration. La fiction littéraire, loin de trahir la réalité, la révèle

¹ *Ibidem.*

² *Ibidem.*

dans ce qu'elle a de plus profond. Elle établit un pont entre l'expérience singulière — qui, par son caractère trop intime, empêche la prise de recul et l'analyse — et le concept — qui, lui, à l'autre extrême, par sa froideur, peut nuire à l'implication personnelle¹.

De la déficience auditive à la déficience du langage et de la parole (c'est le cas de l'écriture dramatique de Stanislas Cotton dans *La Dictée*), nombreuses sont les situations de handicap que la littérature de jeunesse permet d'aborder. Mais peut-elle enseigner le respect et la tolérance envers les autres et d'en accepter la diversité ?

Celui qui est porteur d'un handicap, dans la vie quotidienne, connaît toujours des difficultés à surmonter les idées préconçues, les peurs et les incompréhensions des personnes « normales ». Le regard de l'autre est toujours ce qui gêne « l'intégration sociale » à cause des différences dont la personne munie d'un handicap témoigne. En effet, le rôle social des personnes handicapées est lié aussi aux perceptions et aux jugements de ceux qui les entourent.

De cette manière, dans les livres pour enfants, nous pouvons supposer que les représentations des personnes handicapées sont liées, tout d'abord à celles de l'auteur, réajustées à celles de l'éditeur (qui peuvent aussi varier selon le type de handicap en question) et ensuite, à l'idée qu'il se fait de l'enfant qui va le lire.

En effet, la manière d'aborder un sujet si sensible que le handicap, les messages de l'auteur, ne seront pas les mêmes si l'auteur choisit de s'adresser plutôt à l'enfant handicapé qu'à l'enfant valide. En conséquence, il est essentiel de se demander comment les personnes handicapées sont représentées dans la littérature pour enfants².

Il est important donc, de se demander comment la littérature de jeunesse, au-delà de sensibiliser le jeune lecteur à ces sujets, arrive à donner voix aux personnes handicapées, à cette *minorité*, qui est représentée aussi dans l'écriture dramatique. En effet, le Théâtre jeune public, avec son corpus de textes francophones, vise aussi à une forme d'engagement et, avec un réalisme exemplaire, qui met en scène des personnages aux prises avec des problèmes de société, se met au service d'une idéologie, parfois politique ou sociale, sans oublier le spectateur. Avec la transformation de ce théâtre visant à la dénonciation et à l'engagement, « l'adulte détenteur du savoir n'écrit plus pour l'enfant ignorant, mais une volonté d'échange et d'égalité entre les deux protagonistes se manifeste très nettement dans les textes³ ».

Les textes théâtraux, et en particulier ceux qui relèvent d'une écriture dramatique, renouvèlent l'image des relations entre enfants et adultes. Il s'agit de rencontrer l'Autre, qu'il ait figure d'adulte ou d'enfant, en revendiquant, avec la dramaturgie, le droit d'aborder tous les sujets afin de partager la vision du monde de l'enfant, et pour comprendre ses questionnements et ses doutes, en lui donnant évidemment la liberté de se raconter. Le théâtre ne vise pas à donner un sens établi, mais pousse toujours à « mobiliser le spectateur », en privilégiant la fragmentation et la

¹ *Ibidem*.

² *Ibidem*.

³ Éléonore Hamaide, « Du livre aux planches : la littérature de jeunesse mise en scène », Acta fabula, vol. 11, n 5, « La littérature de jeunesse en questions », Mai 2010.

stylisation. À ce propos, l'écriture dramatique s'éloigne du stéréotype pour se faire le porte-voix d'un *questionnement sur l'identité*.

Le spectateur devient l'interlocuteur privilégié d'un personnage au nom parfois absent ("toi", "moi" et "elle" dans *Jusqu'aux os !* d'Alain Fournier), se lançant dans de longs monologues, comme s'il demandait à celui-ci de l'aider à construire son identité, allant jusqu'à "mettre en question la notion de personnage, entre adhésion sans réserve du spectateur aux propositions de l'auteur et construction personnelle¹".

Comme l'affirme Éléonore Hamaide dans son article, N. Faure n'oublie pas que le théâtre est d'abord représentation. En effet, les dramaturges sollicitent toutes « les ressources visuelles et sonores de la scène non seulement pour réveiller constamment [l'attention de l'enfant], mais aussi pour le convaincre de la richesse d'un art qu'il fréquente souvent pour la première fois, voire pour répondre à une recherche de l'auteur lui-même sur la spécificité de l'écriture dramatique ». À ce propos, le théâtre jeune public est avant tout un jeu de l'instant qui permet de croire en une fiction à laquelle on adhère le temps de la représentation, en augmentant la possibilité de participation du spectateur.

Les dramaturges mêlent les systèmes sémiotiques afin de tenir en haleine leurs spectateurs, recourant aux spécificités du conte pour la saveur de l'oralité et invitant, dans un constant aller-retour, le spectateur à jouir du spectacle qui se donne à lui et à participer à sa création. L'auteur de l'ouvrage note que plusieurs pièces font appel à une "histoire douloureuse sans le poids du pathos : le drame s'inscrit au cœur d'une personnalité qui se construit dans ce retour sur soi, grâce au spectacle, grâce à la participation du spectateur", participation dont on regrette de ne pas savoir davantage en quoi elle consiste concrètement².

Le théâtre jeune public en Belgique francophone et l'écriture dramatique

En Belgique, en août 1970, lors du Festival de Spa³, le désir de créer un théâtre « alternatif » ayant comme but la formation d'un secteur propre au théâtre jeune public s'affirme. C'est aussi au Théâtre National que l'on doit l'introduction d'une diversité de contenus et de formes, au travers, notamment, de productions innovantes pour les jeunes.

Au Moyen Âge, selon Nicolas Faure, l'enfant assistait, comme les adultes, à toutes les formes de spectacle, religieuses ou profanes sans qu'aucun contenu ne soit conçu exprès pour eux.

L'enfant devient l'un des personnages les plus fréquents de ces petites histoires, l'enfant dans la famille, l'enfant et ses compagnons de jeu, qui sont souvent des adultes, enfants dans la foule, mais bien "mis en page", sur les bras de leur mère, ou tenus par la main, ou jouant, ou encore, pissant, l'enfant dans la foule assistant aux miracles, aux martyrs, écoutant

¹ *Ibidem.*

² *Ibidem.*

³ Un important rendez-vous théâtral d'été, permettant une décentralisation des spectacles du Théâtre National. Voir Emile Lansman, « *Le théâtre jeune public en Belgique francophone : naissance et développement d'un véritable mouvement* », dans « *Études théâtrales* » n°63-64, L'Harmattan, 2015-16, pp. 20-28.

les prédications, suivant les rites liturgiques comme les présentations ou les circoncisions¹.

Il faudra attendre le changement total apporté par Mai 1968 pour que soit mise en évidence « l'idée d'une possible transformation de la société par l'éducation nouvelle et la culture² ». Cela non seulement en France, mais aussi en Belgique où les enseignants se mettent à proposer des activités qui s'adressent aux jeunes. Cette révolution pédagogique s'exprime aussi dans le théâtre, où s'affirme pour la première fois une forme d'apprentissage active ayant comme protagoniste l'enfant même. Il y a aussi une volonté de « démocratisation culturelle » qui consiste à faire devenir le public « acteur de sa propre initiation culturelle et non plus seulement spectateur ». À ce propos,

Se pose en parallèle la question de l'enfant, appréhendé tout à coup comme un être pensant et vivant à part entière, et non comme un adulte en puissance, un futur consommateur de culture en formation. Le jeune spectateur est donc convié au théâtre, non pas dans le but de devenir un "bon" spectateur plus tard, mais bien pour la richesse de sa rencontre avec l'objet théâtral *hic et nunc*. Car il est capable de questionnement et d'émotion face à une œuvre qui peut le transformer au plus profond de lui-même³.

Ainsi va se créer le Théâtre National de l'Enfance, dit *Le Tournesol*, sous l'impulsion de Jacques Vermeulen et de Renée Fucks.

Le Tournesol se développera pendant quelques années, engagera des comédiens professionnels de haut niveau, enrichira le répertoire, tournera dans des salles et sous chapiteau, produira plusieurs spectacles de bonne qualité... puis disparaîtra. Il aura cependant eu le mérite de montrer qu'il était possible de développer des projets ambitieux dans le domaine du jeune public... à condition de disposer des moyens en rapport avec ces ambitions⁴.

Malgré les développements et les changements que le théâtre jeune public aura dans l'histoire belge, les auteurs s'interrogent aussi sur la signification que pourrait avoir le fait d'écrire pour le jeune public et, à ce propos, quelle serait la fonction d'un texte théâtral dramatique. Ce dernier, en effet, est considéré comme un soutien à la scène où « on cherchera la cohérence interne, la voix de l'auteur qui orientera le passage à la scène ».

À ce propos, « l'œuvre dramatique est une énigme que le théâtre doit résoudre [...]. L'art du théâtre est une affaire de traduction : la difficulté du modèle, son opacité provoquent le traducteur à l'invention dans sa propre langue, l'acteur dans son corps et sa voix⁵ ». À partir d'un texte théâtral dramatique, il faut être donc capable de percevoir la voix de l'auteur en cherchant à comprendre ce qui est évidemment montré et ce qui est laissé à l'imagination du spectateur.

Dans le cas de la littérature de jeunesse, l'écriture dramatique permet de créer un lien entre fiction et réception, en proposant de faire écho à la

¹ Nicolas Faure, « *Le théâtre jeune public* », Presses Universitaires de Rennes, 2009, pp. 7-51.

² Émile Lansman, « *Le théâtre jeune public en Belgique francophone : naissance et développement d'un véritable mouvement* », dans *Études théâtrales* 2015/2-1/2016, n° 63-64, pp. 20-28.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Antoine Vitez, « L'Art du théâtre », *L'Art du théâtre* n° 1, Actes Sud/Théâtre national de Chaillot, printemps 1985, p. 8, dans Nicolas Faure, « *Le théâtre jeune public* », Presses Universitaires de Rennes, 2009, pp. 7-51.

réalité du jeune lecteur-spectateur pour élargir aussi son rapport au monde. Cela, comme l'affirme Laurianne Perzo, en éveillant la conscience à travers l'éducation sur des points sensibles de la société, en invitant à mettre en perspective l'intime et le politique, en présentant parfois aux jeunes lecteurs « le quotidien d'enfants qui évoluent dans des univers pénibles ». C'est le cas de Stanislas Cotton et de nombreux auteurs qui voient, dans le théâtre pour la jeunesse, une forme d'*engagement* qui doit pousser les jeunes à comprendre les problématiques de la société et à « réduire son éventuelle innocence de l'être-au-monde ».

Déjà la scène théâtrale est un lieu privilégié de l'engagement, par sa forme elle-même ainsi que par son destinataire caractéristique ; « enfant » vient du latin *infans*, signifiant « qui ne parle pas », et le théâtre à destination de la jeunesse donne une parole à l'enfant en l'invitant à dire le texte et à s'emparer du discours de l'auteur. Ensuite, la diversité des récentes écritures dramatiques pour la jeunesse indique la volonté de traiter tous les sujets, des plus optimistes aux plus tragiques, dans des productions non lénifiantes sans tomber pourtant dans le misérabilisme. Les auteurs dramatiques développent la recherche d'une écriture dramatique qui associe rigueur de style et force du propos pour parler du monde contemporain et de ses dysfonctionnements. Ce faisant, la volonté d'inverser la tendance des dysfonctionnements actuels du monde est omniprésente et ces écritures se présentent comme des actes de résistance¹.

Donc le théâtre jeune public soulève des questions sociales contemporaines et aborde de nombreuses thématiques comme le handicap chez l'enfant et les difficultés qu'il entraîne dans le quotidien. Le fait d'aborder le sujet du handicap permet de donner voix à une « minorité » qui, à travers l'écriture dramatique, arrive à s'exprimer et, en même temps, à être connue et comprise par un public de jeunes qui se responsabilisent face à cette problématique. L'œuvre de Stanislas Cotton, *La Dictée*, en usant de nombreuses stratégies linguistiques, essaie de reproduire le monde ainsi qu'il est perçu par Théodule, protagoniste de l'histoire, en permettant au spectateur de vivre à travers les yeux d'un enfant dyslexique et de comprendre son sentiment d'aliénation face à ceux qui n'arrivent pas à comprendre ses difficultés.

Langage dramatique : l'analyse du corpus

La Dictée de Stanislas Cotton est un texte théâtral qui met en scène tout le sentiment de marginalisation éprouvé par Théodule, un enfant dyslexique, au moment où son enseignante propose à la classe une dictée. La dyslexie qui est définie comme « troubles rencontrés dans l'apprentissage de la lecture en l'absence de déficit sensoriel et intellectuel et de retard scolaire, caractérisés par la confusion de certaines lettres, l'inversion de syllabes et des substitutions de mots entraînant des troubles de l'écriture et des troubles dans l'apprentissage de l'orthographe² », pousse le jeune Théodule à se réfugier dans son monde imaginaire pour ne pas affronter le moment de la dictée dont il a très peur.

¹ Laurianne Perzo, « La figure de l'enfant résilient dans *Les souliers rouges* de Tiziana Lucattini. Interpeller et conscientiser le jeune lecteur par le théâtre », *Italies* [En ligne], 22 | 2018.

²<https://www.cnrtl.fr/definition/dyslexie>.

C'est le regard ou l'attitude des autres qui font réaliser au jeune avec handicap sa différence. Cette *marginalité*, le protagoniste la vit dans l'effondrement, le déni ou le sentiment de colère. Théodule découvre en effet sa « diversité » à travers les plaisanteries de l'enseignante qui n'arrive pas à comprendre son trouble et qui ne voit dans son comportement que de l'indifférence.

Dans le cadre de cette étude, on analyse comment le personnage « handicapé » est représenté à l'intérieur de l'histoire, quelles sont les relations entre les personnages, quel est le rôle de la figure parental, quelles sont les stratégies (notamment linguistiques) que l'auteur adopte pour parler du handicap et pour terminer quelle est la fonction de l'écriture dramatique dans la représentation du « divers », de quelle manière elle permet d'aborder le sujet de la marginalité.

L'histoire se déroule en trois moments qui sont mis en évidence dans le texte. Dans la partie initiale, il y a la présentation de Théodule et de son enseignante, Madame de Tête de bois, qui commence la dictée tandis que Théodule, en difficulté, répète les mots en essayant de suivre, mais sans aucun résultat. Dans une deuxième partie, on arrive au moment où, désespérée, Madame de Tête de bois demande au directeur de l'école, Monsieur Fildefer, de convoquer la mère de Théodule, Madame Tralalère, pour lui représenter le comportement de son fils.

Si jusqu'à la moitié de l'histoire, le mot « handicap » n'apparaît jamais, c'est dans la partie finale de la narration qu'on arrive à considérer le comportement de Théodule comme un trouble lié à l'apprentissage et non comme une négligence. En revanche, en ce qui concerne l'énonciation, il faut rappeler que les textes de théâtre mettent en scène l'oralité et qu'ils comportent en eux-mêmes l'hybridité du texte et de la représentation, spécifique au théâtre. La caractéristique principale du texte théâtral est de receler une « polyphonie de l'écriture » qui se manifeste dans l'union du texte dialogué et du texte didascalique.

Plus que les autres textes, ils sont spécifiés par l'ellipticité, fonction de leur double statut de textes ouvrant sur un imaginaire de scène ou en attente de « devenir scénique ». Cette hybridité appelle la mise en place, dans les classes, de dispositifs de jeu, permettant de rompre avec une conception très intellectualisée de la lecture littéraire, d'offrir « cette unique possibilité de comprendre dans l'action et dans l'émotion », et d'introduire « la jouissance du temps présent à l'école », qui manifeste le « pouvoir d'action sur le réel de la culture¹ ».

De plus, l'énonciation manifeste une exploration des ressources sonores de la langue, qui emprunte aux genres oraux de l'enfance, avec un système de répétitions, d'onomatopées, d'allitérations et de rimes qui, non seulement renvoie aux difficultés de prononciation de Théodule, mais rappelle aussi l'univers du conte dramatique et de la poésie enfantine, et met à distance le tragique des situations.

THÉODULE:

Le grand Guffe qui cueille les petits enfants
Comme des champignons des bois
Croc Et crac

¹ Isabelle de Peretti, « Hybridité et hybridation du théâtre contemporain pour la jeunesse : le point de vue des élèves », Arras : Artois Presses Université, 2016, pp. 204.

Pour casser la croûte les croque
Brrr Je te fais peur. (p. 11)

THÉODULE:
Le grand Guffe Très vilain Très mauvais Très méchant
Avec sa grande gueule dégoulinante Tu t'imagines. (p. 10)

THÉODULE:
Et crac Les croque pour casser la croûte
Quel bouffe-tout celui-là
Saleté de grand Guffe (p. 13)

MADAME TRALALÈRE :
Un marteau

THÉODULE:
Tap tap tap (p.14)

En parlant de texte théâtral, il faut rappeler que le langage dramatique est inséparable des autres éléments du spectacle. Il est si bien fondu en eux qu'on finit par ne plus le voir. En cela, il répond à une exigence de transparence. Cela le distingue aussi du langage conversationnel pratiqué dans la « vie ordinaire ». Comment donc, le fonctionnement des « échanges ordinaires » peut-il s'appliquer aux dialogues de théâtre, qui sont au contraire « artificiels » et « fabriqués » ?

Dans un article¹, Catherine Kerbrat-Orecchioni cherche à comprendre la différence entre l'énonciation en situation réelle et au théâtre. Elle remarque la différence suivante : si dans la vie, un émetteur converse avec un récepteur, au théâtre, on a affaire à une chaîne d'émetteurs/récepteurs. Sans parler du fait que les conditions d'émission du dialogue théâtral sont totalement programmées, élaborées et rédigées par un auteur.

1. À la source du discours dialogué, il y a en fait un émetteur unique, ce qui implique une certaine homogénéisation du discours (variable bien sûr selon les esthétiques et les auteurs).

2. Cet émetteur est un professionnel de l'écriture, ce qui implique un certain souci de "beau langage", même si là encore les conceptions peuvent sensiblement varier d'un auteur à l'autre.

3. Enfin et surtout : le dialogue théâtral est préconstruit, et c'est là une différence fondamentale avec les conversations ordinaires, qui sont des improvisations collectives, et se construisent pas à pas grâce à la mise en œuvre de processus "négociatifs", et d'ajustements permanents entre les interactants².

Le dialogue théâtral peut donc mimer l'improvisation, cela en reproduisant des effets de spontanéité, qui seront toujours, cependant, de l'ordre du « pseudo ». On en trouvera des exemples dans le discours des personnages, qui paraissent libres (paroles simultanées, interruptions, lapsus ou autres balbutiements), mais qui sont programmés par l'auteur, et donc hautement significatifs. Au théâtre, vu que rien n'est laissé au hasard, tous les signifiants produits ont du sens, étant en quelque sorte créés par l'intention de l'auteur qui se cache derrière les personnages³.

¹ Catherine Kerbrat-Orecchioni, « Dialogue théâtral vs conversations ordinaires », Cahiers de praxématique [En ligne], 26 | 1996.

² *Ibidem.*

³ *Ibidem.*

Autre différence avec la communication orale, c'est l'élimination des signes qui relèvent du « paraverbal » (ton et intonations, débit, etc.) et du « non-verbal » (gestes, mimiques, postures), signes dont l'importance n'est plus à démontrer dans les conversations naturelles. En revanche, dans le texte théâtral, les didascalies fournissent quelques indications sur ces données para- et non-verbales, en aidant à comprendre aussi la dimension non-verbale du langage.

(...) Tout énoncé oral possède certaines caractéristiques prosodiques et vocales, et le corps du parleur exerce une activité mimo-gestuelle continue. Or une infime partie seulement de tout cela (c'est-à-dire une fois encore : ce que l'auteur considère comme étant tout particulièrement significatif) se trouve spécifié dans les didascalies, le reste devant être réinjecté lors de la représentation par le metteur en scène et les acteurs, qui disposent dans cette mesure d'une marge de manœuvre considérable. En outre, le non-verbal se trouve nécessairement, dans le texte écrit, verbalisé, ce qui implique tout à la fois une certaine interprétation du signifiant ("sur un ton de colère", "d'un air méprisant" : autant de formules où se trouvent amalgamés signifiant et signifié), et une dissociation du matériel verbal et de son accompagnement non-verbal : alors que dans la communication orale, les différentes unités sémiotiques s'actualisent simultanément (le corps produit en même temps, en les synchronisant, des signes verbaux, vocaux, posturaux et mimo-gestuels, et c'est tout cet ensemble qui signifie), la linéarité de l'écrit contraint à une présentation successive de ces différents signes ("MARIE, avec un large sourire. – Déjà rentré¹ ?").

En revanche, en ce qui concerne le monologue intérieur, au théâtre, les personnages monologuent très naturellement. En effet, si on veut faire connaître au public la pensée d'un personnage, on peut le faire, en absence de tout narrateur, en le faisant parler tout seul. Dans *La Dictée*, par exemple, on peut percevoir la pensée de Madame Tralalère entre les deux didascalies :

MADAME TRALALÈRE :

Pour casser les dents du

Je pense que ce n'est pas une bonne idée

Non Ce n'est vraiment pas une bonne idée

Si tu as un problème avec quelqu'un à l'école

Il faut que vous parliez Que vous vous expliquiez

Tu n'as rien à gagner dans la bagarre

Vous devez vous entendre et faire la paix

D'autant plus si c'est un grand

(Soupir. Elle regarde Théodule)

Casser les dents d'un camarade

Qu'est-ce qu'il a dans la tête Cet enfant

Qu'est-ce que tu as dans la tête Mon Théodule

(Un temps. Théodule remet son cartable sur son dos. Madame Têtedebois poursuit sa dictée). (p. 14)

L'écriture dramatique cherche donc à établir une relation avec le lecteur, un dialogue constant et pour faire cela, elle utilise beaucoup de

¹ *Ibidem.*

termes axiologiques dont les dénnotations et les connotations contribuent à créer un lien avec le lecteur-spectateur. Dans l'œuvre de Stanislas Cotton, nombreux sont les adjectifs et les adverbes qui expriment un jugement positif ou négatif. « Très vilain Très mauvais Très méchant » (p.10), « Quelle boudeuse » (p.12), « un enfant difficile » (p.25), « Que cet enfant est fatigant » (p. 26).

Mais quand le théâtre s'adresse à la jeunesse, il faut aussi considérer d'autres facteurs comme le détour que cette forme d'écriture prend « pour dire le monde, mais aussi se dire et dire le théâtre¹ ».

Dans le prolongement des réflexions de Deleuze et Guattari, le théâtre jeunesse peut ainsi apparaître comme l'une des formes d'un théâtre mineur, déterritorialisant, posant d'intéressantes questions à la notion d'adresse, si importante pour le théâtre. Nombreux sont les auteurs témoignant de leur surprise à voir la réaction des enfants face à leurs textes, lus ou mis en scène. Si l'adresse aux enfants et aux jeunes, qu'elle soit le fait de l'éditeur, de l'auteur ou du metteur en scène, prend en compte ce que sera la réception, c'est dans l'énigme de sa nature. L'adresse est toujours plus ou moins une fiction. Et ce geste porte intrinsèquement une dimension éthique².

Raconter le monde du point de vue de l'enfance permet, en usant de l'adhésion dramatique et de la distance épique, de tout évoquer « précisément parce que l'important est dans le fonctionnement des modes de récit adoptés par le sujet épique³ ». Cela conduit à privilégier la rencontre et la tension entre figure de l'auteur, figure de la scène et figure du lecteur, en développant « l'activité d'actualisation imageante, visuelle et auditive, du sujet lecteur de théâtre, tant dans la fiction que dans la régie, et dans la langue ».

Marie Bernanoce, dans son article « Le répertoire de théâtre jeunesse : des esthétiques contagieuses », retrace trois grands modes de fonctionnement de la théâtralité qui mêlent épique et dramatique : l'*adresse didascalique*, la *ritualisation dramaturgique* et le *récitant fictionnalisé* qui apparaissent à travers la *voix du conte*. Or, si le premier est défini comme « une forme d'engagement esthétique de l'ordre du dire » dans la voix du conte, le deuxième représente tous les procédés « offrant à la voix du conte les moyens rythmiques du balancement, auxquels on peut donner un sens poétique », le troisième souligne « l'imbrication complexe entre récitant et personnage ». De plus, Bernanoce analyse aussi ce qu'elle appelle *voix de relais*, définissant une relation de l'auteur au lecteur qu'on pourrait qualifier de passage de relais. « La voix du relais est quête et création de liens, prolongeant l'adresse didascalique de façon implicite, mais tout aussi forte ». On en trouve un exemple concret avec la *nomination* des personnages qui crée « des effets de béance, d'indécision, de surprise, de points de vue, à saveur métathéâtrale ».

Les personnages dans *La Dictée* de Stanislas Cotton possèdent tous des noms qui relèvent d'une voix de relais, en construisant « une identification moins centrée sur les personnages eux-mêmes que sur le fait de les

¹ Marie Bernanoce, « Le répertoire de théâtre jeunesse : des esthétiques contagieuses », Recherches & Travaux [En ligne], 87 | 2015.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

nommer, introduisant de ce fait une distance de nature épique ». Les personnages, dans le texte de Cotton, aident à comprendre les relations qui se manifestent aussi dans la vie. Par exemple, Madame Tête de Bois (*testa di legno*), l'enseignante de Théodule, est appelée de cette façon probablement pour son entêtement envers l'élève dyslexique considéré, à plusieurs reprises, non en tant que garçon affecté par « un trouble », mais en tant qu'élève gênant et difficile, muni d'un « défaut de fabrication » (p.28). Le nom du directeur de l'école, Monsieur Fildefefer (*fil di ferro*), représente un personnage-lien entre la figure de l'enseignante (l'école, en tant qu'institution) et la mère de Théodule (la famille). Plusieurs fois, à l'intérieur du texte, il assume une position neutre entre les plaintes de l'enseignante et les préoccupations de la mère, en s'adressant à Théodule avec de nombreuses métaphores comme celle du navire dans le naufrage pour parler de la situation difficile dans laquelle se trouve l'enfant qui n'arrive pas à terminer sa dictée.

MONSIEUR FILDEFER:

Je ne suis pas content de vous Tralalère

Qu'est-ce que c'est que cette navigation

Ressaisissiez-vous Matelot

Vous allez couler le navire Mon garçon

Et vous retrouver parmi les naufragés sur la case départ

C'est ça que vous voulez

Ça vous amuse Peut-être De jouer avec le feu Moi pas

Je ne suis pas là pour ça

Je suis là pour vous apprendre à mener votre bateau vers la pleine mer (...)

(p. 19)

Ou encore :

MONSIEUR FILDEFER:

C'est un farfelu Madame

Un fantaisiste qui navigue sans discernement au beau

milieu des récifs (...) (p. 24)

Comme Suzanne Lebeau l'affirme, la métaphore, dont la fonction à l'intérieur du texte de Cotton est fondamentale, représente un pont entre le monde des enfants et celui des adultes, qu'on oppose de manière radicale.

La métaphore est l'image sans outil de comparaison qui associe un terme à un autre, ce deuxième terme appartenant à un champ lexical différent afin de traduire une pensée plus riche et plus complexe que celle du vocabulaire descriptif concret. Ce serait une figure de rhétorique qui dit entre les lignes, entre les lettres et qui, surtout, dit plus que la somme de ses composantes. Le mot me donne le sentiment intangible, mais délicieux d'une étonnante clarté dans le fouillis qu'imposait la digestion silencieuse qui suivait les animations avec les enfants. Je l'ai appelée fondatrice parce qu'elle me permettait d'articuler et de faire vivre dans une histoire, une situation, un personnage les paradoxes, les contradictions, les irréconciliables que la recherche avait fait surgir : l'idée du petit de l'ogre qui ouvre sur tous les possibles, la structure double qui permet l'émotion en direct et la mise en contexte, l'alternance entre récit et action, entre

conte et modernité. Tous mes textes s'articulent autour d'une métaphore¹ [...]

En ce qui concerne le nom de la mère du petit Théodule, Madame Tralalère, si on cherche dans les dictionnaires, le terme « tralalère » renvoie à une interjection moqueuse de défi de type enfantin, ou encore, elle est liée aussi à l'expression « Tralalère et Tralali » qui désigne deux personnes qui n'arrivent pas à parler ensemble, à se mettre d'accord sur quoi que ce soit, mais agissent de manière identique. Évidemment, le nom de Théodule et de sa mère peut se référer à la difficulté communicationnelle de l'enfant dyslexique au sein de sa famille.

La figure de Théodule est présentée, au début du roman, comme un rêveur, comme quelqu'un qui, plutôt que de suivre la dictée proposée par l'enseignante, se réfugie dans son propre monde fantastique.

THÉODULE TRALALÈRE :

(...) Il y a un hic
Je rêve
Un lit volant Je n'ai jamais vu ça
Tu as déjà vu ça toi
Théodule déménage Tu peux le dire
Je prends mes vacances dans la lune
Oh Oui
Des vacances dans la lune
Alors oui alors Tip-top. (p. 8)

Donc aucune référence à son « trouble » n'est faite. Il faut attendre la partie finale du texte, quand monsieur le directeur décide de convoquer la mère du petit Théodule pour lui parler des difficultés de son fils. Ils décident alors d'avoir recours à des « spécialistes » (mot qui n'apparaît qu'une fois dans tout le texte), qui expliquent à Madame Tralalère le trouble de l'apprentissage dont Théodule souffre.

MADAME TRALALÈRE :

(...) Votre fils n'est pas responsable de ces difficultés
Car il souffre d'un trouble de l'apprentissage
Je comprends Docteur
Je comprends bien. (p. 43)

À la fin du texte, la dyslexie est expliquée à travers une métaphore. Celle-ci, tout en exprimant le point de vue du protagoniste, décrit avec précision la façon dont ce trouble de l'apprentissage est vécu par lui.

THÉODULE:

L'alphabet Au début
Non, mais qu'est-ce que c'est que ça
Qu'est-ce que c'est que ce charabia
ERTSVPOAQLZ Tu t'imagines
Quelle pataugeoire
Mon stylo s'embourbe dans ce cafouillis
Comme mes chaussures dans la boue

¹ Suzanne Lebeau, « L'auteur qui écrit pour les enfants peut-il échapper à la double autorité de l'auteur devant le public et de l'adulte devant l'enfant ? », Recherches & Travaux [En ligne], 87 | 2015.

CIDFNYGH

Dans la boue des consonnes et des voyelles
Quelle gadoue Tu t'imagines
Et je ne m'en sors pas
Je perds le fil
Au début Une dictée c'est une pluie
Une averse de lettres qui s'éparpillent tout autour de moi
Je fais ce que je peux Je les ramasse
J'essaye de reconstruire le puzzle
J'essaye, Mais ça va vite
Ça n'arrête pas de pleuvoir
Les lettres ruissellent Filent S'évaporent
Il y en a beaucoup trop
Des A des E des M des N
Des T des V des I
Un orage de lettres et de sons
Des AN des EIN des EU
Des OIR des UI des EINDRE
Comment je les mets dans l'ordre
Comment les mettre en ordre
Les sons s'accumulent
Ça va beaucoup trop vite
Et le niveau monte
Je ne vois plus rien
Je n'ai plus pied
Je bois la tasse
Et je ne sais pas nager
Je ne sais pas. (p. 45)

Pour terminer, il est possible d'affirmer que le sujet du handicap dans *La Dictée* est abordé à travers la présence de stéréotypes, comme ceux que la société nourrit envers le protagoniste (il suffit de penser aux personnages de l'enseignante et du directeur), que l'écriture dramatique reproduit en cherchant en même temps à faire participer le jeune public à la vision stéréotypée du handicap. Mais il s'agit aussi de le faire emphatiser avec Théodule et de lui ouvrir un accès sur le monde imaginaire du personnage, où s'affirme une riche vie intérieure. Le théâtre essaie ainsi de *sensibiliser* le public aux émotions d'une *minorité*, celle des gens porteurs de handicaps par exemple. Il s'agit d'être en prise directe avec la vie, et cela implique de se confronter aux sujets « difficiles », dont le handicap relève.

Conclusion

Dans la vie quotidienne, le handicap est un sujet très difficile à aborder. Il doit surmonter beaucoup d'idées préconçues du côté des gens « normaux ». Le regard de l'autre rend difficile l'inclusion, à l'intérieur de la société, des personnes affectées d'un handicap. La majorité voudrait souvent les « normaliser », sans considérer que leur « diversité » pourrait être un facteur d'enrichissement pour la société elle-même. On a donc cherché à s'interroger sur la meilleure possibilité de sensibilisation à une *minorité*, dont la différenciation par rapport à la *majorité* se traduit par la mise à l'écart, la stéréotypisation et l'inégalité sociale.

La littérature pour l'enfance et la jeunesse, et en particulier le théâtre, dans le cas de l'œuvre *La Dictée* de Stanislas Cotton, permet d'aider le jeune lecteur à comprendre le monde dans lequel il vit en l'informant sur des réalités différentes de sa quotidienneté. À ce propos, l'écriture

dramatique, avec ses stratégies linguistiques, porte le lecteur-spectateur à éprouver une forme d'empathie envers le personnage de l'histoire qui, à son tour, se décrit comme « résistant » et s'engage dans une forme de résilience qui lui permet d'organiser sa vie à partir de sa dyslexie. De cette façon, malgré les incompréhensions de l'institution scolaire, il « résiste » à travers la construction d'un monde imaginaire qui lui permet de s'affirmer dans une société où la personne porteuse d'un handicap peut vraiment se sentir incluse si sa diversité est comprise et prise en charge par la communauté entière.

Bibliographie

ARMELLINI (Aurélien), « Un théâtre qui exalte le vivre : Nathalie Papin, Dominique Richard, Betty Heurtebise, Joël Pommerat », *Recherches & Travaux* [Online], 87, 2015, URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/775> ;

ASTIER (Marie), « Du théâtralisé au théâtralisable : le cas du handicap mental », *Fabula-LhT*, n° 19, « Les Conditions du théâtre : le théâtralisable et le théâtralisé », October 2017, URL : <http://www.fabula.org/lht/19/astier.html> ;

BAUDOT (Pierre-Yves), « Romuald Bodin, L'Institution du handicap. Esquisse pour une théorie sociologique du handicap (La Dispute, 2018) », *Sociologie* [Online], Comptes rendus, 2020, URL : <http://journals.openedition.org/sociologie/6921> ;

BERNANOCE (Marie), « Conte et théâtre : quand le récit hante les dramaturgies jeunesse », *Agôn* [Online], HS 2, 2014, URL : <http://journals.openedition.org/agon/3109> ;

BERNANOCE (Marie), « Le répertoire de théâtre jeunesse : des esthétiques contagieuses », *Recherches & Travaux* [En ligne], 87, 2015, URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/761> ;

BERNARD (Terrisse), KALUBI (Jean-Claude), LARIVÉE (Serge J.), « Résilience et handicap chez l'enfant », dans « Reliance », *Érès*, 2007, n° 24, pp. 12-21, URL : <https://www.cairn.info/revue-reliance-2007-2.htm> ;

BIEHLER (Johanna), « Dramaturgie de la "folie" dans le théâtre jeune public », *Recherches & Travaux* [Online], 87, 2015, URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/789> ;

BUSSI (Chloé), « Romuald Bodin, L'institution du handicap », *Lectures* [Online], Reviews, Online, URL : <http://journals.openedition.org/lectures/29476> ;

COUDER (Olivier), « Théâtre et handicap : l'œuvre à construire », dans « VST - Vie sociale et traitements », 2005, *Érès*, pp. 30-35, URL : <https://www.cairn.info/revue-vie-sociale-et-traitements-2005-4-page-30.htm> ;

DANAN (Joseph), « Écriture dramatique et performance », *Communications*, 92, 2013, Performance — Le corps exposé. Numéro dirigé par Christian Biet et Sylvie Roques. pp. 183-191, URL : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2013_num_92_1_2702 ;

DE PERETTI (Isabelle), « Hybridité et hybridation du théâtre contemporain pour la jeunesse : le point de vue des élèves », Arras : Artois

Presses Université, 2016, pp. 204, URL : <https://books.openedition.org/apu/11373?lang=it> ;

DELOMARS (Pascale), MAINGUENEAU (Dominique) et OSTENSTAD (Inger), « Se dire écrivain. Pratiques discursives de la mise en scène de soi », Limoges : Lambert-Lucas, 2013, coll. Linguistique, pp. 140,

URL :

<https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/9438>

FAURE (Nicolas), « Le théâtre jeune public », Presses Universitaires de Rennes, 2009, pp. 7-51, URL : http://www.pur-editions.fr/couvertures/1248097721_doc.pdf ;

GAUVIN (Lise), « Autour du concept de littérature mineure. Variations sur un thème majeur », Montréal : Presses de l'Université de Montréal, Peter Lang, Montréal, 2003, pp. 19-40, URL : <https://books.openedition.org/pum/15718?lang=it> ;

HAMAIDE (Éléonore), « Du livre aux planches : la littérature de jeunesse mise en scène », Acta fabula, vol. 11, n° 5, « La littérature de jeunesse en questions », 2010, URL : <https://www.fabula.org/revue/document5724.php> ;

HOCQUET (Hélène), « Écritures dramatiques pour la jeunesse, un paysage en quête d'auteurs », dans Études Théâtrales, 2015-2016, n° 63-64, pp.170-172, URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2015-2-page-170.htm?contenu=resume> ;

KEBRAT-ORECCHIONI (Catherine), « Dialogue théâtral vs conversations ordinaires », Cahiers de praxématique [En ligne], 26, 1996, URL : <http://journals.openedition.org/praxematique/2977> ;

LANSMAN (Émile), « Le théâtre jeune public en Belgique francophone : naissance et développement d'un véritable mouvement », Dans « Études théâtrales » n°63-64, L'Harmattan, 2015-16, pp. 20-28, URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2015-2-page-20.htm> ;

LANSMAN (Émile), « Le théâtre jeune public en Belgique francophone : naissance et développement d'un véritable mouvement », dans Études théâtrales 2015/2-1/2016, n° 63-64, pp. 20-28, URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2015-2-page-20.htm> ;

LARTHOMAS (Pierre), « Le Langage dramatique », Paris : A. Colin, 1972, pp. 478, URL : <https://www.erudit.org/en/journals/etudlitt/1900-v1-n1-etudlitt2191/500251ar.pdf> ;

LEBEAU (Suzanne), « L'auteur qui écrit pour les enfants peut-il échapper à la double autorité de l'auteur devant le public et de l'adulte devant l'enfant ? », Recherches & Travaux

[En ligne], 87, 2015, URL :

<http://journals.openedition.org/recherchestravaux/777> ;

LEMOINE (Lise), MIETKIEWICZ (Marie-Claude), SCHNEIDER (Benoît), « L'autisme raconté aux enfants : la littérature de jeunesse, un support de sensibilisation pertinent ? », NecPlus, « Enfance », 2016/2, n° 2, pp. 231-245, URL : <https://www.cairn.info/revue-enfance2-2016-2-page-231.htm>

NIÈRES-CHEVREL (Isabelle), « Introduction à la littérature de jeunesse », Paris : Didier Jeunesse, 2009, 240 p., 22, URL : <https://journals.openedition.org/strenae/91> ;

PAPIN (Nathalie), « Pour une augmentation de la puissance d'exister », Recherches & Travaux [Online], 87, 2015, URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/779> ;

PERZO (Laurianne), « La figure de l'enfant résilient dans Les souliers rouges de Tiziana Lucattini. Interpeller et conscientiser le jeune lecteur par le théâtre », Italies [Online], 22, 2018, URL : <http://journals.openedition.org/italies/6450> ;

PERZO (Laurianne), « L'atelier d'écriture théâtrale comme pratique de médiation littéraire : quand le fait littéraire émerge du fait social », RELIEF, Revue électronique de littérature française, 2020, p. 102-116, URL : <https://docplayer.fr/200676765-L-atelier-d-ecriture-theatrale-comme-pratique-de-mediation-litteraire-quand-le-fait-litteraire-emerge-du-fait-social.html> ;

RICHARD-BOSSEZ (Ariane), GIREL (Sylvia) et BROYELLE (Fanny), « La réception du théâtre par le jeune public », Terrains/Théories [Online], 7, 2017, URL : <http://journals.openedition.org/teth/996> ;

TONCHEVA (Dima), « La représentation du handicap dans la littérature de jeunesse », ASPH, 2014, URL : <https://docplayer.fr/28363639-La-representation-du-handicap-dans-la-litterature-de-jeunesse.html> ;

VEILLA (Karine), « Théâtre francophone contemporain pour la jeunesse : jeux et enjeux (personnages, écriture et réception) », dans « L'information littéraire », Les Belles Lettres, 2007, vol. 59, pp. 26-28, URL : <https://www.cairn.info/revue-l-information-litteraire-2007-4.htm> ;

Sitographie

BANU (Georges), « Le théâtre : minorité et politique », URL : <https://www.critical-stages.org/14/le-theatre-minorite-et-politique/> ;

DAL'Secco (Emmanuelle), « Handicap : de l'exclusion à l'affirmation de la différence », URL : <https://www.vie-publique.fr/parole-dexpert/271801-handicap-de-l'exclusion-l'affirmation-de-la-difference> ;

DUMONT (Luc), « Le théâtre jeunes publics est d'abord un théâtre », URL : <https://www.agirparlaculture.be/le-theatre-jeunes-publics-est-dabord-un-theatre/> ;

GABELE (Émilie), « Dans nos archives : Panorama du théâtre belge actuel », URL : <https://le-carnet-et-les-instants.net/2020/03/27/dans-nos-archives-panorama-du-theatre-belge-actuel/>

Edmond Amran El Maleh : un écrivain à la croisée de deux littératures

Mohammed LAKHDAR

Laboratoire de Gestion, Droit, Interculturel et Mutations Sociales,
FPL, Abdelmalek Essaadi University, Tetouan, Morocco

Résumé :

La présente étude traite de la place de la production littéraire de l'écrivain marocain de confession juive, Edmond Amran El Maleh. Analysant les thématiques développées et les techniques scripturales déployées dans ladite production, nous essayons de la situer par rapport à deux littératures francophones appartenant à l'aire culturelle marocaine, à savoir la littérature marocaine d'expression française telle qu'elle est définie par la critique littéraire et la littérature judéo-marocaine d'expression française. L'étude comparatiste consiste à relever les recoupements et divergences qui distingueraient ou assimileraient les œuvres du corpus des/deux littératures suscitées. Chemin faisant, le positionnement d'El Maleh par rapport aux thématiques récurrentes dans les écrits juifs, constitue le critère principal sur lequel se base cette approche comparatiste. La question de l'identité émergeant de la dualité judaïté/marocanité, le rapport à l'altérité en tant que résultat d'une coexistence millénaire des deux communautés, juive et musulmane, sur le sol marocain, le travail mémoriel focalisé sur le passé ancestral au Mellah juif, autant de thématiques sont analysées dans le présent article. En outre, l'étude des techniques scripturales a pour fonction de dégager une esthétique propre à l'écrivain. Elle interroge le génie créateur de l'écrivain dont la littérarité, essentiellement inspirée de son appartenance culturelle à coloration sacrée, lui réserve une place de choix dans la littérature francophone.

Mots-clés :

Judaïté – minorité – esthétique – sacré – mémoire

Edmond Amran El Maleh: a Writer at the Crossroads of Two Literatures

Abstract :

This study deals with the place of the literary production of the Moroccan writer of the Jewish faith, Edmond Amran El Maleh. Analyzing the themes developed and the scriptural techniques deployed in said production, we try to situate it in relation to two French-speaking literatures belonging to the Moroccan cultural area, namely the Moroccan literature of French expression as defined by the literary criticism and French-speaking Judeo-Moroccan literature. The comparative study consists in pointing out the overlaps and divergences that would

distinguish or assimilate the works of the corpus of / to the two literatures raised. Along the way, El Maleh's positioning in relation to recurring themes in Jewish writings constitutes the main criterion on which this comparative approach is based. The question of identity emerging from the Jewish / Moroccan duality, the relationship to otherness as the result of a millennial coexistence of two communities, Jewish and Muslim, on Moroccan soil, memory work focused on the ancestral past in the Jewish Mellah, as many themes are analyzed in this article. In addition, the study of scriptural techniques has the function of bringing out an aesthetic unique to the writer. It questions the creative genius of the writer whose literary character, which is essentially inspired by his sacred cultural affiliation, gives him a special place in French-speaking literature.

Keywords :

Aesthetics – minority – memory – otherness – sacred

Introduction

Edmond Amran El Maleh est le seul écrivain de confession juive dont l'œuvre est reconnue par les critiques comme faisant partie de la littérature marocaine d'expression française produite par les auteurs marocains musulmans. Cette reconnaissance ne pourra que distinguer l'œuvre malehienne des écrits judéo-marocains d'expression française, produits par des écrivains répondant à la double condition de judéité et de marocanité. Les écrivains qui y figurent répondent à la double condition de judéité et de marocanité si l'on considère que le qualificatif « judéo-marocain » est attribué, suivant la définition donnée par Guy Dugas à l'écrivain judéo-maghrébin, à « tout écrivain juif né au [Maroc], d'ascendance ou de résidence [marocaine], dont l'œuvre est travaillée/faite référence, de façon plus ou moins explicite, par/à une double condition de "Juif" et d' "Arabe" » (Dugas, 1990, p. 19). Sur le plan quantitatif, sans prendre en considération ses œuvres portées sur l'art, El Maleh a écrit quatre romans, un récit épistolaire, et deux recueils de nouvelles et de textes. Aussi occupe-t-il une place de choix parmi ses coreligionnaires.

Nous consacrerons les lignes suivantes à l'étude des thématiques développées dans ses récits en adoptant une approche comparatiste qui dégagerait l'usage que fait notre écrivain des thèmes récurrents dans cette littérature, liés à la question de l'identité culturelle. Comment se déploie donc cette particularité au niveau thématique ? Autrement dit, où se situe El Maleh par rapport à la dualité judéité/marocanité qui conditionne son identité culturelle ?

Comment cette condition particulière affecte-t-elle les techniques scripturales mises en œuvre dans le récit malehien ? Ces mêmes techniques contribuent-elles sur le plan esthétique à l'émergence d'une littérature dite « judéo-marocaine d'expression française » ?

I. La dualité identité/altérité : une marocanité confirmée

Appartenant à une communauté historiquement minoritaire qui a quasiment déserté la contrée nord-africaine après l'avoir occupée pendant plus de deux millénaires, les écrivains judéo-marocains développent bon nombre de thématiques répondant à leur condition particulière. La judéité

séfarade, le rapport à l'altérité, la dualité individu/communauté... sont ainsi traités par le recours au travail de la mémoire.

La rétrospection n'interroge, chez un nombre considérable d'auteurs, que les confins noirs de l'histoire judéo-marocaine en privilégiant la relation des actes de violence et les exactions commises à l'encontre des Juifs. Mettre l'accent uniquement sur le temps du massacre, des pogromes, de l'expulsion, de la ségrégation résultant de la condition de *dhimmitude* régissant l'existence juive au Maroc depuis son islamisation... fait passer sous silence, dans lesdits récits, les périodes de paix et d'harmonie partagées par les deux communautés se côtoyant sur le territoire marocain. Reste à préciser que le statut juridique de *dhimmis* se basait sur douze interdits que nous pouvons diviser en deux parties. Les six premières obligations avaient pour but de préserver l'Islam de toute atteinte à son essence, à ses fondements et à son prophète. Leur enfreinte exposait le coupable à la peine de mort et à la confiscation de tous ses biens.

Quant à la seconde partie, elle visait à marquer l'infériorité du Juif par rapport au Musulman :

Ainsi en est-il de l'obligation de payer l'impôt de soumission, de porter un vêtement distinctif, de construire des lieux de culte ou d'habitation qui ne dépassent pas en hauteur ceux de leurs voisins musulmans, de ne pas se livrer publiquement à l'exercice de sa religion ou à la consommation d'alcool, d'enterrer ses morts sans faire entendre lamentations ou prières et, enfin, de ne point posséder ou monter des montures nobles comme le cheval... (Assaraf, 2005, p. 15)

Cependant, quoique cette loi puisse paraître avilissante, marquant une suprématie de la majorité, elle procure aux Juifs en contrepartie une autonomie presque complète. En fait, faisant preuve de soumission et de résignation, ils avaient le droit de gérer leurs affaires internes, d'organiser leurs Mellahs, de participer à la vie économique et politique du pays en toute liberté. Bref, il s'agit d'un « statut juridique, somme toute libéral [...] comparé à celui, arbitraire, que connaissaient les Juifs de la chrétienté, en pays ashkenaz. » (Zafrani, 2000, p. 14)

Par ailleurs, et à l'instar des écrits coloniaux, la représentation de la majorité musulmane dans la littérature judéo-marocaine est façonnée par une distinction basée sur l'identité ethnique : les images du Berbère¹ et de l'Arabe y sont loin d'être assimilables. La parenté raciale du Berbère, fruit de deux millénaires de coexistence attestée, sa tolérance affichée, son statut de dominé semblable à celui du Juif, la beauté sensuelle de la femme berbère... autant de clichés façonnant d'une manière positive l'image du Berbère aux yeux des personnages judéo-marocains. De plus, son mode de vie tribal n'étant pas encore corrompu par les considérations politiques ou religieuses, fait du Berbère une race à part dont la relation avec le Juif, qualifiée d'harmonieuse, constitue une exception dans les relations intercommunautaires entretenues sur le sol marocain.

L'image de l'Arabe s'inscrit, par contre, sous le signe du négatif. Il représente un mal permanent et multiséculaire qui n'a cessé de harceler le Juif, à tel point que le personnage principal de *Jacob, Ménaïhem et Mimoun. Une épopée familiale* de Marcel Benabou, obsédé dans ses

¹Nous citons à titre d'exemples *Tinghir ou le voyage inachevé* de Salomon Malka et *La Porte du lion* de Pol Serge Kakon, qui traitent de la coexistence harmonieuse entre juifs et berbères.

visions cauchemardesques par les animosités des enfants arabes, rêve de se munir d'un pistolet à chaque fois qu'il franchit le seuil du Mellah de Meknès et s'engage dans la médina. Jacob Cohen, quant à lui, exploite dans *Du danger de monter sur la terrasse* un fait historique où une enfant juive est enlevée et convertie à l'islam.

Cette image négative n'a pas trop évolué chez ces deux écrivains en dépit des bouleversements qu'a connus le pays après l'Indépendance. Les violences physiques de jadis sont remplacées par d'autres mesures, adaptées certes aux nouvelles lois instaurées par l'État moderne, mais profondément régies par un esprit collectif d'intolérance. La petite communauté juive des années quatre-vingts du siècle dernier des *Noces du commissaire* de Jacob Cohen est toujours à l'affût du moindre incident dont la victime est un membre de la communauté. Tôt ou tard, elle quittera le pays. Le départ est une affaire conclue dont seules les circonstances retarderont ou précipiteront l'exécution. Tout Juif est préparé dès sa naissance à la fatalité de l'exil en dépit des discours officiels qui prêchent la tolérance et la coexistence harmonieuse :

C'était tellement ancré dans les esprits qu'il était inutile d'en parler. Entre coreligionnaires on se comprenait à demi-mot ; quelques sous-entendus suffisaient à évoquer un événement douloureux et inéluctable.

[...] On s'accrochait avidement aux bonnes paroles, aux témoignages de coexistence, à tout indice allant dans le sens de l'apaisement. On savait pertinemment que cela ne changerait rien à l'issue finale, mais qu'il était doux d'entretenir l'illusion ! (Cohen, 2001, p. 149)

El Maleh, quant à lui, fait partie de ces écrivains dont le nombre est assez réduit et dont nous citons à titre d'exemple Nicole El Grissy Banon, qui se positionnent aux antipodes de cette thématique du martyr. S'avisant de la décision de Simon de quitter le pays, Baba tente de le persuader de l'absurdité du départ en avançant des arguments qui brossent une image de l'Arabe tout à fait opposée à celle relevée ci-dessus : « Les Arabes ! la vérité, Simon, ils ne nous ont jamais fait le moindre mal : El khair, el mhaba, tiqar ! le bien, l'amitié, le respect ! » (El Maleh, 2000, p. 111) L'emploi de mots arabes, qui est d'ailleurs fréquent chez l'auteur, est significatif de son attachement à son identité marocaine. Notons au passage que l'identité marocaine quoiqu'elle soit plurielle n'est pas divisible en ce sens que l'Arabe dans la citation représente le Marocain sans distinction aucune fondée sur l'identité ethnique.

La même image de coexistence harmonieuse entre les deux communautés se retrouve dans *Le Retour d'Abou El Haki* : l'amour partagé par Robert et Yasmine, abolit les frontières du dogme séparant les deux personnages ; le grand rabbin de Fès, Salomon Zrihen, entretient des relations de respect et d'amitié sincères avec l'élite musulmane constituée d'oulamas de la Qarouyine et d'hommes politiques. Le narrateur s'arrête sur l'histoire d'un autre rabbin, Issaghar, figure de sainteté vénérée par les deux communautés. Faisant partie d'une caravane frappée de soif dans le sud désertique du Maroc, il vient en salut à ses compagnons et leur épargne une mort certaine. Grâce à sa dévotion, Dieu exauce sa prière et donne la pluie pour les tirer miraculeusement des griffes de la mort. Le saint paie de sa vie son acte salutaire, c'est à lui d'expier le péché commis par un membre de la caravane qui a enfreint la condition céleste, celle de partager

équitablement le don divin. Le sacrifice d'Issaghar est la preuve de la destinée partagée depuis des millénaires par Juifs et Musulmans. L'épisode de son décès connaît des péripéties non dénuées de miracles. Une grande procession présidée par un rabbin et accourue par on ne sait quel appel, surgit du néant pour l'enterrer dans les normes judaïques. L'ultime miracle se produit quand on part à la recherche d'un linceul digne de sa sainteté. Le jour se prolonge le temps de se le procurer pour préserver son cadavre contre la décomposition.

Ce n'est qu'avec l'intrusion de l'Étranger que cette symbiose entre minorité et majorité subit les coups fatals de l'histoire qui s'inscrit désormais sous le signe de la ségrégation pour servir les desseins les plus ignobles du colonisateur. Il s'agit d'un stratagème bien réfléchi, assuré par la contribution d'une autre altérité, l'Ashkénaze, représentée par Serge, d'un complot qui aboutit au départ des Juifs désertant définitivement leur territoire ancestral.

Par ailleurs, les grands événements qui ont bouleversé le Maroc à partir de la moitié du XIX^e siècle qui marque le début de l'infiltration impérialiste en passant par le Protectorat français jusqu'à l'Indépendance, sont évoqués dans *Jacob, Ménaïhem et Mimoun. Une épopée familiale*, à titre d'exemple, d'une manière extrêmement expéditive. Ils ne constituent que des indices de vérité dont la fonction ne dépasse pas le fait de valider l'histoire communautaire et familiale racontée, de l'ancrer historiquement et donc de donner au lecteur l'impression de véracité. À un événement politique, offert en quelques lignes, correspondent des chapitres axés sur le vécu communautaire quotidien au Mellah. La priorité est donnée aux rites célébrés selon un calendrier bien rempli qui, quoiqu'ils ne soient considérés que comme des représentations folkloriques de la judéité, spécifient l'identité séfarade émergeant dans un contexte culturel pluriel et la distinguent de la judéité universelle.

El Maleh refuse d'emprunter la même voie, celle du témoignage, de la description de scènes communautaires dispersées ici et là dans le récit. Cette particularité s'expliquerait par son engagement politique contre le colonisateur et son militantisme après l'indépendance du pays. En se consacrant à l'action politique interdite aux Juifs qui, rappelons-le, en dépit de tous les avantages que la colonisation leur offrait en échange de leur assimilation culturelle, ne devaient pas pratiquer de politique, au risque d'être traités comme leurs concitoyens musulmans.

Ce n'est qu'en enfreignant cet interdit qu'El Maleh s'est, semble-t-il, constitué une conscience individuelle profondément bercée dans une appartenance nationale confirmée, appartenance qu'il réclame haut et fort avec une rare fierté. Cela dit, au lieu de consacrer son récit à l'histoire révolue de la présence juive sur le sol marocain, à la manière de Marcel Benabou, qui fait de son écriture un acte expiatoire, susceptible de régler un endettement envers sa communauté, et qui assigne à l'écriture l'objectif d'attribuer ses lettres de noblesse à la judéité marocaine et de la valoriser aux yeux des judaïcités mondiales, ashkénazes en l'occurrence, El Maleh relègue au second plan le vécu de sa communauté, c'est la réalité nationale qui prend le devant de la scène, comme il le souligne lui-même en ces termes :

Se refusant à des intentions d'un témoignage classique, conçu à priori, on pourrait trouver là [dans les cinq premiers récits] un contenu qui pourrait en tenir lieu, mais l'ordre du vivant, de l'existentiel, et non pas les fragments inertes d'un passé révolu. (El Maleh, 1998, p. 46)

Dans *Le Retour d'Abou El Haki*, il consacre une partie considérable du récit à la période du Protectorat français, stigmatisant la politique coloniale. Au rôle de civilisateur dont est vêtue la France dans bon nombre de récits judéo-marocains d'expression française, s'oppose une image de barbarie collée à la peau du colonisateur qui n'hésite pas à commettre des atrocités, à détruire des cités entières et à perpétrer des crimes de l'ordre du génocide pour instaurer son hégémonie. Si l'Arabe est la victime de cette politique de terre brûlée, le Juif, lui, subit un sort plus funeste. Il est d'un complot universel où impérialisme et sionisme conjuguent leurs efforts. Au sang versé par le premier correspond une identité dépouillée du second dans le but de « tuer l'indigène dans le juif marocain, dans la totalité de sa personne, sa manière de vivre, de se nourrir, de s'habiller, de s'éduquer » (El Maleh, 1998, p. 37). Le Juif est alors déraciné, s'impliquant à son insu dans un conflit qui est loin d'être le sien. Pour servir ce stratagème, il doit mordre au fruit interdit, celui de l'acculturation consentie, avec toutes les promesses imaginables d'émancipation individuelle et collective.

Soulignant cette politique de ségrégation profitable en apparence aux juifs, El Maleh partage partiellement l'image du Français, brossée par les écrivains judéo-marocains tels que Marcel Benabou ou Salomon Malka entre autres, celle du colonisateur aux airs hautains, dédaigneux, traitant avec arrogance et mépris le Juif culturellement aliéné, qui use d'un subterfuge, s'apparentant au marranisme, largement pratiqué par la communauté israélite, celui de se soustraire à sa condition d'indigène en adoptant un prénom occidental à côté du prénom hébraïque. El Maleh accentue cette image négative du Français en mettant l'accent sur les mesures antisémites instaurées par la Résidence vichyste qui ne tolère le Juif qu'au prix de sa servitude et de son conformisme à la politique coloniale.

À l'image de son narrateur-personnage, Aïssa, qui a la prétention d'écrire une œuvre témoignant d'un siècle, Edmond Amran El Maleh fait de la réalité marocaine sous le Protectorat la trame de fond du *Retour d'Abou El Haki*, des troubles socio-politiques qu'a connus le Maroc, ceux de 1965 et de 1981, le pivot autour duquel s'articule *Aïlen ou la nuit du récit* dont le personnage principal répond au profil de l'auteur. Cette exploitation du contexte socio-politique est l'expression d'une appartenance nationale, vécue au présent et ne relève nullement des réminiscences d'une existence maintenue dans l'imagination des écrivains après leur désertion du sol ancestral que l'auteur vénère en ces termes :

Qu'advienne un séisme, qu'il détruise tout, resterait quand même ce sol, cette terre première ; ainsi en portant au pire cette rupture, ces cassures provoquées par les vicissitudes de l'histoire, il reste ce peuple auquel nous appartenons d'une manière irréfragable. (El Maleh, 1998, p. 52)

De cette approche comparative traitant de la dualité identité/altérité dans les écrits judéo-marocains se dégage une différence essentielle entre

El Maleh et ses coreligionnaires ; différence dont le mot d'ordre est l'engagement qui le situerait plutôt du côté des écrivains arabo-berbères et serait peut-être la raison de l'accueil de son œuvre par les critiques au sein de la littérature maghrébine d'expression française.

En est-il de même pour ce qui est de l'écriture ? L'écriture malehienne confirmerait-elle la singularité thématique de l'écrivain ou le réintégrerait-elle parmi ses coreligionnaires ?

II. L'écrivain : entre élection et usurpation

La narration dans *Le Retour d'Abou El Haki* est conditionnée par deux facteurs spatio-temporels bien précis. D'une part, elle obéit à un cycle nocturne, ce que nous retrouvons également dans *Aïlen ou la nuit du récit*, où « la nuit échappe au nombre » (El Maleh, 2015, p. 168). Elle évolue d'autre part dans un jardin paradisiaque, un Éden de la Création, lieu d'élection d'un être voué à la sublime mission de transmettre le récit. Aïssa, prénom arabe de Jésus de Nazareth, est l' élu, le messie de l'Écriture, choisi pour porter le fardeau du Message. Il est accompagné de Nezha, prénom qui signifie, entre autres, promenade dans un jardin ou tout autre endroit où il y a de la verdure, cette Ève des temps modernes, mystérieuse, aux charmes fantasmagoriques dont le lecteur ne sait presque rien, dans son errance agréable dans le monde féérique de la narration.

À Aïssa s'ajoute un deuxième narrateur, au nom tant significatif, qui surgit de nulle part dans le jardin, sans prendre de forme précise. Sofian, « celui qui vole comme l'éclair » selon *Al-Qamous al-mouhit*, est une figure angélique porteuse de la Révélation qu'Aïssa reçoit sous le signe de la souffrance, de la douleur corporelle, tel un prophète recevant l'ordre divin : « Mon amour tu devrais aller te reposer, tu frissonnes, tu monologues tout haut, et ces notes sur la table, je ne sais pas si tu écris ou tu parles, repose-toi, mon bien-aimé, il va faire jour ! » (El Maleh, 2015, p. 49) Possédé, Aïssa est sourd aux implorations de Nezha, qui essaie d'apaiser cet entêtement morbide, cette obsession d'écrire et de narrer, qui donne lieu à un accouchement pénible.

Suivant la trace de la parole divine, El Maleh fait de son écriture un acte sacré. Tout en partageant cette caractéristique avec les écrivains judéo-marocains, il en fait un usage différent. Au lieu d'exploiter des thèmes bibliques, tels que la parabole de Loth, la réincarnation des patriarches hébraïques ou le recours à l'écriture pseudo-biblique..., l'écriture malehienne remonte à ses origines en franchissant toutes les contraintes spatio-temporelles. L'écrivain y revêt alors deux images qui se complètent dans leur contradiction apparente. Il est d'une part l' élu, celui qui entreprend la voie céleste dans un mouvement d'ascension, ce « sofianisme » rimant avec soufisme, terme qualifiant dans le récit la doctrine de narration adoptée par Sofian. C'est la voie de l'illumination, de la parole transcendante et millénaire précédant de loin l'existence du narrateur : « Je [Aïssa] sens que je décolle imperceptiblement de ce fauteuil, porté par un mouvement de lévitation, quelle révélation m'attend au cours de ce voyage nocturne ! » (El Maleh, 2015, p. 156)

D'autre part, il est assimilé à un « voleur d'histoires », qualificatif qui revient comme un leitmotiv dans *Le Retour d'Abou El Haki*. Aïssa mériterait alors d'avoir la main droite coupée, châtement réservé à

n'importe quel vulgaire voleur ! C'est la figure de l'écrivain anticonformiste, celui qui s'infiltré dans le royaume de la création, qui vient en comploter pour détruire les fondements d'une conception conservatrice de l'écriture. Sa mission est de semer la confusion et propager l'anarchie, le chaos. Qui raconte « l'histoire », Sofian ou Aïssa ? Les frontières s'abolissent entre ces deux instances narratives. À force d'ouïr de l'un et de l'autre, le lecteur finit par les confondre. L'ambiguïté est à son comble quand les deux narrateurs entretiennent une correspondance. À quoi servirait-il de les dissocier ? Sofian exprime d'ailleurs à son double, Aïssa, le projet de publier un récit épistolaire dans le but d'assouvir le désir de rire du désarroi du lecteur : « Je m'amuse beaucoup à l'idée que si notre correspondance devait être un jour publiée, une personne tout à fait étrangère qui en prendrait connaissance ne manquerait pas de se demander qui écrit à qui. » (El Maleh, 2015, p. 204)

Ce projet verra le jour vingt ans plus tard avec la publication de *Lettres à moi-même* où la même phrase citée ci-dessus est reprise à la lettre (El Maleh, 2013, p. 57). Le récit malehien est donc voué à une réécriture continue. Il n'a pas de clôture. Il s'arrête au lever du jour, le temps d'une pause, en attendant le retour de l'ange de la création, Abou El Haki, qui perpétuera la Parole.

Le narrateur n'est nullement responsable de son acte, il est possédé par le démon du verbe qui lui transmet les mots, par le biais d'une multitude de voix qui s'immiscent dans le décor du jardin, accompagnées de vols d'oiseaux, de bourdonnements, de cris qui foisonnent dans l'esprit d'Aïssa. Pour saisir ces voix, se les approprier, il les ingurgite, les absorbe grâce au rituel du thé et des *sphinges* (beignets traditionnels marocains), deux indices identitaires accompagnant les veillées de la création et dotant l'écriture malehienne d'une dimension mythique dans le sens où, à l'instar de ce qui se passait dans les religions archaïques où « l'abolition du temps profane écoulé s'effectuait au moyen des rites qui signifiait une sorte de "fin du monde" » (Eliade, 2019, p.71). Cette écriture mythique est donc réversible : elle marque à chaque coucher du soleil le retour au Temps de la Création et à chaque aube la fin du monde et le retour au chaos.

La régénération infinie de la création réduit le narrateur au rôle de porte-parole permanent des voix ancestrales et l'acte d'écrire se révèle impuissant à contenir et à exprimer pleinement l'ampleur du monde véhiculé : « Parole quotidienne, conte, épopée, le dire de la totalité vécue, communautaire et individuelle, c'est là le foyer de toute cette expérience, chant à sa source, mémoire et sagesse. Aucun artifice écrit ne peut s'y substituer. » (El Maleh, 2013, p. 100) L'écriture ne peut transcrire ce que la voix dit. Pour pallier cette faiblesse, le narrateur procède au brossage d'images éparpillées ici et là dans le récit. Chaque chapitre constitue un fragment presque isolé, né d'une impression échappant d'un détail ; impression qui s'empare du narrateur, qui s'enfuit en l'entraînant dans une poursuite acharnée.

Il n'existe pas de récit original, pur produit de son auteur. Celui-ci répond juste au désir d'écrire, il n'entre pas dans la stratégie de communication, ou s'il y participe, il n'en constitue que le canal de transmission. Le récit n'avance pas, il emprunte un chemin labyrinthique où le lecteur non averti se perd en cherchant une histoire toute faite qui

d'ailleurs n'existe pas : « Pourquoi ces ruptures soudaines, ce fil qui se casse, ces chemins finissant en impasse, ces retours échevelés, ce désordre arborescent, ces bifurcations, ces fuites dans les images ! Pourquoi, pourquoi ! » (El Maleh, 2015, p. 149)

Élu ou voleur, dans les deux cas, l'écrivain se mesure au Créateur, acte considéré comme un pur sacrilège, comme une entreprise satanique qui finit par donner naissance à un apocryphe. À cette imitation s'ajoute une volonté de subversion où les normes conventionnelles de l'écriture sont bafouées. Absence d'histoire bien ficelée, écriture fragmentaire, inachevée, mélange des genres littéraires, pluralité des instances narratives... autant de procédés répondant au profil révolutionnaire du narrateur, symbolisé par le rouge du carnet dont le narrateur d'*Aïlen ou la nuit du récit*, ne se sépare jamais dans une quête continue, celle de créer la première œuvre.

Conclusion

Sur le plan thématique, si El Maleh de par son identité ethnique appartient à cette littérature dite judéo-marocaine d'expression française, il s'en distancie par l'expression d'une marocanité confirmée et la valorisation d'une identité culturelle plurielle vécue au présent et qui survit aux aléas de l'Histoire, ce qui ne saurait s'identifier aux réminiscences d'une existence maintenue dans l'imagination des écrivains judéo-marocains. À la différence du désengagement, trait caractéristique de ses coreligionnaires, El Maleh se rapproche plutôt de ses homologues arabo-berbères par son ancrage dans la réalité socio-politique du pays.

Le travail de déconstruction des normes scripturales conventionnelles, l'usage subversif de la langue de l'Autre où s'exprime l'identité ethnique de l'écrivain, l'écriture portant dans son fin fond la trace du sacré hors de toute référence religieuse particulière... autant de traits scripturaux inscrivant l'œuvre malehienne sous le signe d'une sensibilité occupant une place à part dans les écrits judéo-marocains d'expression française.

Tout compte fait, l'écriture malehienne se retrouverait, telle une passerelle, à mi-chemin entre deux littératures, partageant une identité culturelle façonnée au fil de siècles de coexistence.

Bibliographie

ABADI (Al-Faïruz), *Al-Qamous al-mouhit*, Beyrouth : Muasaset Al Rsala, 2005.

ASSARAF (Robert), *Une certaine histoire des Juifs du Maroc*, Paris : Jean-Claude Gawsewitch, 2005.

BENABOU (Marcel), *Jacob, Ménaïhem et Mimoun, une épopée familiale*, Paris : Seuil, 1995.

COHEN (Jacob), *Les Noces du commissaire*, Casablanca : Le Fennec, 2001.

COHEN (Jacob), *Du danger de monter sur la terrasse*, Casablanca : Tarik, Paris : Editions des Patriarches, 2006.

DUGAS (Guy), *La Littérature judéo-maghrébine d'expression française, entre Djéha et Cagayous*, Paris : L'Harmattan, 1990.

ELIADE (Mircea), *Le Sacré et le profane*, Paris : Gallimard, 2019.

EL GRISSYBANON (Nicole), *La Renaicendre. Mémoires d'une Marocaine juive et patriote*, Casablanca : Afrique Orient, 2010.

EL MALEH (Edmond Amran), *Aïlen ou la nuit du récit*, Marseille : André Dimanche, 2000.

EL MALEH (Edmond Amran), *Le Retour d'Abou El Haki*, Grenoble : La Pensée sauvage, 2015.

EL MALEH (Edmond Amran), *Le Café bleu. Zrirk*, Casablanca : Le Fennec et La Pensée sauvage, 1998.

EL MALEH (Edmond Amran), *Lettres à moi-même* (2^e édition), Casablanca : Le Fennec, 2013.

MALKA (Salomon), *Tinghir ou le voyage inachevé*, Paris : Lattès, 2000.

KAKON (Pol Serge), *La Porte du lion*, Paris : Souffles, 1987.

ZAFRANI (Haïm), *Deux mille ans de vie juive au Maroc*, Casablanca : Eddif, 2000.

**La pensée de la trace et la poétique de la mondialité
d'Édouard Glissant :**
**subsumer les langues minorées et les communautés dominées sous
un équinoxe géoculturel**

Mohamed Lamine RHIMI (Université de Tunis)
Docteur en Langue, Littérature et Civilisation françaises.
Membre du Pôle Sémiotique et Analyses de discours du Laboratoire
Intersignes, Faculté des Sciences Humaines et sociales,
Rattaché à la Faculté des Langues et de Traduction, Université
Islamique Al-Imam Muhammad Ibn Saoud, Royaume d'Arabie Saoudite.

Résumé :

Édouard Glissant s'emploie à expérimenter sa *pensée de la trace* dans l'intention de contrer propensions hégémoniques, lesquelles procèdent séculairement et méthodiquement non seulement à la mise sous-tutelle des communautés marginalisées ou assujetties, mais également à l'extinction de leurs cultures et langues. Corrélativement, l'écrivain réhabilite le multilinguisme et la créolisation pour combattre la diglossie et jeter un discrédit sur les solstices civilisationnels. C'est dans cette même perspective que s'inscrit la *poétique de la mondialité* glissantienne, laquelle est mise à contribution pour faire face aux fléaux et dérapages de la mondialisation, en subsumant les langues minorées et les communautés dominées sous un équinoxe géoculturel. Ainsi le philosophe antillais, cultivant le nomadisme circulaire, replace-t-il les imaginaires des diverses cultures sous le signe d'une esthétique d'horizontalité, en ce qu'elle participe du réquisitoire enflammé que l'écrivain dresse contre la verticalité essentialiste, de même que contre toutes sortes d'uniformisation.

Mots-clés :

Communautés dominées – Édouard Glissant – équinoxe géoculturel – langues minorées – pensée de la trace – poétique de la mondialité

Title: Edouard Glissant's thought of the trace and poetics of globality : subsume minority languages and dominated communities under the label of cultural equinox

Abstract :

Edouard Glissant is actively working to experience his *thought of the trace* in order to tackle hegemonic forces which proceed secularly and methodically, not only to put marginalized or subjugated communities under trusteeship but also to extinguish their cultures and languages. Correlatively, the writer makes use of multilingualism and the dynamics of the creolization to fight diglossia and discredit civilizational solstices. In the same spirit, Glissant's *poetics of globality* is applied to fight plagues

and slippages of the politics of globalisation with the objective of subsuming minority languages and dominated communities under the label of cultural equinox. In sum, cultivating circular nomadism, the West Indian philosopher comprehend the imaginaries of different cultures through his aesthetic of horizontality which is an integral part of the fiery indictment that the writer raises against essentialist verticality and all kinds of standardization.

Keywords :

Cultural equinox – Edouard Glissant – minority languages – *poetics of globality* – subjugated communities – *thought of the trace*

Introduction

Lige de l'antillanité et contestataire aux systèmes de pensée monolithique dont les Occidentaux ont fait usage pour légitimer leur avancée coloniale et, partant, annihiler les spécificités identitaires des communautés colonisées, Édouard Glissant met les Conquistadores à la vindicte lectorale. En effet, ceux-ci s'efforcent de faire propager uniquement leur langue dans les colonies et partout dans le monde, tout en cherchant à étouffer les mots et expressions qui proviennent d'autres langues : « Longtemps aussi, l'arrogance et l'impérialisme monolinguisiques ont accompagné l'expansion occidentale¹ », lira-t-on à ce propos dans *Le Discours antillais*. De facto, la langue véhiculaire du colonisateur domine les idiomes locaux, la langue des esclaves et des colonisés. C'est ce que le penseur pointe du doigt dans *Les entretiens de Baton rouge* :

Les régies langagières, à l'époque, ne protégeaient pas seulement le domaine de la langue elle-même. Il s'agissait à coup sûr de protéger non seulement la langue et l'exposition de la langue mais aussi l'entière de la culture ou des civilisations qui les illustraient. De même, sous l'esclavage, le maître interdisait à l'esclave d'apprendre à lire et écrire, sous peine de mort².

C'est justement sous cet angle que l'on peut envisager les répercussions destructives de la diglossie qui fait état de la domination d'une langue au détriment d'une autre. Eu égard à la pensée de la trace³ dont est investie la rhétorique révoltée de Glissant, toute sorte de standardisation de n'importe quelle langue et sa modélisation réductrice ne peuvent s'appréhender qu'en termes de cruauté culturelle, comme le précise l'écrivain caribéen : « La notion de langue standard est un barbarisme quand on l'applique de manière normative à une société⁴ ». Rappelons dans ce contexte que le romancier, qui se dresse d'emblée contre toute force hégémonique, ne peut aucunement souscrire à la diglossie, laquelle sacrifie autant de langues pour ne consacrer qu'une et une seule. À l'opposé du moule diglossique,

¹ Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, Paris : Éditions du Seuil, 1981, p. 462.

² É. Glissant, *Les entretiens de Baton Rouge* (avec Alexandre Leupin), Paris : Gallimard, 2008, p. 95.

³ « La pensée de la *trace*, au bord des champs désolés du souvenir, laquelle sollicite les mémoires conjointes des composantes du Tout-monde. La pensée des *langues et langages*, où se décide le jeu des imaginaires des humanités. J'écris en présence de toutes les langues du monde. Elles résonnent des échos et des obscurités et des silences les unes des autres. », É. Glissant, *Philosophie de la Relation*, Paris : Gallimard, 2009, p. 80. Les italiques et la majuscule sont le fait de l'auteur.

⁴ É. Glissant, *Les entretiens de Baton Rouge*, op. cit., p. 325. Les italiques sont le fait de l'auteur.

placé sous le signe de la réification culturelle, Glissant s'attache à l'affranchissement des langues bridées et à l'égalité entre toutes les langues, y compris les langues minorées, c'est-à-dire celles des minorités marginalisées. Cette attitude se trouve particulièrement mesurée dans *Le Discours antillais* :

La donnée fondamentale du multilinguisme devait être la libération du locuteur par rapport à tout assujettissement linguistique possible. (Par conséquent : « l'égalité » entre les langues en rapport.) Ce n'est presque jamais le cas : la diglossie est la tentation de tout multilinguisme de fait. Il faut combattre partout cette tentation. La première règle en la matière est que toute langue parlée par une communauté, quelles qu'en soient les conditions de déploiement, doit être élue dans son entière dignité¹.

Dans le même ordre d'idées, le philosophe antillais prône non pas uniquement le multilinguisme, mais aussi la créolisation, laquelle représente une modalité d'interaction et d'échange culturels qui se distingue du métissage par son caractère incalculable et imprévisible, en vue de crier haro sur le culte des langues universelles (véhiculaires), s'appliquant souvent à réduire à néant les langues indigènes (vernaculaires). Ainsi l'auteur réhabilite-t-il, dans *La Cohée du Lamentin*, les différentes cultures et langues autant que tous les imaginaires qui en procèdent pour les replacer sous le signe d'une esthétique d'horizontalité, laquelle participe du réquisitoire que l'écrivain dresse contre la verticalité monolithique, de même que contre toutes sortes de standardisation ou d'universalisation :

La créolisation ne limite pas son œuvre aux seules réalités créoles des Archipels ni à leurs langages naissants. Le monde se créolise, il ne devient pas créole, il devient cet inextricable et cet imprédictible que tout processus de créolisation porte en lui et qui ne se soutient ni ne s'autorise d'aucun modèle².

Alors, dans quelles mesures la « poétique de la mondialité³ » que préconise l'écrivain martiniquais fonctionne-t-elle en écho avec sa *pensée de la trace* pour remettre en cause les solstices civilisationnels et repenser les diverses langues, cultures et communautés en les plaçant sous le signe de l'équinoxe géoculturel ? Quelles en seraient les retombées esthétiques et géopolitiques sur la « communauté-monde⁴ » ?

1-Diglossie et langues minorées

Il faut préciser, d'entrée de jeu, que l'esclavagisme et le colonialisme ont eu des répercussions dommageables sur le progrès culturel et le processus de développement langagier aussi bien oral que scriptural des peuples dominés. À cet égard, un gouffre se creuse entre, d'une part, l'oralité et de l'autre, l'écriture. C'est d'ailleurs ce clivage produit entre l'oral et l'écrit qui représente l'une des causes entravant non seulement

¹ É. Glissant, *Le Discours antillais*, op. cit., p. 325. *Idem*.

² É. Glissant, *La Cohée du Lamentin (Poétique V)*, Paris, Gallimard, 2005, p. 229. La majuscule est le fait de l'auteur.

³ « [...] on ne peut combattre les effets pervers de la mondialisation que par une poétique de la mondialité. », Édouard Glissant & François Noudelmann, *L'entretien du monde*, Paris : PUV, 2018, p. 41.

⁴ É. Glissant, *Faulkner Mississippi*, Paris : Éditions Stock, 1996, p. 303.

l'épanouissement culturel, mais surtout l'émergence d'une rhétorique rationalisant le projet culturel, comme l'a bien montré Glissant dans *Traité du Tout-Monde* : « Il est difficile d'enrouler ou de dérouler une rhétorique, un art du discours et de la parole, quand l'écriture est aujourd'hui tentée, tourmentée, des passions à la fois évidentes et troubles de l'oral¹ ». Le romancier antillais n'hésite pas dans *L'imaginaire des langues*, à jeter la déconsidération sur le *statu quo* dont il est question dans la situation diglossique dans les Caraïbes et cherche du coup à savoir où le bât blesse :

Si un écrivain français contemporain réagit contre Malherbe, Voltaire, Chateaubriand, Victor Hugo et qu'il veut revenir par référence ou contre-référence à Rabelais ou aux rhétoriciens du Moyen-Âge, il peut le faire de manière non difficile parce qu'il a derrière lui ce continuum, cette tradition et cette contre-tradition qui sont inscrites dans son histoire et dans l'histoire de sa sensibilité. Mais nous, nous n'avions que le problème brut, absolument « anormal » à surmonter, d'une oralité qui n'avait pas encore trouvé ses lois de scripturalité. C'était ça et c'est toujours ça notre problème. Les littératures occidentales en ont fini avec ce passage depuis longtemps².

Cependant, l'on ne peut envisager la problématique du clivage entre l'oralité et l'écriture dans le contexte antillais sans évoquer la relation ou plutôt la dialectique du Maître et de l'esclave. En fait, cette dialectique fait de l'écriture l'apanage des Maîtres qui, eux, défendent à leurs esclaves, lors du voyage oblique de la Traite, de communiquer les uns avec les autres, empêchant ainsi l'échange dialectal. Quant à l'univers putride des plantations, l'esclave n'a qu'à suivre les ordres de ses propriétaires et, comme le souligne Glissant, dans *Le Discours antillais* : « Longtemps, dans la nuit de l'esclavage, la parole fut interdite, le chant interdit, mais aussi l'apprentissage de la lecture puni de mort³ ». Par là même, « [l]'écrit "grave" la représentation hiérarchisée. (Il est le privilège des maîtres et (par écho) de l'élite. Il n'est que privilège)⁴ ». Ce clivage entre l'oral et l'écrit s'est radicalisé d'une manière traumatisante, étant donné l'exploitation et la néantisation auxquelles sont ont été exposés les descendants d'esclaves. L'écriture n'a pas pu ainsi relayer l'oralité dans une dynamique de progression culturelle ordinaire qui déboucherait sur la fondation d'un patrimoine et sur la création d'un *biblos* – faisant défaut à la civilisation antillaise –, lesquels constituent un levier d'inventivité artistique et une locomotive de créativité culturelle plurielle. C'est particulièrement en ce sens que, dans *Traité du Tout-Monde*, Glissant propose une analyse pertinente :

Quand nous envisageons les histoires des humanités, nous voyons que partout s'est opéré le relais entre l'oral et l'écrit, c'est-à-dire là où l'écriture est apparue comme progrès d'abord, transcendance ensuite. Les livres fondateurs se dressent comme des stèles frontalières de ce pays-mêlé où les voix peu à peu se fixèrent sur des objets concrets, tablettes, roches, monuments et parchemins. L'*Iliade* et l'*Ancien Testament* par exemple résument les cheminements de traditions orales

¹ É. Glissant, *Traité du Tout-Monde (Poétique IV)*, Paris : Gallimard, 1997, p. 108.

² É. Glissant, *L'imaginaire des langues, (Entretiens avec Lise Gauvin)*, Paris : Gallimard, 2010, p. 23.

³ É. Glissant, *Le Discours antillais, op. cit.*, p. 462.

⁴ *Ibid.*, p. 223. Les italiques et les parenthèses sont le fait de l'auteur.

précédentes et les fixent, en obligeant que le chanteur les reprenne sous cette forme délibérée¹.

Signalons ici que le constat linguistique que Glissant dresse à propos de la situation antillaise est de deux ordres. Il concerne la promiscuité et la confrontation de deux langues : l'une véhiculaire, qui trouve des assises solides dans l'écriture, et l'autre vernaculaire, qui se limite à l'expression orale. D'une part, il s'agit d'une langue occidentale émanant, selon les esclavagistes occidentaux, d'un ordre divin suprême et qui légitime conséquemment l'exclusion, la réduction ou encore la domination des autres langues, c'es-à-dire des langues vernaculaires des pays colonisés. Il en ressort que la littérature et la culture des occidentaux demeurent, pour longtemps, monolithiques et unidimensionnelles. Sur ce point, Glissant s'exprime ainsi dans *Introduction à une poétique du Divers* :

En Occident, et en particulier en Europe, la fonction littéraire, inconsciemment, est perçue comme une fonction qui dérive de la dictée d'un dieu. On appelle ça l'inspiration, on appelle ça du nom que l'on veut, mais il y a le sous-entendu que la parole, la langue, a été dictée par un dieu, le dieu de la communauté, que la langue est transcendance et que l'écriture de cette langue est une transcendance. C'est au nom de cette transcendance qu'on a méprisé, dominé, opprimé et repoussé dans l'ombre, toutes les littératures orales et qu'on a conçu que toute culture orale est une culture infériorisée par rapport aux cultures de l'écriture. L'écriture c'est le signe de l'unicité et du divin. Dans ce contexte l'écrivain, jusqu'au XIX^e siècle, écrit de manière monolingue².

D'autre part, on a affaire à la langue locale des dominés ; une langue balbutiante, fragilisée par l'hégémonie linguistique. C'est là l'un des problèmes majeurs qui ont une incidence pernicieuse sur l'identité des Antillais. Le romancier martiniquais dénonce le malaise ontologique et culturel des communautés asservies, malaise issu de la non-maîtrise d'une langue qui leur est spécifique. Partant, le fossé se creuse de plus en plus entre, d'un côté, une culture (une langue) orale et, de l'autre, un appareillage scriptural qui soit en mesure de véhiculer un projet social différent de celui imposé par les colonialistes. C'est dans cette optique que, dans *L'imaginaire des langues*, s'attache à mettre en lumière le contexte diglossique de la Caraïbe :

Toutes les langues qui sont nées de la colonisation, comme les langues créoles, sont des langues fragiles ; ce sont confrontées à plusieurs problèmes. D'abord, elles sont contaminables par la langue officielle, la langue qui régit la vie officielle de la communauté. Ensuite, elles sont confrontées à des problèmes apparemment très difficiles à résoudre, des problèmes de fixation et de transcription. Par conséquent, il y a une sorte de tourment de langage lors du passage de l'oralité à l'écriture qui fragilise, qui met dans une situation menaçante, pas du tout sécurisante, et qui fait que les gens qui appartiennent à ces cultures sont des gens très sensibles aux problèmes de langage³.

C'est justement de là que naît le tiraillement de l'homme de culture, de l'écrivain antillais qui reconnaît parfaitement, dans l'ouvrage précité, le sérieux handicap, qui entrave l'essor culturel des Caribéens, et qui n'est

¹ É. Glissant, *Traité du Tout-Monde*, op. cit., p. 109.

² É. Glissant, *Introduction à une poétique du Divers*, Paris : Gallimard, 1996, p. 47-8.

³ É. Glissant, *L'imaginaire des langues*, op. cit., p. 13.

autre que le gouffre béant du manque d'une structure linguistique scripturale propre à ceux-ci :

[...] nous ne sommes pas des praticiens de l'écriture, nous sommes des praticiens de l'oralité. On établit toujours cette chose banale, connue, qui est tellement évidente. Le conteur antillais s'appelle un maître de la parole, littéralement. Mais nous l'avons oublié, et quand on a été obligés de passer à l'écriture, comme on dit passer à l'acte en psychanalyse, on a été confrontés à cette absence de balises, de traditions, continuum de l'écriture¹.

Dans un tel contexte, l'œuvre romanesque de Glissant représente une réussite certaine, en cela qu'elle concrétise la culture orale en une culture scripturale, laquelle est à même de mettre en place les fondements d'un projet artistique antillais. Ce projet n'est pas sans renseigner sur l'Histoire et la mémoire collective des Antillais. Il permet à ceux-ci de se représenter leur passé, d'appréhender leur présent et de se pencher, au bout du compte, sur la construction du monument du devenir de l'identité antillaise, c'est-à-dire du projet social qui leur est propre. Luc de Meyer confirme ainsi cette lecture :

Si le rôle de l'écriture a été déterminant, comme nous l'avons vu, dans la condition de l'espace social de la cité, il se jouera de façon sans doute plus profonde encore, quoique plus indirecte et apparemment plus lente, sur l'axe du temps. Nous avons pu voir déjà comment l'écriture d'Homère, l'écriture d'Hésiode et la répétition du chant fixé par les rhapsodes avaient amené une transformation de la relation au temps, dans le sens d'une appréhension plus comparative et plus interprétative de la mémoire sociale. Le mouvement d'émergence de l'interprétation, qui s'appuie sans conteste sur l'écriture de la parole, va continuer à s'affirmer tout au long du développement de la cité et des instances chargées d'en assurer l'inscription dans la mémoire collective².

Dans cette optique, Patrick Chamoiseau reconnaît que l'écriture, en particulier romanesque, de Glissant vient inaugurer le projet de l'antillanité : « [...] l'antillanité telle que je la conçois moi, elle a commencé à être illustrée par le roman *Malemort*³ ». D'ailleurs, Chamoiseau met en exergue la particularité culturelle et littéraire du contexte antillais en ces termes :

Pour caractériser ce que j'essaie de faire, sans dire ce que doit être la Littérature Antillaise (parce que je ne pense pas que nous ayons une littérature antillaise au sens fort du terme) il faut qu'il y ait des préalables : qu'il ait une expression qui se réarticule sur la tradition orale, qu'il y ait une expression qui accepte la langue créole et la créolité, qu'il ait une acceptation de la modernité, c'est-à-dire qu'il ne faut pas se laisser enfermer dans cette tradition et délaissier les exigences modernes de la littérature, et enfin, il faut qu'il y ait une réappropriation de l'histoire⁴.

Glissant, pour sa part, s'applique, dans *Le Discours antillais*, à jeter de la lumière sur la situation linguistique diglossique toute particulière aux

¹ *Ibid.*, p. 23.

² Luc de Meyer, *Vers l'invention de la rhétorique*, Bruxelles : Peeters, 1997, p. 215.

³ Patrick Chamoiseau, Interview, *Notes bibliographiques Caraïbes* (Bulletin de la Bibliothèque Départementale de la Guadeloupe), n° 48, fév. 1985, cité par Diva Damato, « Édouard Glissant et le manifeste *Éloge de la Créolité* », in Y.-A. Favre & A. Ferreira de Brito dir. (1992) : *Horizons d'Édouard Glissant*, Biarritz : J. & D. Éditions (Actes du Colloque de Porto, oct. 1990), p. 250-1. Les majuscules sont le fait de l'auteur.

⁴ *Ibid.*, p. 250-1.

Antilles : « Ce qu'on appelle diglossie connaît ici une illustration toute spéciale¹ ». Il s'agit là non seulement de la domination de la langue française qui prend le pas sur le créole, mais surtout de l'écartèlement de l'Antillais entre deux choix caducs et stériles ; entre, d'un côté, le créole en tant qu'appareillage qui semble ne pas être en mesure de générer de création culturelle, et de l'autre, le français en tant qu'instrument de consommation on ne peut plus passive. Glissant fait le bilan de la situation diglossique dans son pays et porte, dans *Le Discours antillais*, un regard particulier sur les mesures systématiques qui tiennent lieu de néantisation culturelle des autochtones dominés, les réduisant ainsi à des consommateurs passifs, à des imitateurs soumis et bornés :

Le particulier dans les Antilles francophones est que la langue officielle est une langue *de consommation*. La situation qui en résulte est que le locuteur est déporté entre et par ces deux impossibles : le caractère « en suspension » d'une langue qui ne sert pas à produire ni à créer quoi que ce soit (le créole), Le caractère « irresponsabilisé » d'une langue qui ne sert qu'à consommer (le français). Aucune considération sur les avantages sociaux dont bénéficient passivement les Martiniquais n'empêchera qu'on rapporte cette situation à la fois politique, économique et linguistique à la condition d'un colonisé².

L'intelligibilité de la scène suivante, puisée dans *La Case du commandeur* (1981), signifie clairement que le mécanisme linguistique des Antillais est si bien grippé qu'il constitue un handicap de taille entravant l'épanouissement culturel et social des Antillais, pris au piège :

Plus tard elle se trouva devant un jeune médecin, frais arrivé de Paris, qui parlait en plissant les yeux. Marie Celat détaillait bien le mouvement des lèvres de ce docteur. Soudain elle lui tomba dessus en un discours sans fond où la vitesse et la rage découpaient les mots en blocs impénétrables d'un créole exacerbé. L'énergie qu'elle y employa se nourrissait d'elle-même. Une infirmière s'était figée derrière son bureau ; le jeune médecin penchait la tête de côté, il souriait. L'ombre des grands bois était arrêtée au milieu de la savane devant le bâtiment, elle délimitait avec rectitude deux mondes à jamais séparés. L'énergie de mots commença de tarir, la voix infatigable faiblit, le médecin était attentif. « D'accord, d'accord, dit-il doucement, je suis un "zoreille" et je ne comprends pas le créole. Vous êtes contente comme ça³ ? »

Dans la même lancée du genre judiciaire, Glissant pointe du doigt aussi bien le manque linguistique dont pâtit l'Antillais que la situation de diglossie qui aggrave l'aliénation de celui-ci, comme il le spécifie dans *Le Discours antillais* : « *Le discours diglossique est la mesure du vécu aliéné*⁴ ». En réaction contre ce *statu quo* de déséquilibre linguistique et de pathologie socioculturelle, l'écrivain s'évertue, dans l'ouvrage précité, à remettre en cause la rhétorique manipulatrice des colonialistes :

Il n'est pas étonnant que les Martiniquais, aujourd'hui encore, considèrent la pratique de la langue créole comme une activité de diminution, et que la seule promotion réalisable passe par la « maîtrise » de l'éloquence française, la plus fleurie possible. La stratégie coloniale se fait ici subite et patiente. Il faudra bien

¹ É. Glissant, *Le Discours antillais*, *op. cit.*, p. 282.

² *Ibid.*, p. 357. Les italiques sont le fait de l'auteur.

³ É. Glissant, *La Case du commandeur*, Paris : Éditions du Seuil, 1981, Gallimard, 1997, p. 193-4.

⁴ É. Glissant, *Le Discours antillais*, *op. cit.*, p. 85. Les italiques sont le fait de l'auteur.

du temps, combien de révoltes, combien de surgissements de nos histoires, pour que cette stratégie soit déjouée¹.

En quel sens la pensée de la trace se désolidarise-t-elle du monolinguisme et du « nomadisme en flèche² » pour épouser le « nomadisme circulaire³ » et s'articuler à la poétique de la mondialité ?

2-La pensée de la trace, le nomadisme circulaire et la poétique de la mondialité

La poétique de la trace se démarque ainsi définitivement du « nomadisme en flèche », lequel fonctionne en droite ligne de l'expansion colonialiste et constitue indubitablement une modalité de domination et d'assujettissement à laquelle les dominateurs ont recours : « Cela précisément, que la grandeur appartient à l'inaïperçu, qui vous distrait du souci de domination⁴ », lira-t-on dans *Ormerod* (2003). En même temps, cette poétique de la trace qui procède de la rhétorique et de la philosophie, adoubant la création littéraire glissantienne, a intimement trait au nomadisme circulaire, lequel s'inscrit strictement à l'opposé du « nomadisme envahisseur », en tant que « désir dévastateur de sédentarité⁵ », pour embrasser l'échange culturel, sans toutefois céder aux penchants hégémoniques visant l'expansion de son propre territoire aux dépens des autres et de leurs entours géoculturels. Il faut préciser ici que la poétique du nomadisme circulaire glissantienne s'avère être « le sel de la diversité du monde »⁶, en ceci qu'elle cherche à établir un « nouvel équilibre⁷ » entre les « peuples immortels et les peuples souffrants actuels »⁸, et à « envisager une multiplicité de fleuves temporels, une conjonction de ces courants dans des lieux de rencontre des humanités futures⁹ ». Il s'agit en effet de tout placer sous le contrôle de la fraternité culturelle, c'est-à-dire à l'abri de tout exclusivisme et de tout réductionnisme. C'est en ce sens que le narrateur, dans cet extrait de *La Lézarde* (1958), cultive et chante la fraternité humaine, et ce, loin de toute standardisation et de toute mise sous curatelle :

Aucun, aucun, même pas Mathieu, nos mères qui ont tout sacrifié, la vie et la santé, nos frères et nos sœurs condamnés pour nous, pour nous permettre d'apprendre, et quoi, nous voilà, hein, nous voulons être différents, uniques, est-ce que ce peuple veut être différent, il veut sa place au soleil, il veut des défenseurs, la liberté, partout dans le monde il y a des peuples qui souffrent, nous ne sommes pas différents, nous sommes les frères de tous les peuples, il n'y a que celui qui exploite et celui qui est exploité¹⁰.

La poétique du « nomadisme circulaire » permet, d'une part, aux différentes identités communautaires autant qu'aux différentes cultures de

¹ *Ibid.*, p. 333.

² É. Glissant, *Poétique de la Relation (Poétique III)*, Paris : Gallimard, 1990, p. 31.

³ *Ibid.*, p. 24.

⁴ É. Glissant, *Ormerod*, Paris : Gallimard, 2003, p. 351.

⁵ É. Glissant, *Poétique de la Relation, op. cit.*, p. 24.

⁶ É. Glissant, *Tout-Monde*, Paris : Gallimard, 1993, p. 324-5.

⁷ É. Glissant, *Ormerod, op. cit.*, p. 244.

⁸ *Ibid.*, p. 251.

⁹ É. Glissant, *Sartorius. Le roman des Batoutos*, Paris : Gallimard, 1999, p. 224.

¹⁰ É. Glissant, *La Lézarde*, Paris : Éditions du Seuil, 1958, p. 176.

la totalité-terre de réaliser une « entrée en monde¹ », tout en s'attachant à pourfendre la relation « d'opresseur-opprimé² » et à rendre caduc le clivage civilisationnel entre le centre et les périphéries, comme le recommande l'auteur dans *Ormerod* (2003) :

Sur ces *Lesser Antilles* qu'Anglais et Français se déchirèrent entre eux durant trois siècles pour le moins, et les Ibériques faisaient ailleurs leur ménage et provision, dans le Champ de ces autres îles, Puerto Rico ou Cuba, qui sont bourrées d'arrière-pays et de profonds inatteignables – ne cherchez pas de centre. Vous qui tenez tant à préciser où ça se passe et comment, et à dérouter ces clartés de récitations sans lesquelles vous ne soutenez rien³.

Glissant considère que « l'infini détail du monde nous aide ici autant que les vues les plus générales que nous pouvons en saisir, que la résistance vit dans toutes les périphéries que vous ne voyez pas⁴ ». Cela revient à dire que l'écrivain martiniquais cherche à établir « le change dans l'échange⁵ », et ce, dans l'intention d'autoriser tous les imaginaires à s'aventurer dans les zones nouvelles, entrelacées et incirconscripibles de la mondialité⁶, sans pour autant se perdre dans ses conjectures imprédictibles et apocalyptiques. Car cette poétique veut renverser de fond en comble les systèmes envahisseurs des esclavagistes occidentaux, puisque, comme le spécifie Glissant dans *L'entretien du monde*, « [l]'Occident [...] a été prodigieusement expansionniste dans son monolithisme⁷ ».

D'autre part, la poétique du « nomadisme circulaire » recoupe la poétique de la Relation glissantienne, en cela qu'elle procède – à l'encontre des pensées de système colonialistes qui s'attachent à faire table rase de la diversité – à mettre en valeur tous les lieux et imaginaires du chaos-monde ainsi que la différence et son esthétique. C'est cette question que le penseur martiniquais tient à éclaircir dans *Philosophie de la Relation* : « Les beautés des différences (des différents sont les premiers témoins et les acteurs décidés des résistances à la nuit de l'esprit et à toute oppression⁸ ». Ce passage, puisé dans *Sartorius. Le roman des Batoutos* (1999), informe sur la liaison dialectique non aliénante qui doit s'établir entre le lien d'où tout un chacun peut émettre l'expression de son imaginaire créatif et le reste de la totalité-terre :

La flambance de l'entour n'aveugle pas tes yeux. Le lieu évoque et appelle non pas les oppresseurs venus d'ailleurs, qui en feront leur domaine, mais ces autres beautés multipliées derrière l'horizon, les flammes grises des fjords et les minuties des sources dans leurs Verts-Prés et le vertige des steppes et la glace énorme qui tourne en craquements autour de son cœur bleu qui veille, et les champs aplatis, sillonnés de tracteurs rectilignes. Lieu d'un peuple qui devine le monde et y conjoint, par la présence manifeste et la présence intime⁹.

¹ É. Glissant & F. Noudelmann, *op. cit.*, p. 147.

² *Ibid.*, p. 131.

³ É. Glissant, *Ormerod*, *op. cit.*, p. 347. Les majuscules et les italiques sont le fait de l'auteur.

⁴ É. Glissant, *Philosophie de la Relation*, *op. cit.*, p. 86.

⁵ É. Glissant, *Les entretiens de Baton rouge*, *op. cit.*, p. 38.

⁶ « La mondialité est cette aventure sans précédent qu'il nous est donné à tous de vivre, dans un espace-temps qui pour la première fois, réellement et de manière foudroyante, se conçoit à la fois unique et multiple, et inextricable », É. Glissant, *La Cohée du Lamentin*, *op. cit.*, p. 23.

⁷ É. Glissant & F. Noudelmann, *op. cit.*, p. 38.

⁸ É. Glissant, *Philosophie de la Relation*, *op. cit.*, p. 87-8.

⁹ É. Glissant, *Sartorius. Le roman des Batoutos*, *op. cit.*, p. 31-2. Les majuscules sont le fait de l'auteur.

La poétique du « nomadisme circulaire » est ainsi une formule qui permet de lutter contre la dilution culturelle et l'aliénation. Elle se trouve renforcée par la pensée archipélique de la trace, qui scelle les mécanismes de la créolisation, dans la mesure où « [la] pensée de la *Trace* est d'archipéliciser¹ ». Elle est aussi appuyée par une « pensée de tremblement [qui] nous [éloigne] des certitudes enracinées² » et par la pensée « tourbillonnaire », en ce sens que « [le] tourbillon est ce qui permet de concevoir toutes les valeurs, non pas comme semblables mais comme équivalentes³ ». Il s'agit ici d'« une pensée du mouvement du vivant⁴ », selon la formule pertinente du philosophe antillais qui ajoute dans *L'entretien du monde* :

Mais il y a un système rhizomique de relations dans le monde et c'est à partir de la méditation sur ce système rhizomique que l'on peut envisager à plus ou moins long terme la solution de nombreux problèmes qui se posent dans le monde et dans chaque lieu particulier : « agis dans ton lieu, pense avec le monde, n'agis pas dans le monde parce que tu agis à la place de l'autre⁵.

Dans cet extrait du *Tout-Monde* (1993), le narrateur s'attache à mettre en quarantaine toutes sortes d'emprisonnement et d'immobilisme pour adhérer à cette poétique tourbillonnaire, laquelle épouse les pérégrinations et, à l'instar des abeilles, butine de la sève dans tous les champs possibles :

Et quand il alla dire un au revoir à Tarzan, Raphaël Targin eut vraiment le sentiment de se séparer d'un conducteur d'ombres, d'un maître des profondeurs, d'un dériveur de tous les espaces connaissables, d'un qui était désigné pour vous mener au bord de votre propre enfermement, après quoi vous n'aviez plus qu'à ouvrir sur les hauteurs libres et les emportements où vous imaginez ce que vous êtes réellement, c'est-à-dire ce que votre identité apporte et prend à cette succession ininterrompue de tourbillon et de fixités⁶.

Il s'ensuit ainsi l'opinion que la poétique du *nomadisme circulaire* – qui s'inscrit au cœur de la mondialité⁷ glissantienne, « laquelle entend s'opposer aux effets mécaniques des mondialisations, et désignera les réalités et l'intuition d'une quantité réalisée des différences dans le monde⁸ », en nouant des liens organiques autant avec la *poétique de la Relation* qu'avec l'esthétique de la *nouvelle région du monde* – se situe à la croisée des visées oratoires de la « contre-rhétorique⁹ » glissantienne. Une telle rhétorique est mise à contribution dans l'objectif de transmuter l'échec en réussite ainsi que les enfermements en ouverture tous azimuts entre les

¹ É. Glissant, *Ormerod*, *op. cit.*, p. 222. Les italiques et la majuscule sont le fait de l'auteur.

² É. Glissant, *Philosophie de la Relation*, *op. cit.*, p. 54.

³ É. Glissant & F. Noudelmann, *op. cit.*, p. 71.

⁴ *Ibid.*, p. 109.

⁵ *Ibid.*, p. 111.

⁶ É. Glissant, *Tout-Monde*, *op. cit.*, p. 180.

⁷ « Et la mondialité au contraire est la seule dimension où peuvent s'estimer à la fois la quantité réalisée de toutes les différences du monde et la relation infinie maintenue d'une variété à l'autre, d'une identité à l'autre, qui sont issues des mouvements de cette quantité, c'est-à-dire ainsi, le commerce et l'échange dont la loi ne serait plus le profit le plus éternel possible mais les équilibres du donner-recevoir. », É. Glissant *Une nouvelle région du monde (Esthétique I)*, Paris : Gallimard, 2006, p. 150.

⁸ *Ibid.*, p. 81.

⁹ É. Glissant, *L'imaginaire des langues*, *op. cit.*, p. 24.

différents imaginaires du monde et en rencontres fructueuses pour toutes les identités de « la totalité-Terre¹ ». C'est dans cette perspective qu'opère cette poétique du *nomadisme circulaire*, comme le confirme le penseur caribéen dans *Poétique de la Relation* : « Alors le déracinement peut concourir à l'identité, l'exil se révéler profitable, quand ils sont vécus non pas comme une expansion de territoire (un nomadisme en flèche) mais comme une recherche de l'Autre (par nomadisme circulaire). L'imaginaire de la totalité permet ces détours, qui éloignent du totalitaire² ». À cet égard, l'auteur tente par et à travers son œuvre romanesque de « mieux appréhender les détails et l'ensemble³ » du *chaos-monde*, « pour apprécier les vraies richesses⁴ » et se livre, dans *Sartorius. Le roman des Batoutos* (1999), à la valorisation de ce nomadisme circulaire au détriment du nomadisme envahisseur, dont les retombées sur les différentes humanités et cultures sont ô combien néfastes :

Éléné ! conjoint les lieux et voici que s'en présentait une des plus troubles révélations, non pas donc de ce continent où vous avez pensé trouver les Indes, qui avait toujours été là et y serait toujours, mais de sa rencontre avec d'autres, ainsi qu'il en fut quand Alexandre, fourrier sauvage et paradoxal du même Éléné !, tueur de peuples et passeur de cultures, fit se rejoindre, sans se confondre, Orient et Occident⁵.

Quelles articulations s'établissent-elles entre le multilinguisme et la créolisation, d'une part, et la poétique de la *mondialité* et l'esthétique de la *nouvelle région du monde*, d'autre part ? Autrement dit, dans quelle mesure ces schèmes organiques de la pensée de la trace glissantienne sont-ils tour à tour et conjointement investis pour déboucher sur une sorte d'équinoxe géoculturel, s'inscrivant à l'encontre de toutes propensions hégémoniques et toutes formes de standardisation et/ou d'assimilation ?

3-Multilinguisme, créolisation et équinoxe géoculturel

C'est à la manière de la pensée archipélique de la trace, qui remet en cause l'unicité de l'Histoire et réhabilite les diverses histoires des différentes humanités, que le multilinguisme et la créolisation sont mis en jeu dans le but de mettre en crise toutes formes de monolinguisme, qui s'avère être l'apanage des Occidentaux. Autrement dit, face à ce monolinguisme qui vise à resserrer encore plus l'étau de l'exploitation autour des dominés antillais, le romancier développe une dynamique multilingue, autorisant ainsi les diverses communautés et cultures à se prémunir contre toutes sortes de systématisation exclusiviste ou réductionniste et, partant, aliénante. C'est dans cette optique que le penseur martiniquais se voue à mettre fin aux systèmes monolingues : « Une nation n'est pas consubstantielle à sa langue. Fin des "monolinguismes " impérialistes⁶ ».

Il faut remarquer ici que le multilinguisme fonctionne dans le droit fil aussi bien de l'impulsion judiciaire que de l'éloquence épideictique, dans la

¹ É. Glissant, *Poétique de la Relation*, op. cit., p. 45. La majuscule est le fait de l'auteur.

² *Ibid.*, p. 30. *Idem.*

³ É. Glissant, *Ormerod*, op. cit., p. 221.

⁴ *Ibid.*

⁵ É. Glissant, *Sartorius. Le roman des Batoutos*, op. cit., p. 249.

⁶ É. Glissant, *Le Discours antillais*, op. cit., p. 356. Les italiques sont le fait de l'auteur.

mesure où il s'agit d'une mouvance qui participe de la libération des langues marginalisées ou jugulées et, par conséquent, du surgissement des cultures des communautés auxquelles les esclavagistes ont mis le bâillon et dont ils ont entravé la manifestation sur la scène de la civilisation mondiale, celle de la *totalité-monde*. Et Glissant de clarifier la question dans *Le Discours antillais* :

Le multilinguisme est un des axes de la Relation, et qui par là s'oppose à l'universel généralisant. Il est impraticable aujourd'hui (et dégénère en conflits diglossiques) là où l'Histoire a imposé cette généralisation transcendante. Le multilinguisme est une donnée de la Caraïbe. C'est un des axes du métissage culturel. Il est permis et donné dans la Relation, là où les histoires des peuples ont ouvert les champs d'expression¹.

Dans cette veine judiciaire, Glissant cultive le multilinguisme dans le but de battre en brèche le culte des langues véhiculaires, s'employant souvent à faire taire les langues vernaculaires. L'écrivain se déclare ainsi ennemi juré de la chosification qui découle de cette universalisation ravageuse, et partant, il met ses auditeurs en garde, dans *Traité du Tout-Monde*, tout à la fois contre la modélisation et contre l'uniformisation : « Opposés à la standardisation, à la banalisation, à l'oppression linguistique, à la réduction aux sabirs universels. Mais savoir déjà qu'on ne sauvera pas une langue en laissant périr les autres² ». Dans cette même optique du procès que Glissant intente contre toutes les forces hégémoniques, il s'en prend à la francophonie parce que, non seulement, elle relève d'un universalisme généralisant et réificateur³, mais aussi parce qu'elle est centrée sur l'efficacité économique qui profite à l'Hexagone au détriment des communautés francophones. Écoutons, à cet égard, l'aveu de Giscard d'Estaing que Glissant cite dans *Le Discours antillais* :

Il existe un lien d'interdépendance entre la puissance économique d'une nation et le rayonnement de sa culture [...] Non seulement la présence matérielle d'une nation ouvre la voie à sa présence spirituelle, mais cette dernière, grâce principalement au véhicule de sa langue, contribue au dynamisme économique sur les marchés extérieurs⁴.

Pour cette raison, l'orateur formule des réserves à l'endroit de la francophonie et il le déclare sans nuance dans *Introduction à une poétique du Divers* : « C'est d'ailleurs pourquoi je n'ai jamais pu accepter la sorte de vague ralliement qu'est la francophonie⁵ ». C'est dire si le multilinguisme que Glissant prône est un mouvement langagier de dépassement, en ceci qu'il fait office de protection des langues et a pour vocation d'empêcher leur dépérissement. Somme toute, une langue qui s'appauvrit, qui périclité ou qui manque, implique indubitablement un appauvrissement culturel pour l'humanité tout entière. *A contrario*, l'enrichissement qui procède du multilinguisme s'opère sous les auspices de l'interaction, de l'échange et l'emmêlement des langues, comme le

¹ *Ibid.* Les italiques et la majuscule sont le fait de l'auteur.

² É. Glissant, *Traité du Tout-Monde*, *op. cit.*, p. 85.

³ « Ce serait la transcendance de la francophonie : une sorte de correcteur en humanisme. », É. Glissant, *Poétique de la Relation*, *op. cit.*, p. 127.

⁴ É. Glissant, *Le Discours antillais*, *op. cit.*, p. 197.

⁵ É. Glissant, *Introduction à une poétique du Divers*, *op. cit.*, p. 41.

rappelle le penseur caribéen : « La grandeur des langues est pour nous dans le change et l'échange, non dans l'immobile réflexion¹ ». C'est particulièrement à partir de ce point de vue que Glissant confie dans *Le Discours antillais* :

Ce n'est pas seulement la possibilité de parler plusieurs langues, ce qui n'est souvent pas le cas dans nos régions, où nous ne pouvons parfois pas parler notre langue maternelle opprimée. Le multilinguisme est le désir passionné d'accepter et de comprendre la langue de son voisin et d'opposer à la grande égalisation linguistique sans cesse recomposée par l'Occident, hier avec la langue française, aujourd'hui avec la langue anglo-américaine, la multiplicité des idiomes et leur inter-compréhension².

De surcroît, le multilinguisme prend une autre envergure avec Édouard Glissant, en ceci qu'il met en jeu l'imaginaire culturel des langues dont l'interaction serait, à bien des égards, d'autant plus enrichissante aussi bien au niveau des personnes qu'au niveau des communautés et des peuples. C'est en ce sens que, dans *L'imaginaire des langues*, le romancier propose une analyse pertinente :

C'est plutôt la manière même de parler sa propre langue, de la parler fermée ou ouverte ; de la parler dans l'ignorance de la présence des autres langues ou dans la prescience que les autres langues existent et qu'elles nous influencent même sans qu'on le sache. Ce n'est pas une question de science, de connaissance des langues, c'est une question d'imaginaire des langues. Et, par conséquent, ce n'est pas une question de juxtaposition des langues, mais de leur mise en réseau³.

Glissant, qui clame sa vision du multilinguisme dans *La Cohée du Lamentin*⁴, ne conditionne pas le fonctionnement de ce multilinguisme en le rattachant obligatoirement au pouvoir de parler d'autres langues. Néanmoins, il implique que le locuteur se figure uniquement les autres langues : « Je répète que le multilinguisme ne suppose pas la coexistence des langues ni la connaissance de plusieurs langues mais la présence des langues du monde dans la pratique de la sienne ; c'est cela que j'appelle le multilinguisme⁵ ». Dans ce cadre, il faut signaler que Glissant ne peut pas se représenter le multilinguisme en dehors, si l'on peut dire, de la responsabilité linguistique et culturelle, ni en dehors de la créativité pluridimensionnelle, comme il le confirme dans *Le Discours antillais* : « *Les contaminations d'une langue par une autre ne sont négatives que dans le contexte de la non-responsabilité et de la non-crédation*⁶ ». L'on arrive ici à la notion de créolisation, notion très opérationnelle au regard de la rhétorique glissantienne, dans la mesure où elle engage le brassage et l'emmêlement des genres oratoires, où elle englobe le multilinguisme, et ne se borne ni aux résultantes de sa dynamique, ni aux incidences de son processus. C'est ce que Glissant recommande à ses auditeurs dans

¹ É. Glissant, *Les entretiens de Baton Rouge*, op. cit., p. 89.

² É. Glissant, *Le Discours antillais*, op. cit., p. 462.

³ É. Glissant, *L'imaginaire des langues*, op. cit., p. 28.

⁴ « ENTENDS, JE TE PARLE DANS TA LANGUE, ET ENTENDS ENCORE, C'EST DANS MON LANGAGE QUE JE TE COMPRENDS. », É. Glissant, *La Cohée du Lamentin*, op. cit., p. 38. Les majuscules sont le fait de l'auteur.

⁵ É. Glissant, *Introduction à une poétique du Divers*, op. cit., p. 41.

⁶ É. Glissant, *Le Discours antillais*, op. cit., p. 325. Les italiques sont le fait de l'auteur.

Introduction à une poétique du Divers ; aux Français comme aux Antillais, aux dominés comme aux dominants :

[...] cette tangence du créole au français constitue l'originalité des cultures antillaises francophones : il nous faut opacifier le créole par rapport au français ou déstructurer le français par rapport au créole pour pouvoir maîtriser les deux, pour pouvoir sortir du « petit nègre ». Il faut donc bien constituer l'originalité du créole par rapport au français et l'originalité du français par rapport au créole (la créolisation n'est en rien un méli-mélo)¹.

C'est dire si, à l'instar du multilinguisme, la créolisation représente une dynamique d'interaction, de dialogue et d'emmêlement. Cependant, elle ne couvre pas uniquement le domaine des langues ; elle s'étend à toutes les dimensions humaines et à tous les domaines de la vie, qu'ils soient économiques, technologiques, scientifiques, religieux, artistiques, intellectuels, culturels ou civilisationnels. Il est en effet question, dans *Mémoires des esclavages*, de :

l'extraordinaire intensité de ces mélanges, heurts, conflits, « races », imaginaires, techniques, mythes et croyances, que j'ai donc appelé créolisation, non par référence à un modèle donné qui serait le créole, mais par une méthodologie comparative (une créolisation étant une composition d'éléments distincts hétérogènes les uns par rapport aux autres, mis en fusion dans un lieu et un temps donnés et dont les résultantes, poussent plus loin que les mécanismes fertiles du métissage, sont imprévisibles et imprédictibles : ce qui est en effet l'image acceptable du parcours d'une langue créole².

Dans cette optique, le romancier, pour qui la technique de brassage est primordiale, appréhende la créolisation, en ceci qu'elle implique même les contacts choquants et tragiques afin de les convertir en effets avantageux, sur le plan culturel, pour ceux qui entrent dans son aire et se trouvent concernés ou, mieux, contaminés par ses processus. En somme, la créolisation altère souvent, bon gré mal gré, les parties qui se mettent en contact et procèdent au dialogue et à l'échange culturels même dans les situations les plus conflictuelles, telles que celles de la colonisation, de la mondialisation ou encore du néocolonialisme. C'est ce que le penseur martiniquais développe en particulier dans *Les entretiens de Baton Rouge* :

Dans l'invasion, après les massacres, il y a transformation profonde et mutuelle, une créolisation qui se forme en naturalité nouvelle, et, dans la colonisation, après les massacres de la conquête, il y a mutation, douloureuse et unilatérale, des seuls colonisés, qui résistent ou non. Le colonisateur resté chez lui aura tendance à considérer ce colonisé plus ou moins malléable comme une simple donnée de situation. Mais il change lui aussi, et sans qu'il le sache : les créolisations le rattrapent à demeure³.

Signalons ici que la dynamique de la créolisation ne soutient ni la violence, ni la domination. Elle s'allie étroitement à « la poétique de la Relation » qui cultive l'ouverture à tous les lieux et dans tous les sens. Glissant pointe, dans *Introduction à une poétique du Divers*, l'apport de la créolisation qui fait écho à l'éloquence épideictique, propre à la rhétorique

¹ É. Glissant, *Introduction à une poétique du Divers*, op. cit., p. 52.

² É. Glissant, *Mémoires des esclavages*, Paris : Gallimard, 2007, p. 123.

³ É. Glissant, *Les entretiens de Baton Rouge*, op. cit., p. 93.

archipélique, dans la mesure où elle prend part à la valorisation et à l'exaltation de toutes les cultures et de tous les lieux, y compris l'île et l'archipel :

Le rapport est intense entre la nécessité et la réalité incontournable de la créolisation et la nécessité et la réalité incontournable du lieu, c'est-à-dire du lieu d'où l'on émet la parole humaine. On n'émet pas la parole en l'air, en diffusion dans l'air. Le lieu d'où on émet la parole, d'où on émet le texte, d'où on émet la voix, d'où on émet le cri, ce lieu-là est immense. Mais ce lieu on peut le fermer, et on peut s'enfermer dedans. L'aire d'où l'on émet le cri, on peut la constituer en territoire, c'est-à-dire la fermer par des murs, des murailles spirituelles, idéologiques, etc. Elle cesse d'être « aire ». L'important aujourd'hui est précisément de savoir discuter d'une poétique de la Relation telle qu'on puisse, sans défaire le lieu, sans diluer le lieu, l'ouvrir¹.

Au sujet de la poétique, des poétiques, la créolisation est de mise, en cela qu'elle réactive – par le biais des échanges et interactions qu'elle propose – les cultures, les littératures, les arts, les écritures, les imaginaires, les langues, les idiomes pour créer d'autres poétiques, d'autres visions et envisager, en conséquence, d'autres horizons. C'est dire que la créolisation s'inscrit, sans conteste, en faux contre tout réductionnisme et tout effet de réification. Dans cet ordre d'idées, le romancier antillais ne peut consentir à la notion de créolité, notion détournée quelque part sur le modèle monolithique et, par conséquent, réducteur. Dans *L'imaginaire des langues*, Glissant se prononce ainsi sur cette question :

Les créolismes, les particularismes, les régionalismes, ce sont des manières de satisfaire, à l'échelle de la hiérarchie des langues, les grandes langues de culture. Et les gens sont très satisfaits. Parce que ainsi on ne pose pas le problème essentiel qui est le problème des poétiques, c'est-à-dire de l'usage non hiérarchisé des poétiques différentes dans des langues différentes. Personne ne veut en parler parce que cela rend caduque la croyance prétentieuse en la supériorité de certaines langues sur d'autres. Le créolisme, le régionalisme, n'ouvre pas ce débat : au contraire, c'est une consécration de la prééminence de certaines langues sur d'autres. Il y aurait des langues d'usage noble et des langues qui ne produisent que des régionalismes, des particularismes. Or, ce n'est pas vrai. Dans le contexte moderne, toutes les langues sont régionales et toutes les langues ont leur poétique, en même temps².

Par ailleurs, il y a lieu de préciser dans ce contexte que ces emmêlements culturels entre les différents imaginaires de la *totalité-monde* constituent les catégories organiques de l'esthétique de la *nouvelle région du monde* ainsi que de la poétique de la *mondialité* glissantienne. Celles-ci s'inscrivent diamétralement aux antipodes de la mondialisation, comme le certifie Glissant dans *L'entretien du monde* :

La mondialisation économique, elle nous fait entrer dans des régions où, premièrement, l'uniformisation des sensibilités est totale, où l'exploitation des peuples faibles est totale, où les guerres sont considérées comme des moyens légitimes de mener des opérations de police. Cela n'est pas une région du monde,

¹ É. Glissant, *Introduction à une poétique du Divers*, op. cit., p. 29-30.

² É. Glissant, *L'imaginaire des langues*, op. cit., p. 28-9.

c'est la continuation pure et simple des anciens phénomènes de colonisations et d'impérialisme¹.

Autant dire que la mondialité que l'écrivain antillais promet met en crise cette mondialisation réductionniste et aliénante, comme il le confirme lui-même en ces termes : « À cette mondialisation j'oppose ce que j'appelle une poétique de la mondialité² ». Cette poétique véhicule un projet qui lutte contre la « stérilisation des imaginaires³ » et, plus encore, fait face aux fléaux qui s'abattent sur la société humaine contemporaine : « Donc la mondialité, souligne glissant, c'est plutôt concevoir que nos problèmes et les problèmes du monde sont inextricablement liés mais que nous ne devons pas pour cela accepter la standardisation, l'uniformisation et l'exploitation⁴ ». C'est tout particulièrement à partir de ce point de vue que le narrateur revient, dans *Sartorius. Le roman des Batoutos* (1999), sur le lieu-commun, en tant qu'espace où se rencontrent les divers imaginaires du Tout-Monde. Le schème d'imaginaire englobe dans ce cadre toutes les épreuves et difficultés que les humains peuvent traverser :

Les amis m'abondent en traces et documents, comme eût pu avoir dit le conteur créole, photos, cartes postales, relevés de journaux, inscriptions sur les murs et les trottoirs, chansons populaires, rappels de films, mots d'ordre de lutte, qui tous portent sur des histoires vécues et des statistiques improbables, bonheurs soudains, villes cassées dans les tremblements, populations errantes et traquées, inondations massives, le Net et ses fleuves, les trafics impudents et les législations impénétrables, les faux comptes rendus publics, les vraies désolations cachées, tout ce lieu-commun de notre mutuel embrasement, dont nous démesurons sans répit l'état, sans jamais l'accomplir⁵.

La « poétique de la mondialité » et l'esthétique de cette « nouvelle région du monde » se nourrissent de la philosophie de la Relation. Elles sont munies d'un pouvoir de transmuier le malheur des uns en espoir. C'est là l'un des enjeux anthropologiques et géopolitiques de la phénoménologie esthétique de la mondialité de l'écrivain antillais, qui exhorte ses lecteurs à repenser le Tout-Monde dans l'objectif de les amener à embrasser sa phénoménologie et son esthétique pour être en mesure d'accéder à la « nouvelle région du monde ». C'est ce à quoi Glissant fait clairement allusion dans *Une nouvelle région du monde* :

La faculté de transformer en lieux de promesse nos lieux de souffrances ou de défaites, quand même il serait trop facile de nous substituer à ceux qui souffrirent réellement la défaite et les larmes, nous permettra de franchir la frontière d'avec les lieux où d'autres humanités souffrirent et perdurèrent, et de concevoir ces lieux dans l'éloge et les fastes⁶.

Par cet appel à la « solidarité du monde⁷ », l'écrivain invite ses lecteurs à relever le double défi de l'émancipation des systèmes de pensée et de la créativité culturelle. Dans ce contexte, le passage puisé dans *Sartorius. Le*

¹ É. Glissant & F. Noudelmann, *op. cit.*, p. 83.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 84.

⁵ É. Glissant, *Sartorius. Le roman des Batoutos*, *op. cit.*, p. 235.

⁶ É. Glissant, *Une nouvelle région du monde*, *op. cit.*, p. 122.

⁷ É. Glissant, *Traité du Tout-Monde*, *op. cit.*, p. 183.

roman des Batoutos (1999) se révèle très évocateur, en ceci qu'il sert à nourrir des ambitions de plus grande ampleur, s'agissant non seulement de l'émancipation des peuples et des personnes qui croulent sous le faix de la systématisation occidentale, mais aussi de la mise en réseau de leurs Histoires et cultures :

[...] si nous mettions ensemble toutes nos mémoires, tous les rapportages de tout un chacun de tous les peuples du monde, il y en aurait des montagnes de lieux, et savais-tu pas que j'étais aussi savant, et si éloquent dans mes rêves, tu en apprends au bord des routes, je ne dors plus seulement à Gorée je suis dans le monde entier, l'étendue, le temps qui ne passe pas, le sel que tu gaspilles, ton amour qui encombre les traces, ah je suis romantique aussi, et ton corps qui tord dans la ravine, et tes pieds dévorés de pus¹.

Dans le même ordre d'idées, il faut rappeler que l'esthétique de la « nouvelle région du monde » et la poétique de la mondialité rompent radicalement d'avec la systématisation des cultures ataviques dont l'existence repose sur l'essentialisme. Ces cultures monolithiques, renforcées par l'idée de genèse et légitimation de la filiation, se livrent séculairement au « nomadisme en flèche » et à l'expansion des territoires. Ainsi l'auteur, dans *Ormerod* (2003), renie-t-il en bloc la pensée systémique de la filiation : « S'il existait une légitimité de la filiation, pour nous elle aurait tenu place du côté des mères, et à la vérité nous n'entrons pas dans ce système² ». Par ailleurs, le penseur martiniquais confirme dans *L'entretien du monde* qu'« [il] y a jusqu'à présent une souffrance parce que tous les peuples du monde – on peut chercher des exceptions – ont été formés par l'idée normative, légitime, acceptable et convenable que ceux qui vivent sur des territoires [...] et que par conséquent ce territoire leur appartient légitimement³ ». Il s'agit là des origines de l'universalisme généralisant dont se sert l'Occident qui se transforme en « États-nations », c'est-à-dire en forces étouffantes de domination qui étendent leur mainmise sur le monde entier : « Et puis, note Glissant, il y a des États-nations qui ne tendent pas à la microscopie, mais à l'empire généralisé. C'est ce qui se passe par exemple pour les États-Unis en ce moment⁴ ». Le narrateur revient, dans *Ormerod* (2003), sur l'enténébrement du monde, en raison de la filiation essentialiste :

Diriez-vous que Sourdefontaine, parcourant ces sauvageries de terres et de mer, aujourd'hui si bien ravalées, policées par les marinas et les gros hôtels, cherche à rassembler une manière de permanence, ne pouvant par ailleurs se rallier d'instinct à des cordons de filiation, dont il n'a pas l'intuition ? La filiation s'enténébre de son seul fil, nos temps au contraire fondent dans nos étendues⁵.

Précisons, dans cette perspective, qui s'accroît d'une anti-rhétorique et d'une contre-épopée antillaises, que l'écrivain caribéen se détermine, en définitive, pour la « pensée du tremblement⁶ ». Celle-ci s'avère être opératoire dans la mondialité propre à la nouvelle région de la totalité-

¹ É. Glissant, *Sartorius. Le roman des Batoutos*, op. cit., p. 198.

² É. Glissant, *Ormerod*, op. cit., p. 196.

³ É. Glissant & F. Noudelmann, op. cit., p. 56.

⁴ *Ibid.*, p. 102.

⁵ É. Glissant, *Ormerod*, op. cit., p. 62-3.

⁶ É. Glissant, *Philosophie de la Relation*, op. cit., p. 54.

monde, en ceci qu'elle permet de revisiter la digenèse des sociétés composites, sans pour autant nous autoriser à faire le culte des pensées doctrinales ou sectaires. Nous avons assurément affaire à une pensée asystémique qui se départit complètement de tout essentialisme et de tout atavisme : « C'est une pensée fractale et c'est une pensée nomade¹. », aux dires de Glissant, qui va jusqu'à la considérer comme « anticonceptuelle », dans *L'entretien du monde* : « C'est une pensée errante et c'est une pensée [...] anticonceptuelle² », dans le sens où elle se veut une pensée hérétique qui déroge à toute systématisation, dénonce toute généralisation et rejette toute universalisation. Par conséquent, la pensée du tremblement devient la clef de voûte ou la dynamique organique de la mondialité, telle qu'elle est promue par le philosophe martiniquais qui certifie à ce propos que « [cette] pensée du tremblement est nécessaire parce que c'est la seule qui peut nous permettre de nous éloigner des sectarismes et des intransigeances de tout système de pensée³ ». Dans cette optique, la représentation littéraire et artistique doit, à en croire Glissant, à la fois tenir compte du réel culturel et sociétal ainsi que de la réalité chaotique de la nouvelle région du monde : « [...] la représentation c'est ce qui fait le lien entre l'imaginaire et le réel. Mais nous devons revoir la certitude que la représentation est d'autant plus vraie qu'elle reproduit fidèlement le réel. Une représentation chaotique peut donner une plus juste mesure de notre réel⁴ ». Dans cet extrait du *Tout-Monde* (1993), le narrateur replace l'alliance des diverses histoires de la totalité-monde sous le signe de cette nouvelle esthétique, non exclusiviste et non réductionniste :

[...] vous défilez le fil et déroulez l'histoire tout en longueur, et vous alignez ce qui passe à travers le pays, vous entassez la journée sur la nuit, les crieries sur les paroles, et à nouveau vous dévidez les histoires tout du long comme ce fil sans fin mais, soudain !

– vous tombez dans le virage du monde, votre parole à ce moment-là s'enroule en vertige, vous balancez vous tremblez⁵ !

S'agissant de la philosophie politique dont s'accroissent l'*esthétique de la nouvelle région du monde* et la *poétique de la mondialité*, elle s'allie viscéralement et inconditionnellement aux forces organiques procédant des notions asystémiques de la « *pensée de la Relation*⁶ » et de la « *pensée archipélique*⁷ » glissantiennes. Elles s'inscrivent à l'opposé des systèmes de pensée généralisants, comme le souligne l'écrivain antillais dans *L'entretien du monde* : « [...] c'est anti-universel, anti-un, anti-philosophique, anti-occidental⁸ ». Du coup, elles se vouent à solutionner les problèmes dont souffrent les humanités et à préparer pour le Tout-Monde un avenir placé sous un jour favorable, comme l'a bien montré Glissant dans *Une nouvelle région du monde* :

¹ É. Glissant & F. Noudelmann, *op. cit.*, p. 46.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 47.

⁴ *Ibid.*, p. 70.

⁵ É. Glissant, *Tout-Monde*, *op. cit.*, p. 20.

⁶ É. Glissant, *Philosophie de la Relation*, *op. cit.*, p. 72. Les italiques et la majuscule sont le fait de l'auteur.

⁷ *Ibid.*, p. 45.

⁸ É. Glissant & F. Noudelmann, *op. cit.*, p. 146.

La mémoire de ces calamités semble aussi ne pas traverser les mers et les océans, elle s'enterre dans les lieux mêmes d'où elle est issue, c'est là notre premier souci de poétique. Il nous faut recomposer la trame archipélique et continentale de nos mémoires et la rhizomer sur toute l'expansion de nos histoires et sur le devenir de nos géographies. La première volonté de résistance aux effets des catastrophes, tellement profondément liés aux manœuvres des tyrannies, est une poétique avant d'être une politique¹.

Il convient de préciser, à cet égard, que la politique appropriée à la mondialité et à la nouvelle région du monde se resitue dans une mouvance d'« hérésies² », comme le note l'auteur dans *Ormerod* (2003) : « Les anathèmes ne contredisent pas au Tout-Monde³ », en cela qu'elle s'écarte irréversiblement des modèles exclusifs et des idéologies économiques et sociales rigides et monolithiques. C'est que le philosophe martiniquais remet en cause ces modèles et idéologies, car ils ne peuvent être que des générateurs d'hégémonie, de réification et de calamités.

En tout état de cause, le penseur antillais – pour qui « [les] poétiques du Tout-monde sont issues des imaginaires de nos politiques les plus disséminées, les plus obstinées, ici et partout, combats ignorés et cris mal entendus et rassemblements fragiles et visées tellement impossibles à tenir⁴ » – s'attache à prévenir ses auditeurs contre « les discours-programmes des politiciens⁵ », de même que contre les « cercles de comploteurs » dont l'objectif ultime, « sous feinte d'humanité, est en réalité de saper à mine couverte, partout où ils le peuvent, et en tous les moyens, notre force et notre économie⁶ », lira-t-on dans *Tout-Monde* (1993). C'est dans cette optique que Glissant s'applique à réfuter toute idéologie politique systématique, du fait qu'elle s'en tient à la standardisation et à l'uniformisation. Ainsi, les idéologies n'auront pas de place sous le ciel ouvert de la *nouvelle région du monde*. Écoutons dans ce cadre l'analyse raisonnée de l'écrivain martiniquais dans *L'entretien du monde* :

Moi je dis tout net [...] c'est le désir de dominer, c'est le désir de précellence, c'est le désir d'offrir un modèle auquel on ne peut échapper. Que ce soit un modèle religieux, que ce soit un modèle social, par exemple le communisme. Le communisme c'était la proposition qui était le meilleur, on ne pouvait pas échapper à ça, c'était le meilleur, et le capitalisme, c'est la même chose, c'est le modèle, on ne peut le mettre en doute et je crois qu'heureusement aujourd'hui dans le monde, les humanités, les peuples ont fini par croire et par savoir que les idéologies, les systèmes, les perspectives, les grandes routes ... ne sont pas valables, ne mènent nulle part, que ces prétendues lois de l'efficacité n'en sont pas, que ça ne marche pas en fin de compte et que l'incertain peut être beaucoup plus fécond et beaucoup plus humain que ces espèces de lois généralisées qu'on nous impose⁷.

¹ É. Glissant, *Une nouvelle région du monde*, *op. cit.*, p. 162.

² É. Glissant & F. Noudelmann, *op. cit.*, p. 138.

³ É. Glissant, *Ormerod*, *op. cit.*, p. 129. Les majuscules sont le fait de l'auteur.

⁴ É. Glissant, *Une nouvelle région du monde*, *op. cit.*, p. 152. *Idem*.

⁵ É. Glissant, *Ormerod*, *op. cit.*, p. 344.

⁶ É. Glissant, *Tout-Monde*, *op. cit.*, p. 92.

⁷ É. Glissant & F. Noudelmann, *op. cit.*, p. 138.

Conclusion

Pour conclure, il n'est pas inintéressant pour nous de mentionner que le romancier martiniquais procède par le truchement de son œuvre romanesque, par le biais des « contre-rhétoriques »¹ qui lui sont inhérentes, et via l'esthétique de la nouvelle région du monde qui en découle, à la moralisation de la mondialisation, laquelle s'orchestre fondamentalement autour de l'injustice, de l'inégalité et de la discrimination parmi les humains. Il s'emploie à interroger et à repenser la mondialisation, c'est-à-dire à solutionner « la situation d'opresseur-opprimé² », à en évacuer, pour le moins qu'on puisse dire, la violence et la ségrégation raciale. Il s'attache, par là même, à accréditer auprès de ses auditeurs, et par-delà, auprès de tous les humains, la valeur organique de la solidarité, non en tant que catégorie instrumentalisée par les régimes dits démocratiques ou par la propagande électorale et médiatique, mais comme « liaison magnétique³ » entre les humains dont la différence entre races, langues et cultures ne peut que générer de l'enrichissement pour la totalité-monde. C'est dans cette perspective que Glissant confie dans *L'entretien du monde* que « [la] solidarité est que si chez l'ancien opprimé, la haine ou la rancœur disparaissent, on lui rend un service. On le libère du point de vue de son humanité. Et si chez l'ancien oppresseur, le racisme disparaît, on lui rend un service. Il approche de mieux en mieux son humanité⁴ ».

Rappelons, dans ce fil d'idées, que l'écrivain martiniquais se penche, à travers les mécanismes du multilinguisme et de la créolisation et en embrassant la pensée de la trace, adoubant sa poétique de la mondialité et son esthétique de la *nouvelle région du monde*, à faire face – et à inviter ses lecteurs à procéder de même – aux errements et dérapages du régime impérialiste de la mondialisation. Lequel se place immanquablement sous le contrôle de la centralisation, c'est-à-dire sous le sceau de la démesure dans l'exploitation des opprimés. En fait, c'est là la raison pour laquelle le romancier se révolte et s'évertue à remettre les pendules à l'heure, dans le sens où il fait appel à une sorte d'équinoxe anthropologique, culturelle et économique entre les différentes régions du Tout-Monde. L'écrivain mise *a fortiori* contre les solstices de la globalisation à la fois réductionniste et exclusiviste, comme il le revendique dans *Une nouvelle région du monde* : « Le rééquilibrage économique du monde est une nécessité absolue, et nous ne pouvons cesser de le considérer, même si nous voyons le plus souvent qu'il s'agit là d'un vœu non suivi d'effet⁵ ».

Exhortant ses auditeurs à adhérer inconditionnellement à cette « pensée archipélique »⁶ de la mondialité, c'est-à-dire à s'inscrire dans la logique de la résolution des problèmes – dont souffrent les humanités contemporaines – autant que dans la dynamique de la lutte pacifique, intellectuelle et sociétale contre les fléaux qui s'abattent sur elles, le penseur antillais n'hésite pas à braquer les projecteurs sur les calamités qui menacent la totalité-monde. C'est ici un autre débat qui commence à se profiler.

¹ É. Glissant, *L'imaginaire des langues*, op. cit., p. 24.

² É. Glissant & F. Noudelmann, op. cit., p. 130.

³ É. Glissant, *Une nouvelle région du monde*, op. cit., p. 165.

⁴ *Ibid.*

⁵ É. Glissant, *Une nouvelle région du monde*, op. cit., p. 208.

⁶ É. Glissant, *Philosophie de la Relation*, op. cit., p. 45.

Signalons un dernier point. Il n'est pas superflu pour nous de remarquer que la beauté qui résulte de l'esthétique de la nouvelle région du monde et de la poétique [politique] de la mondialité se trouve inéluctablement renforcée de l'éthique dont s'accroît l'*ethos* romanesque glissantien. *Ethos* qui s'emploie, tout en ayant notamment recours à la visée délibérative, à persuader ses lecteurs, qu'ils soient Antillais, Occidentaux ou citoyens de la totalité-terre, de rompre d'avec la violence, de faire l'impasse sur la haine ainsi que sur toute forme de discrimination, et ce, pour les livrer aux actions civilisatrices et bénéfiques pour le *Tout-Monde*, c'est-à-dire à la créativité littéraire, artistique et culturelle, voire à l'inventivité politique et sociétale, que ce soit à l'échelle locale ou mondiale. C'est probablement dans cette mesure qu'on peut mieux se figurer l'aspect perlocutoire qui résulte du slogan organique que brandit Glissant : « Agis localement, pense globalement », et dont il fournit une analyse plus éclairante dans *L'entretien du monde* :

Moi, il me semble que c'est la formule qui résume le mieux la situation dans ce cas. Autrement dit, on ne demande pas de ne pas agir. Tu agis localement, c'est-à-dire que tu essaies de régler tes problèmes localement, tu te révoltes s'il le faut, tu t'accommodes s'il le faut, tu passes des contrats s'il le faut, tu ménages le pour et le contre s'il le faut, mais tu fais tout ça en pensant globalement. En pensant qu'il y a la relation, la créolisation et le monde qui est l'objectif principal¹.

Bibliographie

CHAMOISEAU (Patrick), Interview, *Notes bibliographiques Caraïbes* (Bulletin de la Bibliothèque Départementale de la Guadeloupe), n° 48, fév. 1985.

DAMATO (Diva) « Édouard Glissant et le manifeste *Éloge de la Créolité* », in Y.-A. Favre & A. Ferreira de Brito dir. (1992) : *Horizons d'Édouard Glissant*, Biarritz, J. & D. Éditions (Actes du Colloque de Porto, oct. 1990).

DE MEYER (Luc), *Vers l'invention de la rhétorique*, Bruxelles : Peeters, 1997.

GLISSANT (Édouard), & NOUDELMANN (François), *L'entretien du monde*, Paris : PUV, 2018.

GLISSANT (Édouard) :

- *L'imaginaire des langues (Entretiens avec Lise Gauvin)*, Paris : Gallimard, 2010.

- *Philosophie de la Relation*, Paris, Gallimard, 2009.

- *Les entretiens de Baton Rouge* (avec Alexandre Leupin), Paris : Gallimard, 2008.

- *Mémoires des esclavages*, Paris : Gallimard, 2007.

- *Une nouvelle région du monde (Esthétique I)*, Paris : Gallimard, 2006.

- *La Cohée du Lamentin (Poétique V)*, Paris : Gallimard, 2005.

- *Ormerod*, Paris : Gallimard, 2003.

- *Sartorius. Le roman des Batoutos*, Paris : Gallimard, 1999.

- *Traité du Tout-Monde (Poétique IV)*, Paris : Gallimard, 1997.

- *Introduction à une poétique du Divers*, Paris : Gallimard, 1996.

- *Faulkner Mississippi*, Paris : Éditions Stock, 1996.

¹ É. Glissant & F. Noudelmann, *op. cit.*, p. 59.

- *Tout-Monde*, Paris : Gallimard, 1993.
- *Poétique de la Relation (Poétique III)*, Paris : Gallimard, 1990.
- *Le Discours antillais*, Paris : Éditions du Seuil, 1981.
- *La Case du commandeur*, Paris : Éditions du Seuil, 1981, Gallimard, 1997.
- *La Lézarde*, Paris : Éditions du Seuil, 1958.

Le « frérisme » : une nouvelle dénomination d'une minorité marginale en Tunisie

Leyla DOUH

Doctorante

Université de la Manouba

Faculté des Lettres, des Arts et des Humanités de la Manouba

Résumé :

Cet article, consacré à l'étude du « frérisme » en tant que nouvelle dénomination d'une minorité marginale en Tunisie à partir de l'analyse d'un corpus échantillonné issu des publications des pages communautaires sur Facebook, s'inscrit dans le champ de l'étude sociolinguistique. La rédaction sur écran constitue un véritable instrument de réflexion sur les phénomènes sociaux. Après avoir présenté notre corpus, nous tenterons de saisir et d'analyser la notion de ce néologisme lexical à partir de son étymologie, de ses nouvelles lexies et de ses nouvelles acceptions, et de leurs emplois. Dans le cadre d'une approche sociologique, nous voudrions en troisième lieu étudier les jugements de valeur portés par la société tunisienne à l'égard de cette minorité de jeunes et analyser la réaction du stigmaté « frère » à l'égard de l'Autre Dominant.

Mots clés :

minorité, frérisme, stigmatisation, société tunisienne- Facebook.

Abstract :

This article, devoted to the study of "frérisme" (brotherism) as a new name for a marginal minority in Tunisia based on the analysis of a sampled corpus from the publications of community pages on Facebook, falls within the scope of sociolinguistic study. Writing on screen is a rich tool for thinking about social phenomena. After presenting our corpus, we will try to grasp and analyze the notion of this lexical neologism from its etymology, its new lexies and its new meanings as well as their uses. In the context of a sociological approach, we would like thirdly to study the value judgments made by Tunisian society with regard to this minority of young people and to analyze the reaction of the "brother" stigma towards the Other. Dominant.

Keywords:

Minority – frérisme- stigmatization- tunisian society-Facebook.

Introduction

La démocratisation de l'internet et la généralisation de son emploi, la mondialisation des échanges et de l'acculturation sont des facteurs macro sociaux puissants relativement récents constituant une réelle révolution entraînant des changements soudains du modèle culturel et social de la communauté, en induisant une dynamique de rupture et mutation, en

bousculant les identités, les cultures, et en privilégiant tout ce qui forme l'hybride, le pluriel, la créativité. Cela étant, des communautés sociolinguistiques virtuelles apparaissent sur Internet revendiquant leur appartenance à des minorités ayant des intérêts et des tendances qui les particularisent et les diffèrent de la majorité de la société. Le « frérisme¹ » en est un meilleur exemple. Aujourd'hui, des expressions ironiques de type « Mwaher frère », « ya frère yadegla », « malla frère » « 9ahwet lfraret », « Frère harbabih », sont très répandues sur les réseaux sociaux, dans la rue, dans la publicité, dans les sketches, dans les médias, etc. La désignation frère et ses dérivés a été grandement diffusée et popularisée de telle sorte que le néologisme « frérisme » a été créé pour désigner ce phénomène social brûlant et croissant qui apparaît au sein de la société tunisienne et qui induit le rejet social.

Notre intervention qui s'inscrit dans le cadre d'une approche sociolinguistique propose de penser le « frérisme » comme une nouvelle dénomination d'une minorité marginale et marginalisée des jeunes Tunisiens ayant des intérêts et des points communs.

Qu'est-ce qu'un « frère » ? D'où vient cette désignation et quels sont ses emplois ? Qu'est ce qui fait qu'un jeune Tunisien est étiqueté « Frère » ? Quels sont les jugements de valeurs portés par la société tunisienne sur le « frérisme » ? Autrement dit, comment les internautes représentent-ils le « frère » ? Qu'en est-il de la réaction du stigmaté « Frère » à l'égard de L'Autre Dominant ? Quel peut être le rôle des réseaux sociaux en matière de stigmatisation ? Telles sont les questions qui constitueront le fil conducteur méthodologique de notre contribution.

1. Brève présentation du corpus

Pour bien comprendre ce néologisme et sa signification, nous avons sélectionné un corpus échantillonné tiré de pages communautaires sur Facebook (désormais FB) comme *Le Blog Boukornine*, et la *Brigade Anti-Frérisme*. Les données d'analyse sont en effet des commentaires qui analysent et définissent le portrait et le comportement de qu'on nomme « frère » en Tunisie. Nous allons voir que le néologisme « frérisme » avec ses dérivés, est très diffusé sur les réseaux sociaux et cible une communauté sociolinguistique juvénile étiquetée anormale voire déviante.

Il est à signaler que les exemples sont sélectionnés en raison de leur naturalité et de leur représentativité du phénomène du « frérisme ».

Comme l'a remarqué Marcoccia, « [...] Internet offre la possibilité de garantir une bonne représentativité aux échantillons étudiés, tout simplement parce qu'ils peuvent être en très grand nombre². »

Le frérisme

Le mot « frérisme » est un terme généré au sein de la communauté juvénile qui utilise les réseaux sociaux Facebook. Parce qu'il est

¹Nous tenons à préciser au préalable que par « frérisme », nous ne désignons pas l'idéologie islamiste frériste des Frères musulmans qui vise « à préserver une civilisation islamique, à créer un État islamique et à établir une vision universaliste et prosélyte de l'islam ».

²Michel Marcoccia, « L'analyse des interactions dans les espaces de discussion en ligne sur la santé » in Lévy (Joseph José) & Thoër (Christine) (éds), *Internet et santé : acteurs, usages et appropriations*, Canada : Presses de l'Université de Québec, 2012, p.337.

fréquemment utilisé, certains le considèrent comme un phénomène social qui s'intègre dans le cadre de l'interactionnisme symbolique¹.

C'est un néologisme créé par emprunt. Il vient du signifiant français « frère » importé à la langue tunisienne, avec naturalisation. Il a donné les surnoms « frèra, freraa, « فرارا » au féminin, frère qui s'écrit « frrrrr, frer, frere, فرار, farfour, فرفور » au masculin singulier, freret, « فرارات » au pluriel et le qualificatif « الفرارية » pour appeler les membres d'une communauté sociolinguistique ayant en commun des liens d'appartenance sociale ; et non familiale comme semble l'indiquer le sens d'origine du dérivé « frère ». Ce néologisme « frérisme » « الفراريزم » est composé du radical « frér » auquel est ajouté le suffixe « isme » qui, par définition, désigne l'appartenance à un groupe, à un système, à une tendance ou à une attitude.

Ici, le mot semble emblématique d'une stigmatisation sociale, qui décrit la mise à l'écart d'une personne pour ses différences qui sont à l'encontre des normes sociales et culturelles. La stigmatisation est régie en effet par « un système politique et social imposant des normes à la fois de comportements, d'apparences, mais aussi de rôle social, de place dans la société, de hiérarchie². »

Donc, le mot « frère » semble une étiquette taxinomique abusive qui désigne un individu stigmatisé qui ne respecte pas les normes imposées et qui renvoie aux stigmates et aux stéréotypes négatifs tels que l'hypocrisie religieuse, les origines modestes dans le sens où la dénomination « frère » s'intègre dans le champ lexical des termes tunisiens de dénigrement comme « جبري، جبورة، من ورا لبلايك، قعر، قعار، انتيكا » boujadi, zoufri », et renvoie à une mentalité artificielle, etc.

L'étiquette « frère »

En nous référant à plusieurs pages communautaires sur FB qui ont écrit sur le frérisme, nous avons trouvé plusieurs définitions :

¹ L'interactionnisme symbolique est un courant de pensée de la sociologie qui analyse la société comme le résultat de l'interaction entre les individus qui la composent. Lorsqu'ils sont en interaction, les individus attribuent une valeur symbolique à leur conduite et à leurs gestes.

²Stéphane Héas & Christophe Dargère (dir.), *Les porteurs de stigmates. Entre expériences intimes, contraintes institutionnelles et expressions collectives*, Paris : L'Harmattan, 2014, 304.

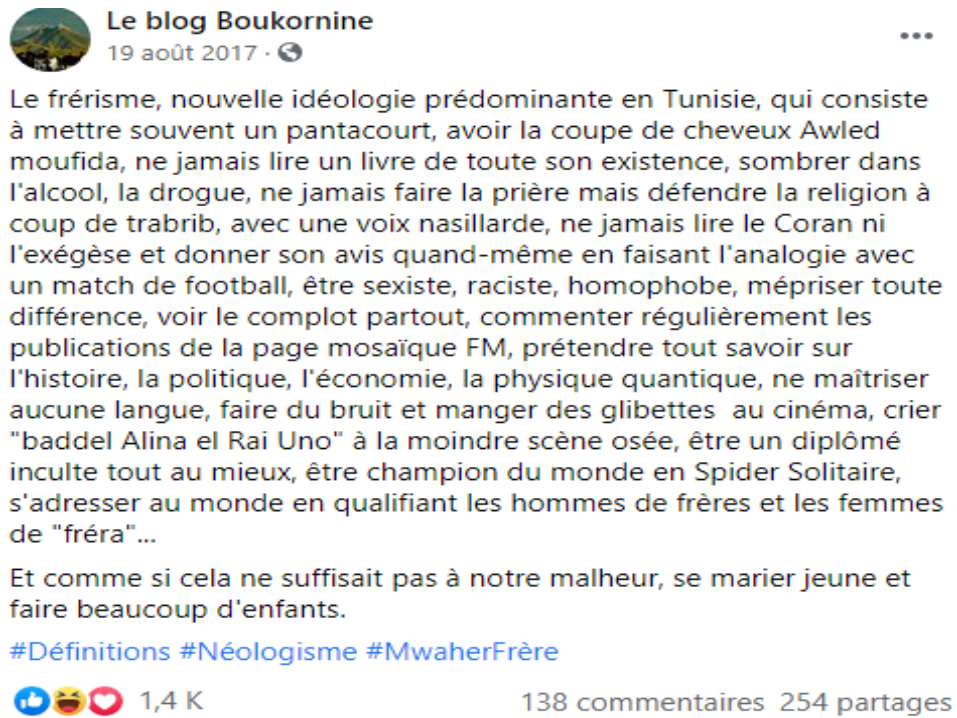


Figure 1 : Capture d'écran d'une publication sur le frérisme tirée du Blog Boukornine

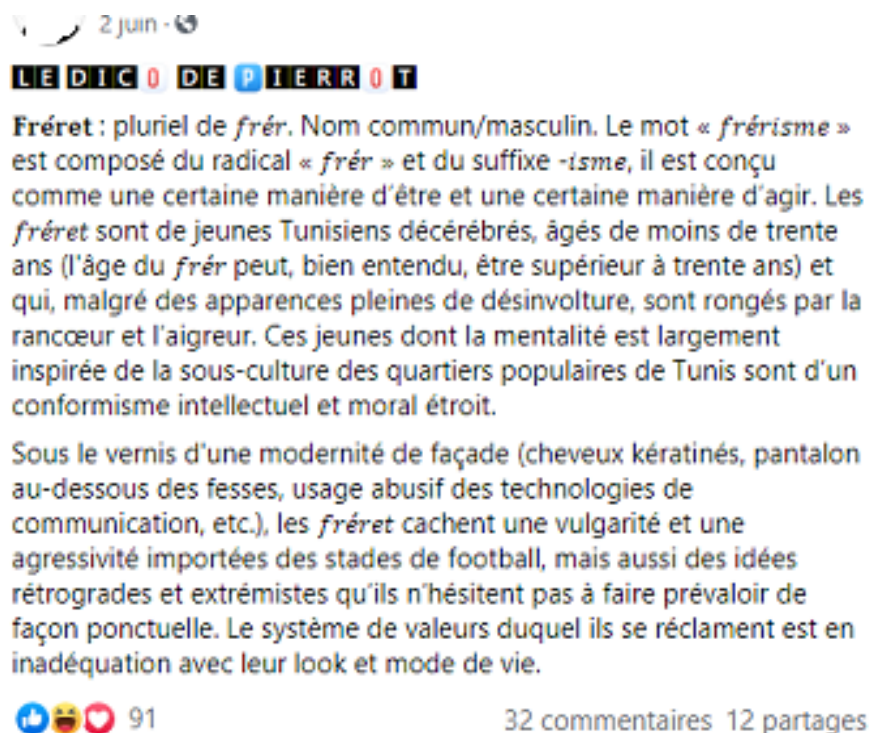


Figure 2 : Capture d'écran d'une publication FB, sur les « fréret »

Cela dit, le terme « frérisme » englobe une communauté de jeunes Tunisiens qui sont étiquetés « anormaux », « atypiques » et « déviants », en ce qu'ils sont des ferments d'indiscipline et de discrimination et en ce qu'ils ont un comportement grégaire qui se présente comme suit : ils

écoutent les chansons de rap de Samara ou de Sanfara¹, par exemple, ils fréquentent les boîtes de nuit et pratiquent un type particulier de danse « le HarbaShuffle² », ils utilisent les insultes et la violence verbale dans leurs écrits électroniques, et leur niveau scolaire et culturel est « modeste ». Leur apparence vestimentaire ressemble à celle des personnages de la série tunisienne *Wled Moufida*³ diffusée sur la chaîne de télévision généraliste privée, *El-Hiwar Ettounsi*, c'est-à-dire, une coupe de cheveux spécifique, des tatouages sur tout le corps, des pantalons déchirés, et une posture de « clochard ».

Ces jeunes vivent dans la marginalisation et l'exclusion sociale et pensent qu'ils sont défavorisés et rejetés par l'Etat et la société. Par conséquent, ils ont un comportement révolutionnaire. Autrement dit, le « frère », porteur de plusieurs stigmates, revendique cette appellation même s'il est conscient du fait qu'il est indésirable et dégradé socialement. En effet, dans un article publié dans le magazine tunisien *L'intellectuel*, et intitulé « Éloge du frérisme », l'auteur s'adresse à la société, au nom du « frère », il dit :

[...] Sur la frontière de la dignité, j'ai été refoulé comme une vulgaire mouche, comme un nuisible. Je n'ai pas la coupe de cheveux du bonheur, ni la posture, ni l'attitude, ni même la marque de caleçon. « Nous les gueux, nous les peu, nous les riens, nous les chiens ». A cet extrait du poème de Léon Gontran Damas, je rajouterai un volet non moins important : Nous le kitsch. En deçà de la mode et du bon goût admis et consacré par la bienséance [...] « Mwaherfrérr » et vous pouvez pleurer le kitsch, maudire le Dieu qui m'a créé et les parents qui m'ont inculqué l'art de ne pas être comme vous⁴.

Cette réponse du frère stigmatisé implique une revendication identitaire. En d'autres termes, cette réappropriation du stigmaté est fondée sur un processus de revalorisation de soi ou de ce que Marie-Anne Paveau appelle la « resignification » (*reclaim*). Il s'agit d'une procédure lexicodiscursive qui consiste à « reprendre à son compte une (dé)nomination insultante pour en faire un étendard d'identité ou de fierté, dans une visée d'éthique du discours⁵. » Ce qui fait écho à ce que Judith Butler écrit dans *Le pouvoir des mots*, lorsqu'elle précise que :

Recevoir un nom injurieux nous porte atteinte et nous humilie. Mais ce nom recèle par ailleurs une autre possibilité : recevoir un nom, c'est aussi recevoir la possibilité d'exister socialement [...]. Ainsi, une adresse injurieuse peut sembler figer ou paralyser la personne hélée, mais elle peut aussi produire une réponse inattendue et habilitante⁶.

¹ Samara et Sanfara sont deux rappers tunisiens.

² Le Harba Shuffle est une danse à petits pas glissés.

³ *Awled Moufida* (arabe : مفيدة أولاد) soit *Les Fils de Moufida* est un feuilleton télévisé social tunisien, de cinq saisons. Il est diffusé depuis 2015 et écrit et réalisé par Sami Fehri et Sadok Halwes.

⁴ URL. <https://www.lintellectuel.com/article/eloge-du-frerisme/>

⁵ PAVEAU Marie-Anne, « L'antisémitisme des parenthèses », in *La pensée du discours*, juin 2016, URL : <https://penseedudiscours.hypotheses.org/14579>.

⁶ Judith Butler, *Le Pouvoir des mots. Politique du performatif*, trad. Charlotte Nordmann avec la collaboration de Jérôme Vidal, Paris : Éditions Amsterdam, 2004 [1997].

Donc, le stigmate, intimement lié à un cadre normatif de référence, la société, est soumis à un régime de stéréotypie et de préjugés que nous allons traiter dans ce qui suit.

Une menace de l'identité sexuée

L'appellation « frère » ou « frérisme » renvoie à une forme de masculinité marginalisée et dénigrée par la masculinité hégémonique en position dominante dans la société tunisienne. Autrement dit, cette appellation traduit un rapport de pouvoir et de subordination au sein même du groupe des hommes.

Notons que la masculinité est définie par Le Robert comme l'« Ensemble de caractères, de comportements stéréotypés correspondant à une image sociale traditionnelle des hommes » et renvoie au mot virilité qui est envisagée comme « ce qui est propre à l'homme » et se rapporte, en particulier, à la « vigueur, à la puissance sexuelle » de l'homme ».

Donc, cette image de masculinité essentialisée à travers la référence à une identité virile et envisagée comme un référent relativement homogène, socialement dominant, qui correspond à l'image de « m3allem » ou « rojla » en arabe tunisien, semble menacée par cette minorité des frères.

Cela étant des groupes communautaires, qui associent des milliers des internautes sur FB, luttent contre ce phénomène social sous le nom de « Brigade Anti-Frérisme » comme le montre cette capture d'écran des pages communautaires sur FB.

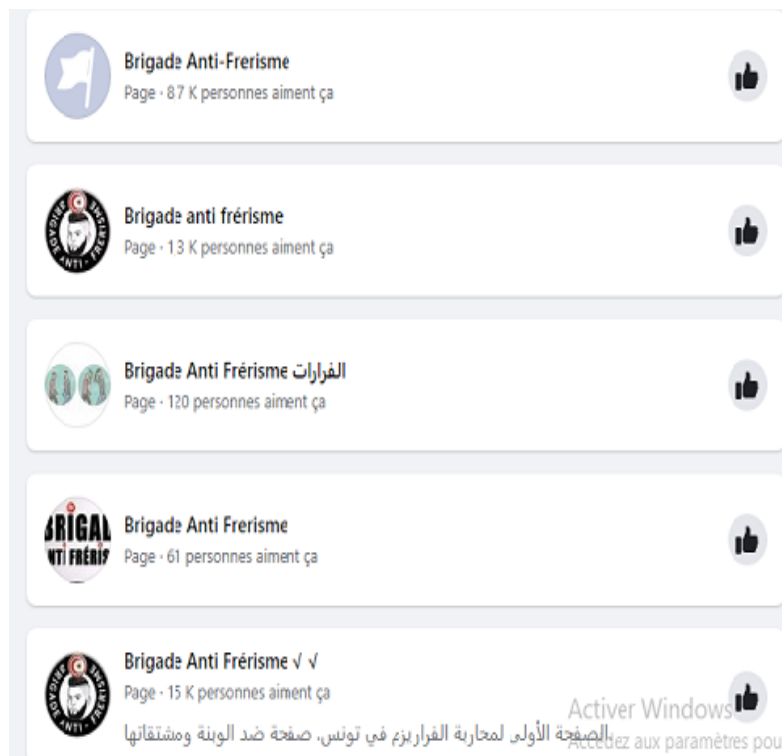


Figure 3 : capture d'écran d'une recherche sur les pages FB sous le nom « Brigade Anti Frérisme »

Dans ces pages, les internautes cherchent à exclure et à stigmatiser les « frères » :

معا لوضع حد لهذه الافة المتفشية في شوارع تونس
Brigade Anti Frérisme Voir moins

(Trad.) « Ensemble pour mettre fin à ce fléau proliféré dans les rues de la Tunisie). »

معا حتى ينقرضوا الفرارات

« Ensemble pour que les frères disparaissent »

(B F) Héritage d'un Bernalisme et d'une révolution sans fin, ils sont perdu, Presque comme nous... Misère a tout les niveauxComment lire et s ouvrir, quand ta vie n est quevide



Ayoud Kouatdi il y a 2 ans

عباد تلنج في الصوارخ ونحنا لتنجو في الفرارات، فعدنا سلين بش نظوروا هالمخلوق ما فيدالكمش، وهاذي هي النتيجة 🇧🇩🇧🇩🇧🇩🇧🇩

الفرار هو جرثومة معدية تنتشر مرض الفريريزم (Frérisme) عفانا و عفاكم الله

« le frère est un microbe contagieux qui diffuse la maladie du frérisme ».

Outre ces énoncés agressifs stigmatisant le « frérisme » et qui circulent sur les réseaux sociaux, les internautes recourent aux photos et aux images du sous-groupe des « frères », renvoyant ainsi à une représentation concrète du portrait du frère. Il s'agit d'une stratégie de discrimination et d'exclusion sur laquelle repose la stigmatisation pour dire l'altérité. Voici quelques exemples tirés des pages FB.



Figure4 : Exemples des photos des frères diffusés sur FB.

Ces photos de la minorité marginalisée suscitent le rire et l'ironie chez certains lecteurs. Ils ont également un impact socio-affectif. En les diffusant, l'Autre Dominant vise notamment à démontrer que celui qui ressemble par son portrait physique et vestimentaire et par son comportement à ces photos n'est qu'un « frère », donc il est mis à l'écart et est dénigré par la société. Cette stratégie de stigmatisation est inspirée de l'idée : marquer pour séparer. Aussi, le « frère » manifeste-il une déformation physique, comportementale et même ethnique.

Dès lors, soumis à un régime d'évitement, de rejet, et d'exclusion et à un processus d'étiquetage, le « frérisme » en tant que minorité stigmatisée anormale, brouille la frontière entre la masculinité et la féminité. Il revendique une identité plurielle et partant il subvertit l'image de la masculinité hégémonique. Ce qui entretient un conflit entre les deux catégories opposées du genre masculin, c'est-à-dire, le frérisme vs l'anti-frérisme. Un tel conflit est visible sur Internet et ses différents artefacts numériques.

Facebook : vecteur de représentations stigmatisantes

Facebook est le réseau social le plus consulté par les Tunisiens. Selon une étude réalisée par la société *Medianet*¹ en février 2020, il existe plus de 7 600 000 facebookers en Tunisie, répertoriés en 57% d'utilisateurs hommes et 43% d'utilisateurs femmes. Cet engouement n'est pas sans conséquence. Ce réseau social, qui entre autres cible une population juvénile, devient tout comme la société, le lieu de tensions et de rapports de domination et de subordination entre des groupes majoritaires ou dominants qui cherchent à protéger la société du risque du chaos en préservant les normes bien établies et déterminées socialement et des sous-groupes marginalisés qui cherchent à revendiquer leur appartenance à une communauté qui partage des intérêts, des goûts et des choix communs. Les réseaux sociaux ont une grande influence en matière de stigmatisation, de marginalisation et de discrimination en ce qu'ils constituent un canal de diffusion des publications émanant des idéologies langagières de leurs auteurs et en ce qu'ils contribuent à illustrer la nature sauvage de l'être humain : *homo homini lupus*. Faut-il le rappeler, le stigmaté, selon Goffman, n'existe pas en soi, mais relève d'une construction de sens liée à un contexte de production et de réception.

Conclusion

Résultante de l'engouement des jeunes pour la créativité lexicale et pour les écrites, le frérisme est une illustration tangible qui indique que les langues sont, si nous reprenons l'expression d'Henriette Walter, « loin d'être des forteresses isolées² », elles sont en constante évolution. Le terme traduit également les mutations et l'évolution qui touchent la société tunisienne sous l'influence de plus en plus grandissante de la globalisation.

¹Medianet est une société de Services en Ingénierie Informatique (SSII) de référence dans le domaine des TIC, opérant en Tunisie et à l'international.

² Walter Henriette., « L'intégration des mots venus d'ailleurs », *Alsic*, vol. 8, 1, 2005, p. 43.

Le néologisme « frérisme » tel qu'il est créé, défini et présenté par les communautés sociolinguistiques virtuelles a connu une grande diffusion et circulation de telle sorte qu'il constitue une « anormalité sociale » menaçant les jeunes Tunisiens. C'est pourquoi, des groupes communautaires « anti-fréristes » ne cessent de pointer du doigt cette minorité marginale en utilisant les stratégies de stigmatisation et tous les processus d'exclusions par le recours aux réseaux sociaux dont le plus répandu est Facebook.

En conclusion, le terrain numérique, qui ne cesse de créer de nouveaux lieux de discours, invite toujours à être défriché en ce qu'il entérine des transgressions et des déviations par rapport à la norme et les questions à explorer au sujet des phénomènes sociaux et des communautés minoritaires restent nombreuses et diverses et sont bien évidemment à la croisée de différentes disciplines telles que la question du cyberharcèlement et de la cyberviolence.

Références Bibliographiques

BUTLER (Tudith), *Le Pouvoir des mots. Politique du performatif*, trad. Charlotte Nordmann avec la collaboration de Jérôme Vidal, Paris : Éditions Amsterdam, 2004 [1997].

GOFFMAN (Erving), *Stigmate, les usages sociaux des handicaps*, Traduit de l'anglais par Alain Kihm, Paris : Les Editions de Minuit, 1975.

HEAS (Stéphane)&Dargère (Christophe) (dir.), *Les porteurs de stigmates. Entre expériences intimes, contraintes institutionnelles et expressions collectives*, Paris : L'Harmattan, 2014, p.304.

MARCOCCIA (Michel), « L'analyse des interactions dans les espaces de discussion en ligne sur la santé' in Lévy (Joseph José) & Thoër (Christine) (éds), *Internet et santé : acteurs, usages et appropriations*, Canada : Presses de l'Université de Québec, 2012, pp. 333-353.

PAVEAU (Marie-Anne), « L'antisémitisme des parenthèses », in *La pensée du discours*, juin 2016, URL : <https://penseedudiscours.hypotheses.org/14579>.

RIVOAL (Haude), « Virilité ou masculinité ? L'usage des concepts et leur portée théorique dans les analyses scientifiques des mondes masculins », in *Travailler*, n°38, 2017/2, pp. 141-159.

Walter (Henriette), « L'intégration des mots venus d'ailleurs », *Alsic*, vol. 8, 1, 2005, pp. 35-44.



La majorité directoriale et la minorité. Graveur anonyme, vers 1791,
Estampe, Eau-forte, Musée Carnavalet, Histoire de Paris

Re-thinking the Minority and Recognition through Poetry: Matoub voicing Kabylia

Nassima TERKI

University of M'hamed Bougara, Boumerdes, Algérie

Résumé :

Cet article s'inscrit dans l'axe de la littérature et de la minorité et se focalise sur les Kabyles comme l'un des plus grands groupes minoritaires en Algérie, et en Afrique du Nord, avec une langue, une culture et des croyances distinctives qui font face au discours officiel algérien d'arabisation et d'islamisation depuis 1968. C'est à travers la poésie que Lounés Matoub (1956-1998) a toujours montré son attachement aux questions identitaires de la Kabylie et des peuples amazighs en Afrique du Nord. Cet article propose de réviser une sélection de poèmes de l'artiste se référant principalement à la notion de pouvoir/langage et de subjectivité développées par Michael Foucault qui identifie le discours comme un moyen d'acquérir le pouvoir ou de donner une voix à l'inefficace et d'avoir la capacité de représenter et de façonner le sens, et par conséquent se remodeler soi-même. Matoub argumente « le danger de l'histoire unique » et cherche à repenser l'existence et à une déconstruction du discours stéréotype des Kabyles « dépourvus d'histoire, de langue et de civilisation ». Il reconnaît la déficience de son propre peuple, s'adresse à lui pour lire son histoire et utilise un « discours » impératif pour faire face au rejet sans tomber dans le discours traditionnel de la victimisation ou celui du subalterne mais parfois même, blâmer son peuple pour ne pas pouvoir réclamer leurs droits et appelant à l'unité. C'est une poésie qui vise à « globaliser » l'expérience locale des Kabyles et à transformé la lute pour la reconnaissance en quête de soi. C'est un passage d'un espace d'exclusion à l'inclusion et à la renaissance.

Mots clés:

Matoub, Amazigh, Kabylie, Discours, Subjectivité, Renaissance.

Abstract :

This article is falls within the axe of literature and minority and looks at the Kabyle as one the largest minority groups in Algeria, North Africa, with a distinctive language, culture and beliefs facing the Algerian official discourse of Arabisation and Islamisation since 1968. It is through poetry that Lounés Matoub (1956-1998) has always shown his commitment to the identity issues of Kabylia and the Amazigh people in North Africa. This paper proposes to explore selected poems by the artist referring mainly to the notion of power/ language and subjectivity developed by Michael Foucault who identifies discourse as a way to gain power or give a voice to the ineffective and have the ability to represent and shape meaning, and therefore reshape the self. Matoub argues for “the danger of the single

story” and seeks a rethinking of the existence and a deconstruction of the stereotypical discourse of the “Kabyle” “devoid of history and civilization”. He recognizes the weakness of his own people, addresses them to read their history and uses an affirmative and imperative “discourse” to face rejection without falling into the traditional discourse of victimisation or that of the subaltern but even, at times, blaming his people for not standing for their rights, calling for unity for a better future. It is the poetry of power that aims at “globalizing” the local experience of the Kabyle and turns the struggle for recognition to a quest for the self. It is a movement from a space of exclusion to inclusion and renaissance.

Key Words:

Matoub, Amazigh, Kabylia, Discourse, Subjectivity, Renaissance.

My words are things before they become words, and they become
things
again when they do
(Westlake quoted in Easthope 2011, 13).

Beyond the fact that music and lyrical poetry is an art that is first known as a means of entertainment, it is also a speech and a “discourse” that is produced to transmit messages whether through melody and rhythm or through words and texts. It is also a useful tool which transcends the limits of language and culture and strives to give a voice to the oppressed people and cultures that witness alienation and resist disappearance. It also allows its culture to be transmitted to future generations, but and above all, it is a way to guarantee the survival of a people under an oppressive and an unjust system that consider diversity a threat. Many Amazigh and Kabyle poets, such as Chiekh El Hasnaoui, Lounis Ait Menguellet, Idir, Slimane Azem, Ferhat M’henni, Nouara and Yasmina as well as groups like the Abranis or Ideflawen are among the best examples of modern Kabyle artists and poets who give a voice to Kabyle culture, fighting for its survival and celebrating their traditions, homeland and language. Exile, the love of the mother, the woman and the country, as well as the current situation of Kabylia and the Amazigh in Algeria and North Africa; these are among the most discussed themes. In fact, their texts and music express their nostalgia for country life by making the Kabyle world known and taking modernization into consideration.

Matoub Lounes is one of the most famous revolutionary artists and poets whom his poetry received the interest and the admiration of both the public and academicians.

Most of the works about his heritage are mainly tribute works that recognise his genuine talent that come in biographical works that tell his eventful and short life like the work of Abderhmane Lounes (2013) or Tayeb Abdelli (2019) where he tells his memories with the artiste. The accounts of his sister Malika and his wife Nadia who retraces her meeting with her husband and the episode of his assassination. As far as his poems

are concerned Tabti Kouidri (2011) and Rachida Tifas examine at the way Matoub, through, his poetry, considers the issue of his identity and Algeria. Tifas collects his lyrical poetry, in *Matoub Lounes: Tafat n Wuryu* (2000), without really doing a profound analysis of the poems. However, in her Magistere dissertation, the same author worked on the use of metaphors in a selection of poems. Yefsah Mohammed (2013), for his part, looks at the way the poet considers Algeria at the heart of his poetry. This in addition to the work of Yalla Seddiki written in collaboration with Matoub and includes the French translation of a selection of poems.

Most critics who venture in the analysis of Matoub's poetry shed light on the issue that he took his culture as the central thesis of his art, which is true. Nonetheless, infrequent are the attempts to achieve an analysis of his poetry targeting a clear thematic, and using a particular literary framework. Since his poetry and music are never separated from his engagement towards the identity issue in North Africa, his political position vis-à-vis the Algerian leaders, and the rise of the Islamist party and the religious fundamentalism, Matoub's poetry is highly controversial and a subject of discomfort among the Algerians and the Kabyles themselves. Throughout this humble reading of a very limited selection of his poems, this article proposes to look at the notions of discourse/ power and subjectivity developed by Foucault that revises the concept of power as a relation of oppression from those on power or the government on the powerless to create the juxtaposition between the powerful governor and the powerless subject. It examines his poetry as a discourse that creates power and consequently defines the subject. It is the practice and the use of discourse that ruptures with the traditional vision of power and gives new life to the subject. Matoub rejects the status of the victim or that of the subaltern, addresses his people, speaks for the Kabyle and Amazigh identity, recognizes the weakness of his people, their indifference towards the Kabyle/Amazigh language and culture, accuses the Kabyle elite for not standing for their rights and calls for unity for better prospects for the Amazigh in the world.

“The Kabyle: Victime ou bourreau”

Born in 1956 at Beni Douala, Tawirt Musa village, seventeen kilometres south-east Tizi Ouzou province of Kabylia, in Algeria, Matoub, by being one of the most famous Kabyle poets, singers and advocates of the Amazigh and the Kabyle identity in Algeria, is often referred to as “le Rebelle”, the outlaw who dared to express his vision of the Algerian regime but also of his own people openly through his poetry, which considered "too provocative" and therefore banned and often silenced (Matoub 2016). Born to a modest family with an immigrant father, he was educated in Kabylia in an Algerian school, and despite the fact that he has never pursued higher education or even attended university; he showed since very young age a political consciousness that was rare by the time Algeria was under the military rule of President Houari Boumédiène (1965-1978), a regime that sought Arabisation through school since 1968 (Maddougall 2017).

The image of the conservative society, the mountain people, the devoid of history and culture, the Non-academic/literary language, the “Ahrar

myth”, the image of the victim living under the control of the Algerian government that demonstrates lack of enthusiasm vis-à-vis recognizing the Amazigh language, or showing any factual interest in teaching the history of Algeria of the pre-Islamic invasion are some of stereotypical images that constitute the discourse produced and that generates the single “eternal” stories that the Kabyle is trapped in. It produces meaning, shapes beliefs and generates “truths” and thus the Kabyle becomes ashamed of his/her history or even using his/her language, internalizing and reproducing the same discourse. And because the subject submits to the dispositions of the power/ knowledge, it becomes the bearer of the kind to knowledge which the same discourse produces. It becomes the object or the vehicle through which power is relayed, naturalized, internalized and spread. In this way, the Kabyle cannot exist outside the given discourse produced either by a repressive power or the normalized power of the media and the school.

Poetry or the lyrical poetry is a cultural “artefact” and thus an “énoncé” or a text produced under certain circumstances and that offers “windows” to people’s lives “where there were once walls”¹. It is a kind of a discourse that generates knowledge and therefore power. Since and according to Foucault, power is not fixed and held by groups. It is a relation between forces, so where this is power there is resistance. Discourse is produced in complex power relations, authors like actors and institutions work to establish a dominant interpretation of reality. It exposes the implicit values and hidden underpinning assumptions that are taken with time for granted knowledge. Thus, Matoub’s poetry is a discourse that is produced in an attempt to redefine, the put an end to the image victim that is, according to him, caused by the Kabyle itself refusing to take in charge his existence and his inability to have a substance outside the discourse of the victim.

In fact and in his definition of discourse, Foucault says that it is “an entity of sequences, of signs, in that they are enouncements (*énoncés*)” that is used in a particular way to show the ability to influence / exercise authority. He explains that it is the way words, sentences or language are used to provide or generate meaning, or as a language in itself. It is the language of representation of knowledge about any particular subject, in context. This system of statements has the ability to construct an object which provide “a language for talking about – a way of representing the knowledge about – a particular topic at a particular historical moment” (Hall 1997, 291). Foucault’s discourse is largely related to power. Since he explains that speaking or writing about a particular topic has “the appearance of a deliberated transgression” that would place the subject or the holder of the language “outside the reach of power; he upsets established law; he somehow anticipates the coming freedom” (Foucault 1978, 6). The ability to produce a language or use a language in a particular way and in a particular context to talk about a particular subject or situation creates a discourse and therefore power. It is discourse that makes power possible and therefore changeable. In other words, power is not “only concerned with oppressing and constraining” (Mills 2003, 33), it is also

¹. Colin Gordon, ed , trans Colin Gordon, et al, *Power/Knowledge Selected Interviews and Other Writings 1972-1977 Michel Foucault*, New York : Pantheon Books, 1980, p 239.

related to voicing, recreating the self outside the machinery of the usually heard discourse.

“A Tamyart” (1998) is a poem that recalls the atrocities of the Algerian Civil War that started with the cancellation of the 1991 parliamentary election and caused ten years of a bloodshed conflict between the supporters of the Islamic Salvation Front (FIS) and the Algerian authorities that resulted in genocides in different regions of the country and the assassination of intellectuals, artistes and journalists like Said Mekbel (1940-1994) or feminist activists like Nabila Djahnine (1968-1995). Known for his fight against religious fundamentalism, in this poem, Matoub addresses the mother of a young Kabyle man who joined the terrorist shelters during the Black Decade, saying that this son deceived his mother and the principles of his father who fought for freedom. It is a message to the mother to “snatch off” her head-brooch “abzim” since her “son has ruined” her life. It is in one way “the end of everything”, the son has become “the servile arm of our enemies”. He is one of what Matoub calls “the lost souls” who deceived his mother. At a certain point, he blames his mother for not being able to sow in him the love of land and the culture saying “If you have hindered his delusion!/He would not have stood up against you/And you would have praised its merits in our eye/and among your people”¹.

Abzim is a sort of a head-brooch jewelry that the Kabyle woman wears on the head after giving birth to a male child that is supposed to be the holder of the family’s name, honor and the protective force of the community (Bourdieu 2000). The mother is associated with the mother land, the land of the ancestors and the son who betrays his mother, betrays the land and history, and thus the head-brooch becomes a source of dishonor. This verse, “Yefka tayett i yeɛdawen”, becomes a metaphor that stands for any Kabyle betraying his brothers and therefore identity. These words stand for many Kabyle men who betrayed their people. He continues to say that it is impossible to trust or even rely on them since they are unable to take the responsibility to save or even protect their land. Something that Matoub, and in one of his Beur FM radio interviews in 1984, confirms saying “le coup est venu de chez nous et je tiens a vous avouer que je ne compte pas trop sur les Kabyles”, meaning that if there is somebody to blame on the situation of the Kabyle identity and socioeconomic chaos, it is the kabyle themselves; “The blow came from us”; He adds “I want to confess that I do not count too much on the Kabyles”². In this way, he declines the frauds of the status of the victim and manifests his anger towards his own people who are unable to show a real desire to create change and their attachment to misery and despair; in his words: “taluft n harzit”.

The last ten years of his career, 1988-1998, Matoub’s poems are characterized by a very politicised and ruthless poetry compared to the first ten years. He was known for his honesty, brutal and hatred of cowardice and any kind of injustice in the world. His commitment and love for his land did not stop him from criticising his own people, something that never

¹. Translation mine throughout.

². Matoub Lounes, *Radio Beur FM interview* in 1984 <https://www.youtube.com/watch?v=rS6eGJY9PmA>

affected his popularity. In the same Beur FM radio interview, he says: “d nek i tidinan” meaning “Yes, it is me who is saying this”, recognizing that the love he has for his own people does not make him blind vis-à-vis the fact the Kabyles hold responsibility for their situation. In his 1988 album, entitled “Lmut” or “Death”, Matoub sheds light on the nature of the Kabyle and their character showing a very ruthless image saying “We only know/ The damned things/ Hearts are full/Of hate and jealousy”, in Kabyle: “D acu iwumi nessen/ Siwa i txidas d tmurdas/ Ulawen ččren / Ddɣel yesguğay tissas”. These lines envelop the idea that the Kabyle is “only good at showing off”, parole without effective actions that can put forward improvement. He says “As for the words, no one is better than us among nations/The disease spreads between brothers/Like the plague/ spread from one to another”. He points out the “Zuxx” or the pride and the arrogance that never served the Kabyle either before or after independence; “ulac wiɣ yiffen/S wawal nif akk leğnas/ Ajeggid win i t-yettfen/ Alamma yedla-t i gma-s”. these verses recalls another episode of the Algerian history, what is known as “la crise berbériste” of 1949 when the Berber and the Amazigh question was raised in the nationalist independence movement when Algeria was qualified by Messali Hadj as an “Arab-Islamic state” and the denial of the Amazigh dimension of Algeria by Kabyle activists themselves, especially after the declaration of the war of independence and the Soummam Congress in 1956 (Chaker, 1998).

Looking back at history, and like many of his compatriots, Matoub questions the honesty of the Kabyle elite and their determination to promote the voice of the Kabyle people and culture and the absence of unity that can define a clear path and explains that the Kabyles are unable to show their support to their own political elites that can assist the Kabyle/Amazigh rights when it comes to the recognition of their language or even support the economic development in Kabylia. He states that the Kabyle people have lost faith in Kabyle politicians and do not rely on them to promote the Kabyle culture and identity. Matoub is known for his plain and harsh criticism of what he calls “les kabyles de service,” meaning the Kabyle who work for the government against their people. Matoub does not hesitate to attack openly these politicians who chose power and money over honour and freedom. Among these “Kabyle de service” that Matoub exposes in his songs, we find the previous Prime Minister Ahmed Ouyahia whom he qualifies in his 1998 album as “agujil bawal”, “an orphan of words”, meaning someone who is wordless, especially after Ouyahia’s declaration to generalise the use of Arabic in Algeria. At multiple times, he angrily comments and harshly condemns the absence of support which, in one way, justifies the discourse of those in power about Kabylia. He explains, in one his poems entitled “Ay arrac” (1988), that “When a man appears we will find him adversaries”. Extremely conscious to the discourse of power produced by the Algerian regimes, he says that “We kill each other/ We please those who govern us/We have lost our honor or dignity/ It is us we who erased them” and “Of good things nothing remains”. In Kabyle:

Mi d iban wergaz/ Ad as-d-nenced d ixssimen/ Nezga n mbarez/
Nassefrah wid ay ihekmen/Ulac lherma d l Eez/ Nnif d nekkni i tyekssen/
Amzun iEdda deg umehraz/ Ur d-yeqqim webruy yettfen.

Matoub's poem "Tabratt i lhukam" said "An Open letter to..." (1998) addresses a special message to these Kabyle political leader who deceive the Kabyle and Amazigh instead of being the voice of their people. In the following lines, he says:

You, you were trained for disasters/For a bribe you forligned your
identity/ What outcome do you think will/complete your packages? Vil
orphan of speech! You believed in some revenge, bellowing: When you
said WE WILL ARABIZE!

By rejecting the discourse of idealization of the Kabyle political elite taking part in the Algerian government and accusing them of betraying the Kabyle cause and identity fight, Matoub felt more responsible than ever for the destiny of his people. All along his career, he met prominent Kabyle political names like Said Saadi, Ferhat M'henni who participated or been part of the MCB, le Movement Culturel Berbère, the Berber Cultural Movement, born after the Berber Spring in 1980. This event resulted from preventing Mouloud Mammeri, an author and anthropology teacher at university, from giving a conference dealing with ancient Kabyle oral poetry, which led to students' protest and spontaneous general strikes in Kabylia denouncing the cultural genocide, rejecting the "second degree citizen" status and showing both a distinctive national consciousness and identity awareness. For the first time, not only the Kabyle, but also the Amazigh in northern Algeria, emerged united to show their dissatisfaction as well as willingness to fight for their language to be taught at school and reject the status of the Other. This would be later known as the 1980 Berber Spring (Djab, 2019) or Le Printemps Berbère¹.

Therefore, instead of helping their people, the Kabyle leaders create "ccwal", "disaster", forget their origins and land to become orphans without "lasel", history and identity. He then refers to the Kabyle oral tradition and an animal folktale that explains that brothers betray each other saying "Tixsi yef waken i d-ihkan/Idammen-is I tt-inyan/ Ney amar t-timucuha", meaning "The sheep, according to the legend/ Was betrayed by its own blood" and when looking at the Kabyle realities this does not seem to be a just a folktale or a bed time story but a historical reality. The Kabyle/ the Amazigh contributed to the turmoil of his brother. In fact, here, this discourse does not just correspond to the Kabyle but to the Algerian and the Amazigh globally. An idea that he has been promoting since the beginning of his career saying "our internal wars still bruise us/our own brothers roll us". As for those who are "hiding/ when the collar of oppression arises/ it is that he consents or that then he is an accomplice". This part, reports Yella Siddiki, is meant to be sung without other orchestral support so that the targeted Kabyle will recognise himself. In Kabyle: "win yesdergen iman-is/ Di tizi n lehris/iæemmed ney itteka".

¹. By 2001, The Berbère Spring becomes known as the Black Spring, or "le Printemps Noir" that was launched by the assassination of Massinissa Guermah, two days before of the commemoration of the Berber Spring of April. The 18 years old young man was mortally injured by an automatic gunfire inside a national Algerian police station at Beni Douala and was followed by a civil disobedience in Kabylia and then the killing of more than 126 persons and thousands of injured: McDougall James, ed, Nation, *Society and Culture in North Africa*, London : Frank Cass, 2003.

These Kabyles, Matoub often refers to them as “the curse” or the “ddeeessu” who “gambled” or ventured even with their honour. It is in the same poem “Sers iman-ik”, “The drowned narcissus” that he invites “them/him” to calm down since “You entered an area of great peril/ Desired game”, but “you only have the carcass”. In Kabyle: “D yir ssuq mi tegred/D iysan I d-nefed”.

Matoub’s poetry, to use Foucault’s word, “disrupt the equilibrium and certainty” speak the unspoken showing a considerable courage facing the realities of his own society and people. He is among those who said “No”, to use Bruno Doucey’s words through his work *Lounés Matoub non aux fous de dieu* (2018) In one instance, he says “we Kabyle/Hate the truth that hurts/We rush”, refereeing to the fact that, “leqvayel”, or the Kabyle consider themselves the superior race in Algeria and refuse to see their flaws or even face them; “Nekkeni s leqvayel/ Nkerreh tidet qerrihen/ D tufYa le Eqel/ Deg wallagh nney i zedyen”.

Despite living and experiencing the hardships of a military rule and the consequences of a bloodshed Civil War, and being himself a victim of an assassination attempt and of a kidnapping by the armed groups, Matoub refuses to blame the circumstances, time or even the apparatus of power. He puts forward the idea that his people are unable to understand the social relationships that bring about the status of the victim used to rationalize and justify the failure of the Kabyle/ the Amazigh in their own countries, showing no resistance. In his 1998 album, and in his poem “Nezga” literally “we still” or “we often beg”, he says that we still desperately beg on the threshold of fate, refusing to take responsibility and without resigning ourselves to believing that the days of fun and joy are gone. It is a call to turn the page of being the “sacrificial egg” and stop begging for interest or surviving.

Foucault asserts that there is a difference between “the power of knowledge of the truth and the power to disseminate this knowledge”¹ with another knowledge that is manipulated to be the “true” knowledge to fall into the vicious cycle of the tyrant oppressor in power and the underprivileged and deprived oppressed. In “Ru Ayul” (1982), “Our denials”, literally “A cry of the heart”, for instance, Matoub explains that the Kabyle desire or covet to learn other languages and are proud to show their abilities in living and understanding other cultures but not theirs. In the first verse, he says, “WE! who deny taqvayelit/ And desire what exceeds our strengths”. His concern about the language never really changed since and even in the last poems he reflects about the use of the Kabyle or Tamaziyt saying “This beloved language/ For which we fight/Disgusts our mouths”. These lines indicate, the “true” knowledge promoted, that the Kabyles supposedly demonstrate their anger since they are deprived of their language; however, the Kabyles themselves are unenthusiastic and sometimes indifferent to the use of their language and its promotion. He states: “tamslayet ni telha kan iccdah”, meaning “that adored tongue/ blossoming in the truth/ in their eyes, is just good for drinking songs”.

¹ Colin Gordon, ed , trans Colin Gordon, et al, *Power/Knowledge Selected Interviews and Other Writings 1972-1977 Michel Foucault*, New York : Pantheon Books, 1980, p34.

Re-creating the Self.

Foucault identifies discourse as a way to gain power or give a voice and have the ability to represent and shape meaning, and therefore reshape the self. It is the way language is used to produce knowledge. There are certain rules and practices that regulate discourse within historical conditions. He says: “It seems to me that power must be understood in the first instance as the multiplicity of force relations immanent in the sphere in which they operate and which constitute their own organization; as the process which, through ceaseless struggles and confrontations, transforms, strengthens, or reverses them” (Foucault, 1978, 92). More than just a poet, Matoub is transformed to a modern myth not just in Kabylia, but in the Amazigh land (Hebbache 2019). His poetry is the result of “a volcano of anger”, an antagonism built through the years, not just against the injustice felt since the independence but more of a frustration vis-à-vis the reluctant attitudes of his people towards their history, language and culture. His voice becomes a call of freedom to all the Amazigh in the world, not just in Kabylia or Algeria. And Because of the imposed discourse, the subject, in this case the Amazigh and the Kabyle, falls into the subaltern status. Nevertheless and to re-establish a different self, we need to challenge the “established power” of the already heard discourse (Foucault 1978, 6).

The subject exists within the power relationships because it is not possible to exist outside of the discourse, Matoub, aware of the single locus of the self that is reinforced and enforced, uses his poetry to call his people to do their duty and break the conception of “the legislative power on one side, and an obedient subject on the other” (Foucault, 1978, 61-85). Power relationships can be redefined and thus the Self. In Foucault’s words “we are not trapped”, “We cannot jump outside the situation, and there is no point where you are free from all power relations. But you can always change it”. Thus fare, “there is always the possibility of changing.”¹

Being lost in translation since the arabisation of school, Kabyle children come to encounter the Arabic language either through the national TV or school; which leaves them wondering about their real identity and culture. Matoub compares his people to “wi yettseqqin I wasif”, “he who waters a river” and “stir to nothingness”, meaning that there is no need to talk back to a power that is not ready to hear or even consider you. It is a call for reaction and taking lessons from the past and put the Kabyle/ Amazigh revendications as a priority before participating in any Algerian political project. He says “Uqbel at-tgerm asurif /At-tezzwerm nnif /M’ulac tamaziyt ulac ulac ulac” meaning “Before taking your step/ You will precede it with honor/ And without Tamazight, it's NIHIL! NIHIL! NIHIL!” This again revises the history of Algeria and the Amazigh / Kabyle activists who have been killed since the independence.

An idea that Lounis Ait Menguellet, another Kabyle poet, shares through his lyrical poem “Ameddah”, literally a traditional story teller or a narrator, actor and a very skilful person who can manipulate and perform different characters at the same time. Ait Menguellet uses this concept to expose the fact that the Kabyle man has always been used and manipulated. He argues that this manipulation comes from the fact that the

¹. Sylvère Lotringer, ed, Tran Lysa Hochroth and John Johnston, *Foucault Live: Collected Interviews, 1961-1984*, New York: Semiotext(e), 1996), p 286.

Kabyle man likes to be praised and called a hero. He likes to be seen as a symbol of courage, sacrifice, and a man of difficult situations. For Ait Menguellet then, praising the courage of the Kabyle man, is a technique used by enemies to achieve their goals, and the sad thing about it is that the Kabyle man does not want to learn from history and his repetitive mistakes. He explains: “I am a shameful man”, referring to the Kabyle, “that never stops walking/ who stops at all doors” and who thinks that he only knows or understands the truth. These lines that join Matoub’s notion of “Nif” or “honor” that is expressed in relation to protecting the land and the promoting the culture and not in performing the role of the hero or begging for a chance to change history. In other words, “Zuux” and “Nif” or pride and honor are in protecting the land, promoting the culture through writing about the real history of Algeria and North Africa and in teaching the mother tongue and not in standing in face of the gunfire of the armed forces. Matoub again expresses, in “Tavrat I lhukam”, the same dissatisfaction saying “Nhemmel dderz netteeggid” meaning “We cherish the commotion and the loud cries”, which refers to the fact that the Kabyle complains and shows his refusal of domination, talk for others, but yet again he is unable to take a step forward. The current situation that the Kabyles are living is the result of their amnesia. They tend to forget or even take lessons from the past. Matoub says: “We forget our paths of suffering”, “Ntettutu ansi I d-needda”.

Matoub uses the language of the Algerian regimes and power to send messages to his own people, the Amazigh and the Kabyle, to produce meaning that serves their own vision of the future. He urges his people to become what “they were not at the beginning” something that Matoub experienced. He uses his own experiences as a Kabyle rejected in his own community not to produce the same discourse of victimization but to include his voice in the voices of those asking for liberation, freedom and most of all recuperation of the real status of the Kabyles and the Amazigh in their land. Rethinking the existence and the deconstruction of the stereotypical discourse of the “Kabyle” devoid of history, civilization or even literature and bring to an end the need to justify the difference or even discuss the issue of otherness. Identities (selves or subjectivities) are discursively constituted. They are the outcome of a certain knowledge produced by the discourse. In other words, it is the discourse that makes subjectivities. The subject is constituted within a historical framework that can be redefined when offered other alternatives through discourse. In other words, “subjectivity is the form of moral of autonomy”¹

Doing a critical discourse analysis allows a rethinking of the way any particular discourse “is shaped by the relations of power and ideologies”. It also looks at the way discourse contributes or defines, through its “the constructive effects” “social identities, social relations and systems of knowledge and belief” (Fairclough 1992, 8). Matoub tries to redefine these relations of power and reshapes the Kabyle consciousness. Rediscovering the Kabyle culture, the Amazigh history, calling for the cultural production in Tamazight and in Kabyle are, according to him, a way to the renaissance. In one of his most famous songs, he takes the notion of the

¹. Colin Gordon, ed , trans Colin Gordon, et al, *Power/Knowledge Selected Interviews and Other Writings 1972-1977 Michel Foucault*, New York : Pantheon Books, 1980.

“mountain people” and re-appropriates it to sing his pride of being born and educated in the mountain saying “The Mountain is my life”. Even in his most difficult moments, he has never ceased to give a voice to the mountain that has never left his heart or poetry since 1979. “D idurar ay d leÉmer-iw” becomes almost a Kabyle national anthem that is linked to Kabylia.

The mountain, not as a landscape but as a resisting power that evokes the Algerian Revolution of 1954, the Soummam Congress that defined the Algerian post-independence. It is also these mountains that gave birth to the most famous Kabyle and Algerian intellectuals like Mouloud Mammeri (1917-1989) or Mohammed Arkoun (1928-2010). It is this mountain and village life that resisted the danger of the Islamic invasion and terrorism during the Black Decade. He refers to the Djurdjura mountains calling the Aures (1979), a call for unification of all the Amazigh, or again in “Ay imesdurar” (1979), “Ay idurar n gerger” (1979), “adrar n at-yiraten” (1982) “Tiyri I durar” (1982). The landscape defines his relation to his people and thus the mountain creates a destiny that bound the experiences and the life of the poet to his art and therefore to his struggle. He was never ashamed of being born or raised in the village life or used it as a justification of ignorance or weakness. On the contrary, the mountain defines his vision of the world; this evokes the concept of glocality, and the ability to look at the global from the heart of the local culture.

This mountain, like the land, has the spirits of the ancestors that keeps him attached to his culture, a spirit that the Kabyle and the Amazigh needs to recover. The Mountain more than a landscape is a determining factor that keeps the Kabyle/ Amazigh language and culture living. It is this mountain that worked a protecting shelter or a refuge against colonisation, either the French, or the cultural invasion or Arabisation that is changing the face of the Kabyle and Amazigh societies. In this context, Foucault explains that power is spread and exercised through people and it is these individuals who have the power to reshape concepts and therefore knowledge about any particular subject and this is what Matoub does, with the image of the mountain, and urges his people to do. He claims:

Power is exercised through networks, and individuals do not simply circulate in those networks; they are in a position to both submit to and exercise this power. They are never the inert or consenting targets of power; they are always its relays. In other words, power passes through individuals. It is not applied to them¹.

The Hogar is a reference to the mountain in southern Algeria and the Atlas in the north, which refers to the whole North Africa. He often refers to the land as a woman or the mother who can speak and express her emotions and him as the son ready to listen to her complains and be with her. In “Ini-yi-d kan” (1998), he says: “Tell me”, addressing Kabylia, “What the days have done to you”

Discourse systems control how we think and how we know and because power, according to Foucault, is a matter of how discourse constrains. Matoub, then, produces through his poetry, a discourse of union for all the

¹ Mauro Bertani and Alessandro Fontana, eds, Trans David Macey, *Michel Foucault Society Must Be Defended: Lectures at the Collège de France 1975-1976*, New York : Picador, 2003.

Amazigh in North Africa to leave the drawn imposed labyrinth that is justified by the circumstances and the failures in history. The Amazigh have to come together to face the apparatus of power and redefine the history of North Africa. In “A y arrac n tmurt”, Matoub explains:

If one day we will unite the mountains will move/ we will have our independence and we will get rid of our burdens/ ah if one day we will take the same path/ ah if one day we will recognize the true one/ by force we will break the jails (prisons)/ and there will be no obstacle/ from the Hogar to the Atlas the people will walk together/ ah if one day...

In order to come to the realization of the new self, the Kabyle has to defy the established power not through violence because Kabylia has lost many souls either during the Revolutionary War or after Independence. Matoub often recalls the heroes of the revolution assassinated during the war, like Abane Ramdane (1920-1957), or after independence like Mohammed Khider (1912-1967) or Krim Belkacem (1922-1970)¹ as “des crimes orchestrés”, or organized crimes that continue to characterize the Algerian modern history. As a result, the Kabyle has to put an end to the image of an “asfel” or the “ungif”, a personage in the Kabyle folktales known for his naivety, and come together as one and this with “citteh n sswab madi madi”. He says “with an ounce of wisdom, an ounce/ Wherever there is a Kabyle/ We have to take him as a witness/ Let him engage his heart and rebel/ What we covet/ Must shine in broad daylight”. He adds “Since Kabyle people are united/I will not say more/Tamaziyt will be their foundation/ the root of their life”. Matoub understood that the Kabyle has been the “asfel” or the sacrifice of his brother. It is time to set the differences apart asserting “D lweqt ad ferzen lecyal”, “It is time to set on our affairs” because the educated Amazigh or the Kabyle who knows, who can speak or who is educated but keeps his people in the dark, the kabyle or the Amazigh “who has no sense of the history endured”, there is “no faith to place in him”. It is in union that the mountain will speak and liberate, once again the country.

It is self recognition that will bring about the real history of the free Amazigh man and give a different image of the Kabyle educated elite who gave a voice to his culture and language. He mentions the legacy of Mouloud Mammeri (1917-1989) a Kabyle author born at Ath Yanni and among the most famous authors who built up a Grammar for the Amazigh language, produced novels like *La colline oubliée*, said *The Forgotten Hill* that takes village life as the heart of the events, collected the oral poetry of Si Moh U Mhand, one of the most famous Kabyle poets. This is in addition to his work on collecting the Kabyle/ Amazigh folktales, legends and proverbs. He is also the first to introduce Tamazight to university, through his Anthology course and the first to organize a conference about the Kabyle tradition oral poetry (Zaoui 2017). Matoub is aware of the fact that the Kabyle should look for guidance from history. He states: “Our culture remains/ The sentry whose root will be our guide”. It is in the “The legacy of Mouloud Mammeri” that lies the truth of this nation. In another instance, he affirms “Idles yehwag arraw-is” meaning “Our culture in struggle calls its children/So that they work to strengthen its roots/These

¹. Kabyle/Amazigh historical personalities that played an important role during the Algerian Revolutionary War.

outbursts of hatred do not serve/ Each of our voices generate a unique benefit”.

By urging the Kabyle to start thinking about themselves, celebrating the mountain and calling for unity, Matoub pleads his people to re-create the self and face the apparatus of power instead of repeating the discourse in order to write a “history of the present” and find a way to understand the processes that have led to what we are today. Understanding the process of discursive formations that supports the defined political ideologies and come to self awareness vis-a-vis the subject is produced within a discourse. The desire to re-create the self and escape the notion of the fixed identity generated by the existing repressive and normalized power is what makes Matoub’s poetry a discourse of power. It is a call to “thinking differently” and come to self-transformation, rather than “validating what is already known”. Engaging his voice to create power, He says “Mazal ssut-iw ad yebbaezeq... as-d-slen!”, meaning “My voice will always be heard... they will hear it”; it is the voice of his land, people and history until his last breath. He says: “Even if I cannot stand on my feet/You will hear my voice”. Only by then the Kabyle and the Amazigh will regain “The promise that one day the subject - in the form of historical consciousness - will once again be able to appropriate, to bring back under his sway, all those things that are kept at a distance by difference, and find in them what might be called his abode” (Foucault 1972, 12).

Finally, an author, according to Foucault, “is defined through his ability to fulfil a certain socially and culturally defined role in relation to the text”. Consequently and as an anti-conformist, Matoub assumed his position not just as a poet artiste and musician but as a man, conscious of his role in guiding, facing and helping his people to open up¹. Matoub’s commitment to the identity issues in Kabylia and in North Africa, his militantisme cannot be separated from his art and poetry. As a poet, a singer, a thinker, he sparked an intellectual revolution in Kabylia and spoke out in favour of federalism, secularism, democracy, freedom of speech, the recognition of Tamazight as a national and official language, and the decentralization of public schools in Algeria. In one his of the most famous lyrical poems “Mr le President” (1984), he writes: “The masses of all countries love their homeland deeply, but it is a real, natural love, not an idea: a fact. And this is the reason why I frankly feel the patriot of all oppressed homelands in the world”. It is in the struggle of his own people for recognition that he identifies and sympathies with the struggles of other minority groups and nations in the world. Matoub takes the burden of producing a discourse that would allow the Kabyle to re-identify themselves outside the traditional discourse of victimisation, this is from one hand. From the other hand, Matoub calls his people to re-write and produce their own history. He says: “Unravel your mind/Free it from his shackles/In the dungeon, the brotherhood lies gagged/ Shame on us for sacrificing it!” Education, reasoning and brotherhood and freeing the mind from the shackles imposed since independence either politically or culturally are the keys to redefining the self.

In « Regard sur l’histoire d’un pays damné », “A Look at the History of a Damned Country” (1991), he retraces the tragic history of Algeria and

¹ Matoub Lounes *Le testament, entretien avec Alioui Liassine*, Bejaia: Auto-édition, 2015, p.48.

the place of his people amid the tornados of changes that the Algerian regimes imposed. It is true that the poem shows his dissatisfaction and the passivity of his people, nevertheless, he asserts "If I slander or insult my brother/My being calls his love and conscious/ I just want him to quiver". He summarizes the Kabyle inspiration for freedom and liberty in "Wa akka I m-d-isswlen" (1979) that is "who call out to you" addressing Kabylia in the image of a Kabyle woman, "taqbaylit", to stand, "sbedd lqedd-im". He then adds that "this is a call of the heart", a call "n tilelli" that is "of freedom", "hoping that the path will emerge/ beautiful days will come". In another instance, he says "Ay aqcic εajel yiwel", meaning "Young Boy, hurry", freedom is calling you son of the Amazigh, the sun needs to shine on the mountain and if we die, others will take the place. He says: "if any go/others will take place/ if some die/others will be born/our right or part that has been taken/ we claim it today/we will finally be men". The Amazigh will finally triumph, and "you...you can go".

Conclusion

This article examined selected lyrical poems written and performed by Lounes Matoub between 1979 until his assassination date in 1998. It draws the theoretical bringing from Michel Foucault's conception of discourse and subjectivity that can be applied to a variety of written or spoken statements produced at different historical circumstances and from different sources. Instead of being a result of an established relationship of force and domination between the powerful and the powerless, Foucault's definition of discourse is a multifaceted since it is a way of shaping the self or the subject, building knowledge away from the dispositions imposed by the traditional apparatus of power.

The selected lyrical poems focus mainly on Matoub's rejection of discourse of the Algerian regime that either put the Kabyle on the column of the insurgent rebel who is never satisfied with the Algerian government and rule, refusing to participate in the political scene of Algeria or the column of the victim who is denied his language, his culture and even his history. This image of the victim produced becomes interiorised that it is reproduced by the Kabyles themselves who search for or seek the image of the "poor" hero that never served their welfare. This generated a stereotypical representation of the Kabyle in Algeria and this is since independence. Matoub rejects the status of the victim and questions the "nobless" and the will of his own people to make change. He demonstrates the absence of unity between his people, shows the failure of the Kabyle elite in promoting the Kabyle and the Amazigh cause and advancing the economic development, the social concerns and the cultural interests of Kabylia and the Amazigh in North Africa before seeking personal privileges in the Algerian political scenes. He criticises their unwillingness and reluctant attitudes towards using or teaching the language or writing about history or mythology.

Matoub, through resisting the discourse, makes the power dynamic, in Foucault's words, and therefore the subject becomes a free electron. He argues that it is by seeking "illuminating hints from the inspired past", reconciliation with the history of North Africa, teaching the language, and union that the Kabyle and the Amazigh that will finally gain power or give

a voice to their ineffective and have the ability to represent and shape meaning, and therefore reshape the self. Through his poetry, he launches a call of freedom from the discourse that starts with the rejection of the status of the victim and ends with a call to free from the constraints of the discourse of power.

I would finish saying that and after recording his last album, he confessed his worry to Yala Siddiki saying “cette fois, soit ils me jeteront en prison, soit ils me tueront”¹, this time, “either they are going to throw me in prison or kill me”; words that show how much he was conscious about the danger he was facing but he knew that he had a mission to achieve. In fact, four years after his death, his wife Nadia recalls those days before his death, she showed him that his poetry is too dangerous and could harm him, he answered her “if it is not me! Then who!” who is going to say what must be said, who is to make the voice of his people heard. Now absent, his poems remain a driving force for any Kabyle or Amazigh desiring freedom and renaissance.

Selected Bibliography

AIT-LARBI (Arezki), *Avril 80 : Insurgés et officiels du pouvoir racontent le printemps Berbères*, Alger : Koukou, 2010.

BOURDIEU (Pierre), *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Paris : Seuil, 2000.

CHAKER (Salem), *Les berbères d'aujourd'hui*, Paris : l'Harmattan, 1998.

DJAB (Nacer), *Les Mouvements Amazighs en Afrique du Nord : élites, formes d'expression et défis*, Batna : Chihab, 2019.

EASTHOPE (Anthony), *Poetry as Discourse*, Routledge: London : 2011.

FAIRCLOUGH (Norman), *Discourse and Social Change*, Cambridge : Polity Press, 1992.

FITAS (Rachida), *Matoub Lounes : Tafat N Wuru , vol I*, Tizi Ouzou : Mehdi, 2004.

FOUCAULT (Michel), Trans A. M. Sheridan Smith, *The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language*, New York : Pantheon Books, 1972.

FOUCAULT (Michel), Trans Robert Hurley, V, *The History of Sexuality*, New York : Pantheon Books, 1978.

HEBBACHI (Yacine), *Lounés Matoub : ou le chemin vers le mythe*, Bejaia : Tafat, 2019.

LOTRINGER (Sylvère), ed, Trans Lysa Hochroth and John Johnston, Foucault *Live: Collected Interviews, 1961-1984*, New York : Semiotext(e), 1996, 282-390

LOUNES (Abderrahmane), *Le barde flingué*, Tizi Ouzou : Dar Rafik El-Maarifa, 2013.

MACDOUGALL (James), *A History of Algeria*, Cambridge : Cambridge University Press, 2017.

¹. Yalla Seddiki reporting the words of Lounes Matoub in *Lounes Matoub Mon nom est combat*, Paris: La Découverte, 2003, .p.8.

MATOUB (Lounes) et Seddiki (Yalla), *Mon nom est combat*, Paris : La Découverte, 2003.

MATOUB (Lounes), *Le testament, Entretien avec Alioui Liassine*, Bejaia: Auto-édition, 2015.

MATOUB (Lounes), *Rebelle*, Tizi Ouzou : Dar Rafik El-Maarifa, 2016.

MATOUB (Nadia), *Pour l'amour d'un rebelle*, Paris : Robert Laffont, 2000.

MAURO (Bertani) and Fontana (Alessandro), éds, Trans David Macey, *Michel Foucault Society Must Be Defended: Lectures at the Collège de France 1975-1976*, New York : Picador, 2003.

MILLS (Sara), *Michel Foucault*, London: Routledge, 2003.

YEFSAH (Mohammed), « Lounes Matoub et ses chansons : l'Algérie embrase le cœur, l'Algérie attise la raison », *Nouvelle Revue Synergies*, n. 6, Canada, 2013.

ZAOUI (Amin), (éd.), *Eternal Mammeri : un intellectuel pas comme les autres*, Bejaia : Tafat, 2017.

2^{ème} volet : L'hybridité



Jean-Luc Curabet, Hybridation ironique, 2017

***Les Alouettes naïves*¹ :**
Temples écroulés ou désir de s'envoler ?

Nadia Gaaloul (Université de Sousse)

L'amour s'écrit
Mots coulis
Les voix ensevelies
Comme un arasement de signes que nous tentons de déchiffrer
Je-t'aime-en-langue-française
Enracinée dans la fuite
Scripteuse
Diseuse
Conteuse
... écriture de la transhumance
*...tessons de soupirs naufragés*²

Résumé :

Histoire de soi ou histoire de l'autre ? Dans l'œuvre d'Assia Djébar tout s'entremêle, s'articule pour représenter un tout indissociable. Notre contribution interroge l'hybridité des *Alouettes naïves* d'Assia Djébar. L'objectif de cette communication est de montrer que sur différents plans (narratologique, narratif et historique), l'écriture de l'hybride chez la romancière algérienne donne à lire un texte en parchwork, tissé de différentes fibres, composé par les morceaux épars d'une conscience en éclats.

Mots-clefs :

Assia Djébar, *Alouettes naïves*, hybridité.

Abstract :

History of oneself or history of the other? In Assia Djébar's work, everything is intertwined, articulated to represent an indissociable whole. Our contribution questions the hybridity of Assia Djébar's *Naïve Larks*. The aim of this paper is to show that on different levels (narratological, narrative and historical), the writing of the hybrid in the Algerian novelist's work gives us the opportunity to read a parchment-like text, woven from different fibres, composed of the scattered pieces of a shattered consciousness.

Keywords :

Assia Djébar, *Alouettes naïves*, hybridity.

¹ Assia Djébar, *Les Alouettes naïves*, Julliard, 1967.

² A. Djébar in *Assia Djébar* de Mireille Calle-Gruber, adpf, 2006.

Si l'hybride est cette rencontre délibérée et recherchée d'éléments appartenant à des domaines ou des mondes différents, si l'hybride est encore la caractéristique majeure de ce qui, au cœur même d'un ensemble composé d'éléments hétéroclites, différents ou même divergents participe de son homogénéité et de son unité... alors *Les Alouettes naïves* d'Assia Djébar en est un exemple des plus beaux et des mieux écrits dans la littérature maghrébine du XXe siècle.

Sur différents plans : narratologique, narratif et historique, l'écriture de l'hybride chez la romancière algérienne donne à lire un texte en patchwork, tissé de différentes fibres, composé par les morceaux épars d'une conscience en éclats.

Bien qu'écrite en français, l'œuvre d'Assia Djébar n'en est pas moins algérienne et maghrébine. Langue de l'étranger, du colonisateur, le français, exploité par le colonisé, devient paradoxalement un moyen d'émancipation, une liberté en soi. « Utiliser le français rend possible la transgression de tous les tabous »¹, écrit très justement Jean Déjeux. De plus, le français n'est pas uniquement une langue, un simple moyen d'expression ou de libération, c'est aussi et surtout une culture différente, un au-delà d'évolution et de progrès aussi bien sur le plan économique et social que sur le plan intellectuel. Toutefois, il ne s'agit pas pour autant d'être francophile. L'appropriation de cette langue étrangère et la fascination que l'on éprouve pour tout progrès sous-jacent ne font pas oublier à l'écrivain maghrébin son passé, « son inconscient mutilé »², ses traditions ou ses valeurs morales. Bien au contraire, la comparaison quasiment involontaire et inconsciente avec l'autre, qui se fait par l'usage même de sa langue, permet, d'abord, de se créer une sorte de sécurité psychique et quelque peu sociale, ensuite, de prendre conscience de l'existence de soi et des siens, de se situer par rapport à une histoire qui continue de s'écrire jour après jour, mais pas encore à un rythme souhaité.

Histoire de soi ou histoire de l'autre ? Dans l'œuvre d'Assia Djébar tout s'entremêle, s'articule pour représenter un tout indissociable.

Dans *Les Alouettes naïves* (1967), une œuvre qui représente déjà un tournant dans la création romanesque de l'auteur, l'évocation du passé personnel s'inscrit, en taches éparses, sur la toile de fonds d'un passé collectif. Dans un contexte de guerre ou d'après-guerre se forme le personnage de Nfissa. Il s'agit d'une femme soutenue par son père, douée d'un sens de l'observation, attachée à son instruction et qui aspire de toutes ses forces à la réalisation d'une liberté aussi bien personnelle que féminine et collective.

Avec Omar, un autre personnage du roman, le rêve devient plus réaliste. Doté d'une voix d'écrivain, d'une volonté d'agir pour le bien de la communauté, le jeune homme se veut à la fois le porte-parole et de Nfissa et de l'auteur.

Le couple Nfissa-Omar semble en fait reproduire en fiction le profil d'Assia Djébar qui se veut, de part et d'autre de la même feuille, écriture,

¹ Jean Déjeux, *La Littérature maghrébine d'expression française*, PUF, coll. *Que sais-je ?*, 1992, p. 102. À la page 103 du même ouvrage, l'auteur explique : « Au point de départ la parole-mère identitaire, « espace culturel et champ symbolique » de l'oralité enracinée dans la mère. L'écriture de l'altérité, elle, permet toutes les possibilités ; elle libère le « je » de l'écrivain, qui se personnalise, mais en même temps qui entend « les racines gémir », (Taos Amrouche). »

²L'expression est de J. Berque, dite à propos de l'impact de la colonisation en Algérie.

évoquant, réappropriation de ce qui, pris aux rouages du temps, risque de s'ensevelir et de faire perdre à soi, aux autres les repères du passé.

Les Alouettes est un roman fait de souvenirs épars, un roman où l'on s'aventure sur les traces du passé mais sans que l'on soit astreint à une chronologie rigoureuse. Cela témoigne d'une liberté de la part de l'écrivaine, mais c'est une liberté qui tout en reliant entre les événements de différentes époques révèle leur profonde interdépendance. Car le présent ne se lit que sous la lumière d'un passé, le plus souvent, obscur.

Dans son roman, Assia Djébar met en action un personnage féminin qui lui ressemble, qui est pour elle tel un reflet sur la surface miroitante de la fiction. Tout comme Assia Djébar, Nfissa a eu la chance de bénéficier, dans son instruction, dans le développement et l'épanouissement de sa personnalité, du soutien indéfectible du père.

Depuis sa sortie du lycée, et depuis que son père [...] lui avait permis d'aller à l'Université (« libre je suis », chantonnait-elle les premiers jours, en allant de sa pension à la faculté), elle éprouvait un sentiment de victoire, ou de chance, elle le savait : marcher seule dans une rue animée et passer inaperçue devenait source de joie aiguë¹...

L'instruction s'avère être, ainsi, le moyen idéal d'émancipation pour la jeune fille qu'est Nfissa. Les mots relatifs à l'expression d'une forte allégresse se multiplient et rivalisent en intensité. Néanmoins, le bonheur décrit réside moins dans le fait d'accéder à un niveau d'étude supérieur que dans le fait d'échapper au regard de l'autre qui la connaît, qui l'observe, malgré elle, et qui guette ses moindres actes pour la juger, l'accabler, la tuer. Nfissa respire désormais la liberté et savoure le goût d'une nouvelle naissance.

Mais la liberté dont elle bénéficie désormais n'est pas illimitée pour autant car étant une « étudiante qui allait régulièrement à ses cours matin et soir, [elle] évitait d'autres sorties comme elle l'avait promis au père qui lui faisait confiance² ». Cette confiance paternelle, en même temps qu'elle limite la liberté de la jeune fille, lui donne confiance en elle-même et lui permet d'être forte et solide.

Ce qui, par la même occasion, procure à la jeune fille le sentiment d'un bonheur intense, c'est le fait de se mêler à la foule et de s'en détacher, se muant ainsi en une conscience à la fois proche et distante: « Elle marchait et elle n'était que regard... [...] les choses enfin lui sautaient aux yeux, bien plus fortement que les êtres [...]; car « les autres » existaient en ombres³. »

Dans cette façon d'approcher le monde, une façon goulue, curieuse de tout s'approprier par le regard, le fait encore de « se sentir comme un regard qui dévore tout⁴ ». Tout cela témoigne d'un sens aigu de l'observation, propre déjà à tout artiste, à tout penseur et, plus particulièrement, à tout écrivain. En observant le monde, Nfissa découvre, apprend, mais elle s'arrête sur la surface. Elle se retient de juger, se retient surtout d'établir des liens de consécution logique entre l'apparence des

¹ Djébar, *op. cit.*, p. 63.

² *Ibid.*, p. 64.

³ *Ibid.*, p. 63.

⁴ *Ibid.*, p. 65.

personnes et leur fond moral. Car encore, Nfissa, en tant que femme libre, sait apprécier la liberté des autres.

Nfissa sort sans le voile qui recouvre complètement le corps. Et lorsque les vieilles tantes lui entonnaient : « - Honte, tu sors nue¹ ! », elle demeure imperturbable.

Nue, c'était l'obscénité du vocable, qui les faisait revêches avec Nfissa puis avec Nedjia, et cela à partir de leur âge nubile ! [...] Lorsque, dans la foule, elle apercevait des femmes voilées, bonnes pour la plupart, [...] et dont le courage robuste apparaissait dans la manière même de se voiler, Nfissa leur souriait, tentée, parce qu'elles lui rappelaient son milieu et sa famille engloutie dans sa bourgade, d'aller percer leur incognito. Désirant dire avec un rire :

Savez-vous, je suis vous-même, ou votre sœur².

Malgré l'attitude « revêche » des aïeules qui veulent lui imposer le port du voile, et malgré ses convictions inébranlables à l'encontre de cette tradition qui n'est pas nécessairement liée à la religion, Nfissa se montre indulgente à l'égard des femmes voilées. À travers le regard qu'elle pose sur celles-ci, elle semble désirer intérieurement renouer le lien avec ces femmes de sa communauté, un lieu non seulement social, mais aussi affectif, en quelque sorte familial. Le rejet du voile et de l'attitude choquante des aïeules ne signifie pas dans la conscience de Nfissa rejet des femmes voilées. Bien au contraire, celle-ci apprécie en elles leur courage. Pourtant, c'est elle-même qui est courageuse, car, ces femmes, si elles portent le voile, c'est par soumission et par résignation. Dans l'attitude de Nfissa se révèle, par la même occasion le caractère ambigu du port du voile. Car si cet accoutrement est censé cacher, camoufler l'identité de la femme, il excite chez celui ou même celle qui l'aperçoit le désir de connaître la personne, d'« aller percer [son] incognito ». Le recours au verbe « percer » est, à cet égard, très significatif, car il ajoute à l'acte de désirer une ardeur quasiment virile. Ceci révèle le paradoxe du voile qui en même temps qu'il camoufle l'identité de la personne excite le désir de la dévoiler et d'aller, peut-être, plus loin encore que le simple fait de la connaître. En refusant de se voiler, Nfissa semble avoir conscience de ce paradoxe.

Quoique différente et obstinée dans sa différence, Nfissa garde un regard de sympathie pour toutes ces femmes qui lui sont différentes, mais qui pourraient, ou qui sont ses sœurs, que ce soit par des liens biologique (la même famille), géographique (le même pays) ou par simple humanité.

Ce qui fait encore la différence de Nfissa et qui, par la même occasion, confirme en elle sa liberté et sa solitude qui est moins un choix qu'un résultat, c'est sa passion pour les livres.

Cette passion, elle la doit d'abord à son père qui la conseille toujours en disant :

-Prends un livre, et lis, ma fille, ne perds pas ton temps...

N'était-ce pas pour les livres – il en avait un respect qui confinait à la dévotion
- qu'il avait décidé d'instruire sa fille Nfissa, puis quatre ans plus tard à son tour

¹ *Ibid.*, p. 64.

² *Ibid.*

Nadjia ; il leur avait même offert sa collection reliée de Pierre Loti où l'Orient était sucré et multicolore¹.

Tout comme le père d'Assia Djebar dans la réalité des faits, le père de Nfissa, dans une version autofictionnelle de ces mêmes faits, joue un rôle important dans l'instruction de son enfant bien qu'elle soit de sexe féminin. Dans cette évocation se lit non seulement un acte de reconnaissance personnelle vis-à-vis du père, mais aussi la confirmation du rôle primordial que peut jouer les parents dans l'instruction de leurs enfants, surtout qu'à cette époque, dans ce pays arabe qu'est l'Algérie, on néglige injustement l'éducation des filles.

L'attitude du père de Nfissa paraît ainsi faite de défi, tout comme le sera d'ailleurs l'attitude de la fille elle-même. Celle-ci commence déjà par se démarquer du comportement adolescent de ses camarades de pension :

Pourquoi ne serait-elle pas comme ses camarades, désormais si suffisantes et l'air important parce que dans les chuchotements du dortoir, chacune d'elles parlait de bals, de flirts, de baisers dans les voitures des jeunes gens. Une légère envie naissait en Nfissa, non pas de ces aventures mais de ne pouvoir imaginer ce monde où il semblait que fêtes succédaient aux fêtes. Elle ne s'y voyait même pas. Elle n'avait jamais eu de belles robes, comme elle n'avait rien à raconter en retour ; elle s'était donc mise d'elle-même à éviter les confidences, se munissait plutôt d'une lampe pour éclairer sous les draps le roman qu'elle désirait finir avant de s'endormir².

À la différence des jeunes filles de son âge et à l'encontre même de sa nature, Nfissa renonce volontairement aux préoccupations physiques ou sentimentales que l'on raconte discrètement entre filles et ce, pour vaquer à des occupations d'ordre plutôt intellectuel en se réfugiant dans les livres. Dans cette attitude où la jeune fille s'éloigne de ses camarades de pension et s'isole, on peut comprendre que celle-ci tient absolument à ne pas perdre la confiance du père, mais aussi s'y révèle la vocation naissante de l'écriture qui commence déjà par la passion de lire. Mais, malgré le caractère fictionnel du monde pour lequel elle semble avoir une prédilection, Nfissa garde les pieds ancrés dans la réalité. Une réalité qui, par ailleurs, semble incertaine, située à mi-chemin entre un passé traditionnel, tantôt nostalgique, tantôt révoltant et un avenir qui s'annonce moderne, mais qui est encore à construire. En lisant des fictions et en s'instruisant d'événements historiques, le personnage ou plutôt la personne se préparerait déjà à une carrière d'écrivain.

À l'image de Nfissa, le narrateur, Omar, qui est, de surcroît, personnage et écrivain dans le roman, semble avoir le même esprit de liberté, de révolte. Parmi les choses contre lesquelles Omar se révolte figure en premier lieu un certain type d'instruction :

L'École, et qui était aux yeux de l'administration, non seulement une école d'interprétariat (apprendre à traduire notre langue en ce français que nous avons appris lui-même par un effort de traduction : j'ai toujours pensé qu'il restait en nous quelque chose de cette tension d'inversion et de réversion jusqu'à nous faire perdre notre point nécessaire de stabilité), mais aussi un institut de droit musulman et de théologie, pour transmettre ce qui subsistait d'une pensée momifiée depuis

¹ *Ibid.*, p. 72.

² *Ibid.*, p. 73.

des siècles et dont, depuis des siècles, des croyants agenouillés ne conservaient que l'ombre de l'ombre¹.

Ce que Omar rejette dans l'instruction religieuse, alors en vogue, c'est d'abord la méthode qui consiste à passer de la langue maternelle au français et inversement et ce par un effort constant de traduction. C'est comme s'il suffisait de faire passer un contenu d'une langue dans une autre pour qu'il soit compris. Ensuite et surtout, il reproche au système l'enseignement d'un patrimoine théologique très archaïque, qui ne s'adapte pas ou que l'on ne cherche pas à adapter aux circonstances actuelles d'une vie qui devrait être plutôt moderne. À ses yeux, ce qui importe le plus pour le pays suite à des années de guerre, c'est la science :

Je ne voulais pas être « un homme de plume », comme disent nos paysans d'un ton de respect ou de hargne contre leurs mandarins, mais que j'attendais de la science un pouvoir, ce dont notre pays avait plus que tout besoin².

C'est pourquoi, d'ailleurs, Omar choisit de suivre des cours de médecine bien que tout le prédispose pour une carrière d'écrivain. Pourtant, ce qui tourmente le plus la conscience du personnage, ce qui, à ses yeux, mériterait d'être soigné c'est moins les maladies du corps que les défaillances dans les mentalités, minées et envenimées de l'intérieur par des traditions séculaires. Parmi ces traditions révoltantes Omar évoque le mariage arrangé de Zhor, à peine âgée de seize ans et qui n'est pas encore préparée à ce genre d'événement, ni physiquement ni moralement. Voilà comment le souvenir de la scène se présente à lui :

Lorsque à minuit le marié va entrer dans la chambre où l'attend la pucelle parée telle une madone dorée mais tremblante... - il traverse le patio allumé alors que, des multiples chambres, la foule de femmes aux yeux de grenouilles lancent au ciel leurs « you-you » suraigus – nous, les frères de la sacrifiée, nous nous écartons du groupe qui encourage le marié, le pousse, comme un taureau... J'éprouvais de la peine, de la rancœur même et Rachid, je crois, pareillement : en nous l'image de Zhor, vulnérable mais au regard de vierge tranquille, assurée de l'ordre de sa destinée...³

Malgré l'aspect festif et heureux du mariage, la scène est décrite sur un ton dysphorique. Omar y souligne, non sans ironie, la laideur et la grossièreté des femmes. Quant aux hommes, ils semblent encourager le marié comme pour un acte de violence. Enfin, la mariée, identifiée déjà à une « sacrifiée », apparaît en tant qu'innocence et vulnérabilité. Ce qui, aux yeux de tous, revêt l'aspect d'une fête de mariage n'est, au regard sensible d'Omar, que cérémonie de sacrifice. Les deux événements participent du même principe : faire couler le sang.

Cette sensibilité à l'égard de la femme, des souffrances que lui infligent les traditions ou des conditions d'une vie difficile est ce qui l'amènera, entre autres, à s'acquitter des funérailles de Meriem, et ce, bien qu'il s'agisse d'une fille de la nuit ; mais elle était belle, fragile et comme n'importe quelle autre fille, amoureuse de lui.

¹ *Ibid.*, p. 75.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 77.

Cette sensibilité, éprouvée par un homme, mais qui est de nature essentiellement féministe, c'est peut-être encore celle-là même de l'écrivaine qui, placée dans la conscience d'un homme, en acquiert plus de profondeur et surtout plus d'objectivité.

L'état de conscience propre à l'écrivain qu'est Omar se lit, de même, dans cette distance qu'il prend dans l'observation de l'autre. Dans cette vision, Omar semble emprunter à A. D. son regard lorsque, celle-ci, après des séjours prolongés en France, revient au pays et redécouvre, de nouveau, ce qui semblait être un passé, mais qui, inchangé, s'éternise et se fige dans un présent continu :

J'aime cet air de gaieté et d'insouciance des habitants ; des choses aussi. Quelque fenêtre en fer forgé devant les marronniers d'une place, un panneau de mur aux céramiques passées, plus loin, sous un porche aux stucs poussiéreux, un aveugle qui chante... partout, des jeunes filles en groupes, coquettes, la démarche dansante ; des marchands de beignets assis en tailleur devant leur feu, les vendeurs de jasmin et de colliers de fleurs, une théière de cuivre bleu sur un Kanoun posé à même le trottoir pour quelque balayeur, les portiers des immeubles chics en gandoura brune et au visage noir ; ça et là, des voix qui soupirent, des plaintes qui se perdent...¹

Avec une note d'admiration et beaucoup de nostalgie, le narrateur laisse défiler une suite de scènes qui sont autant d'aspects de la vie quotidienne dans son pays. Mais ce qui rend ces scènes aussi belles et attrayantes, c'est la distance à la fois spatiale et temporelle du regard avant qu'il ne se pose sur les choses, un regard déshabitué, venu de l'étranger et considérant les choses en tant qu'aspects simplement exotiques ou rappelant une période chère de sa vie, son enfance ou encore sa jeunesse. Car, il s'agirait moins d'une appréciation rationnelle que d'un regard sympathisant vis-à-vis d'une réalité qui appartient à sa communauté, mais qui ne lui ressemble pas ou plus et dont il n'est guère convaincu.

Tout cela est confus. Confus en moi également ; peut-être est-ce pour cela que je trace ces lignes non pas, comme je le souhaiterais, chaque jour, mais par à-coups, une fois tous les mois, tous les deux mois, dans ces éclaircies écrivant toutefois deux, trois ou plusieurs soirées consécutives. Quand suis-je sincère ? Dans ces propos ou dans mon travail, avec les gosses, avec tel ou tel compagnon [...] Pourtant, en même temps, m'envahit cette sensation que je ne renie pas mais qu'au contraire je creuse, de désarroi, je dirai presque de défaite... [...] « Notre Histoire » [...] Mais tout se passe comme s'il y avait eu une rupture quelque part et ne pouvant déceler son époque, je ne peux faire de raccord².

Dans ce long monologue, Omar, ce personnage qui est, rappelons-le, narrateur et écrivain, tente de se comprendre et de se situer par rapport à l'autre. En même temps, dans ce discours où le personnage se dévoile à lui-même, se manifeste, aux yeux du lecteur, une tonalité particulièrement autobiographique. Multiples sont les indices qui le confirment : la question de la sincérité, la manière d'écrire ou de s'adonner à l'écriture, l'élan lyrique, l'intérêt pour l'histoire nationale, enfin, la représentation d'un « je » fusionné en l'autre dans un « nous » désespérément unificateur.

¹ *Ibid.*, p. 194.

² *Ibid.*, p. 197.

Tout comme l'auteur du roman, tout comme Nfissa, personnage central du roman, Omar, le narrateur-écrivain, se trouve confronté à un dilemme. De quel côté se situer ? Du côté d'un passé-présent fait malgré tout de misère, de dépendance et de combat ou d'un avenir où l'évolution, la modernisation nécessitent autant de combat à la fois contre les mentalités et les choses ?

Omar et Nfissa, un homme et une femme qui sont à mi-chemin entre la guerre et la paix, entre un lourd passé et un avenir encore à construire. Tous deux partagent le même regard, la même résistance, le même défi. Avec leur instruction, leur plume, tous deux refusent de se soumettre, rêvent et tentent d'agir pour le bien d'un pays qui demeure leur plus grand amour.

Assia Djébar qui prête sa voix, son regard et sa sensibilité à ces deux personnages, *imprime* son appartenance en même temps qu'elle *exprime* sa différence et son désir profond de voir son pays se frayer un chemin vers la lumière.

Bibliographie :

CALLE-GRUBER (Mireille), *Assia Djébar ou la résistance de l'écriture*, Maisonneuve et Larose, 2001.

CLERC (Jeanne-Marie) *Assia Djébar : écrire, transgresser, résister*, L'Harmattan, 1997.

DEJEUX (Jean), *La littérature maghrébine d'expression française*, Presses Universitaires de France, Coll. *Que sais-je ?*, 1992.

Id., *La littérature féminine de langue française au Maghreb*, Éditions Karthala, 1994.

Id., *Assia Djébar, romancière algérienne*, Sherbrook University Press, 1980.

ROCCA Anna, *Assia Djébar: le corps invisible: voir sans être vu*, L'Harmattan, 2005.

L'hybridité collocationnelle

Hayfa AMMAR
Université de Monastir

Résumé

Les collocations françaises se caractérisent par leur grande hétérogénéité. Les deux composantes collocationnelles sont monolexicales et/ou polylexicales. Cependant, les collocations ont toutes une caractéristique commune : leur hybridité. De ce fait, la base est sémantiquement autonome alors que la sélection du collocatif dépend de la base.

Dans le cadre de cet article, nous proposons un classement des collocations afin de démontrer que malgré leur variété, les collocations sont hybrides sur plusieurs niveaux. Nous étudierons ensuite un type particulier de collocations à savoir les collocations complexes. Nous montrerons que ce type de collocations présente à la fois une hybridité formelle et fonctionnelle.

Mots clés :

Base, collocatif, collocation, congruence, fixité, hybridité

Title : Collocational hybridity

Abstract :

French collocations are characterized by their great heterogeneity. The two collocational components are monolexical and / or polylexical. However, collocations all have one characteristic in common: their hybridity. Therefore, the base is semantically autonomous while the selection of the collocative depends on the base.

In this article, we propose a classification of collocations in order to demonstrate that despite their variety, collocations are hybrid on several levels. We will then study a particular type of collocations, namely complex collocations. We will show that this type of collocation presents both formal and functional hybridity.

Key words :

Base, collocative, collocation, congruence, fixity, hybridity

0. Introduction

Les travaux menés sur le phénomène collocationnel ont intégré sous l'étiquette de collocation des constructions assez variées. Ainsi, appelle-t-on collocation des exemples qui sont hétérogènes sur plusieurs niveaux. On repère alors les cas suivants :

-différence formelle : forme simple *chaleur torride* / forme complexe *bruit à crever les tympans*

-différence de longueur : construction courte *grièvement blessé* / construction longue *bête à manger du foin*

-différence de composante : structure comparative *pleurer comme une Madeleine*/ structure prépositionnelle *geler à pierre fendre*

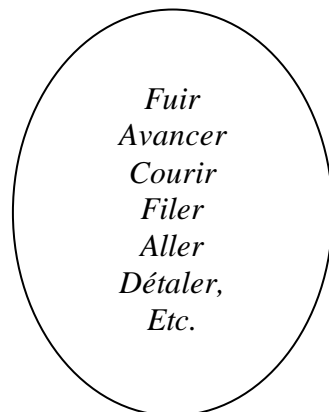
Dans le présent travail, nous tenterons, d'abord, de montrer que l'hybridité est une caractéristique commune à tous les types de collocations : c'est toujours la base qui est l'élément sélectionneur du collocatif. Nous nous focalisons, ensuite, sur les collocations complexes afin de prouver que l'hybridité est encore plus forte avec ce type de collocations.

1. L'hybridité : trait commun à toutes les collocations

Il faut se rendre compte que le phénomène collocationnel, tel que nous le concevons ici, est relatif aux langues vivantes, c'est-à-dire qu'il est en mouvement. Il est né d'une rencontre qui semble hasardeuse entre deux unités lexicales. Grâce aux réemplois, certaines constructions deviennent de plus en plus récurrentes. Ainsi, sous l'influence de l'usage, des appariements lexicaux s'attirent mutuellement :

Génir →	à fendre l'âme
Avancer →	à pas de tortue
← Pleurer	à chaudes larmes

Cette attraction se réalise généralement dans le cadre d'un paradigme. Ainsi, la combinatoire n'est ni totalement libre, ni totalement figée :

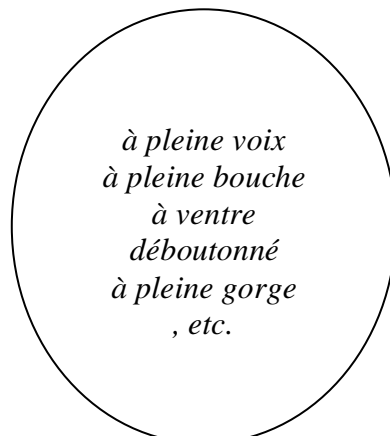


à toutes jambes

Le paradigme verbal employé avec l'adverbial *à toutes jambes* couvre toute la classe sémantique de déplacement.

Il est à remarquer que le paradigme peut concerner le composant polylexical. Il serait possible de choisir parmi la liste suivante :

Parler



Le classement des collocations selon la nature lexicale des composantes nous permettra, d'abord, d'étudier l'hybridité formelle de certaines collocations. Nous nous intéressons ensuite au statut des deux composantes collocationnelles ; la base étant l'élément sélectionneur du collocatif. Elle a donc un statut hiérarchiquement supérieur au collocatif.

1.1. Le moule collocationnel

Nous appelons moule collocationnel toute structure binaire composée d'une base et d'un collocatif. Le lien unissant ces deux composantes n'est ni complètement libre, ni totalement figé, il est plutôt contraint. Les contraintes de sélection atteignent l'appropriation lexicale et sémantique. Ainsi, tout en étant dans la combinatoire libre, il y a une grande fixité qui touche tous les niveaux de l'analyse linguistique et qui rappelle le figement. Rappelons que « la fixité renvoie aux contraintes qui régissent les règles ; la congruence de la « naturalité » des combinaisons, c'est-à-dire leur caractère idoine, adapté et cohérent » (Mejri 2016a : 11). La fixité syntaxique concerne, par exemple, l'ordre contraint de la base et du collocatif. Sur le plan lexical, la fixité exige un certain degré d'appropriation qui réduit le paradigme lexical.

Nous pouvons alors schématiser le moule collocationnel comme suit :

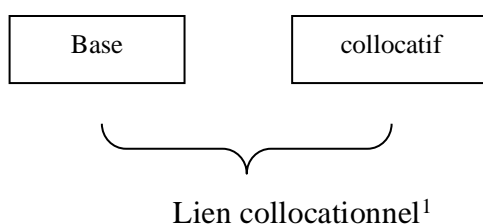


Fig.1 : Moule collocationnel

Selon la nature des unités lexicales qui saturent les positions de la base et du collocatif, nous distinguons trois types de collocations :

- les collocations simples (CS) qui associent deux éléments monolexicaux : *assener une gifle, une fièvre carabinée* ;
- les collocations complexes (CC) qui se composent d'une unité monolexicale et d'une autre unité polylexicale : *une chaleur de four, faire preuve de courage*,
- les variantes complexes qui enchaînent deux unités polylexicales: *faire preuve de bon sens, prendre la fuite à toutes jambes*.

1.2. L'hybridité formelle

Certaines collocations ont une forme hybride dans la mesure où elles relient deux unités lexicales de natures différentes. Toutes les collocations complexes ont une forme hybride. En effet, tout moule collocationnel dont l'une des positions est saturée par une unité monolexicale et l'autre par une unité polylexicale est dit une collocation complexe. La collocation complexe est donc un enchaînement hybride d'une unité monolexicale et

¹ L'ordre de la base et du collocatif n'est pas fixe, il dépend du type de la collocation.

d'une unité polylexicale¹. *Être inondé de joie, plein à craquer, distribuer à pleines mains, etc.* remplissent toutes les conditions pour que le lien entre la partie monolexicale (*joie, plein, distribuer*) et la partie polylexicale (*être inondé, à craquer, à pleines mains*) soit collocationnel.

Syntaxiquement, l'ordre *base/collocatif* est contraint. Il est même fixe dans le cas du verbe support complexe *être inondé de* qui est impérativement antéposé au nom prédicatif *joie* : **joie inondé de*. Lexicalement, l'appropriation réduit le nombre de prédicats actualisés par ce verbe support. Sémantiquement, la fixité intervient pour désactiver le sens littéral incongruent et assigne à la suite *être inondé de* le contenu sémantique d'actualisateur intensifieur des prédicats nominaux de sentiment.

Dans certains cas, les deux positions du moule collocationnel sont saturées par des unités polylexicales. Il s'agit alors d'une variante de CC. Elle présente une construction collocationnelle binaire reliant formellement deux unités polylexicales.

Selon la nature des unités polylexicales associées, nous distinguons deux types de ces variantes collocationnelles :

-Le premier type a une forme hybride. Il enchaîne une collocation simple et une séquence figée. C'est le cas de :

(1) *Flip, qui n'avait cessé de pleurnicher, se mit soudainement à brailler et Fons et Peer l'imitèrent, **poussant des sanglots à fendre l'âme**.* (CENDRARS, *Bourlinguer*, 1948, p. 259)².

Dans ce cas, la base couvre la collocation simple prédicative alors que l'adverbial *à fendre l'âme* joue le rôle du collocatifactualisateur.

-Le second type ne présente pas un cas d'hybridité formelle. Il enchaîne deux séquences figées :

(2) *Ma parole, elle est à lier, s'écria Cadignan, stupéfait. Tu n'as pas **un grain de bon sens**, Mouchette, avec tes phrases de roman* (BERNANOS, *Soleil Satan*, 1926, p. 81).

(3) *Je peux parfois **faire preuve de bonsens**, d'ingéniosité, confirmer mes dons, mon adaptation à ma vie d'adoptée.* (SZCZUPAK-THOMAS Y., *Un diamant brut Vézelay-Paris 1938-1950*, 2008 : pp. 302-303)

Certaines de ces constructions sont équivalentes aux collocations complexes. L'analyse en termes de la troisième articulation (Mejri : 2016)³ permet d'explicitier ce fonctionnement identique. Rappelons, d'abord, que les deux premières articulations du langage sont respectivement celles relatives au phonème et au morphème. La troisième articulation est celle de l'unité lexicale qui combine la forme syntaxique et le sens. Selon la troisième articulation, la phrase est segmentée en unités lexicales. Ces dernières sont de nature monolexicale ou polylexicale.

¹ Rappelons que, pour G. Gross, une catégorie grammaticale est polylexicale quand elle « est composée de plusieurs mots » (1996 : 155).

² Tous les exemples cités dans cet article sont relevés de la base de données Frantext.

³ Mejri « Les pragmatèmes et la troisième articulation du langage », communication au Bardo, Tunis 14/02/2016.

(4) (*Luc*) (*s'enfuit*) (*à toutes jambes*).

N0	Préd.	Actua.préd.
1	2	3

Le découpage de la phrase ci-dessus, qui contient la collocation complexe *s'enfuir à toutes jambes*, donne à voir trois unités lexicales :

- 1-l'argument N0 *Luc*
- 2-le prédicat *s'enfuir*
- 3-l'actualisateur du prédicat *à toutes jambes*

La phrase contenant la variante prendre *la fuite à toutes jambes* permet le même découpage :

(5) (*Luc*) (*prend la fuite*) (*à toutes jambes*).

N0	Préd.	Actua.préd.
1	2	3

Il y a alors une équivalence fonctionnelle entre la collocation complexe et sa variante. Ce qui explique la possibilité de convertir la conversion en une collocation complexe en remplaçant la construction à verbe support (*prendre la fuite*) par le prédicat verbal (*s'enfuir*). Nous résumons cette possibilité dans le tableau suivant :

	Base	Collocatif
CC	<i>S'enfuir</i>	<i>à toutes jambes</i>
Variante complexe	<i>Prendre la fuite</i>	<i>à toutes jambes</i>

Cependant, la conversion est bloquée lorsque la base correspond, tout comme le collocatif, à une séquence figée:

	Base	Collocatif
CC	<i>*tangenter</i>	<i>à toutes jambes</i>
Variante complexe	<i>Prendre la tangente</i>	<i>à toutes jambes</i>

1.3. Base/collocatif : statut hybride

Dans le moule collocationnel, la base et le collocatif n'ont pas le même statut. La base est l'élément dominant. Elle se caractérise par son autonomie sémantique. Par contre, le choix du collocatif dépend de la base. Autrement dit, toutes les collocations, qu'elles soient simples, complexes ou sur-complexes renferment une base et un collocatif à statut hybride.

Les collocations simples se présentent comme un enchaînement monolexical. Le moule collocationnel est saturé par deux unités lexicales simples. Autrement dit, la base et le collocatif sont monolexicaux. C'est l'exemple de : *assener une gifle, une fièvre carabinée*, etc.

Cette similitude formelle de la base et du collocatif cache une hybridité fonctionnelle. De ce fait, les bases prédicatives *gifle* et *fièvre* constituent le noyau de la collocation. Elles ont un sens plein. Par contre, les collocatifs actualisateurs *assener* (verbe support) et *carabinée* (modifieur) dépendent sémantiquement des bases qui les sélectionnent. Dans ce sens, pour exprimer l'intensité, la base nominale *fièvre* sélectionne, parmi les collocatifs intensifs, le collocatif *carabinée* et interdit d'autres collocatifs intensifs comme *torride*. Ce dernier est plutôt sélectionné par la base *chaleur*. Ainsi, le choix du collocatif dépend-il de la base.

Les collocations simples manifestent les différentes contraintes régissant le couple base/ collocatif. La fixité syntaxique est décelable à travers la rigidité des positions. Par exemple, le collocatif actualisateur *assener* est obligatoirement antéposé à la base prédicative *gifle*. La fixité lexico-sémantique exige un certain degré d'appropriation entre la base et le collocatif. Dans ce cas, le verbe support *assener* est approprié à la classe sémantique des <coups>.

De même, lors de l'encodage des collocations complexes, la base constitue l'élément sélectionneur qui commande le choix d'un collocatif sémantiquement approprié et syntaxiquement compatible. Ainsi, le collocatif *pleines mains* est exclusivement sélectionné par les bases exprimant « l'action de *donner* ». Les collocations complexes sont donc des emplois appropriés manifestant différents degrés de contraintes. Ainsi, nous pouvons constater l'appariement suivant :

à toutes jambes est approprié à la classe de la <course à pieds> ;
à haute voix est approprié à la classe de la <parole> ;
être doué de est approprié à la classe des <qualités> ;
faire preuve de est approprié à la classe des <comportements>.

Ainsi, nous pouvons dire que la récurrence des appariements fixes et congruents aboutit à la création d'un moule collocationnel. Ce moule a obligatoirement une structure binaire qui associe deux positions saturées par des unités lexicales appropriées. Selon la nature de ces unités lexicales enchaînées, nous avons distingué plusieurs classes de collocations : les collocations simples, les collocations complexes et les variantes complexes. Le schéma ci-dessous synthétise des différentes distinctions :

Classes des collocations	Moule collocationnel binaire		Exemples
	base	collocatif	
CS	UM	UM	<i>Grièvement blessé</i>
CC	UM (ou UP)	UP (ou UM)	<i>Se marier en grand tralala</i>
Variantes complexes	UP	UP	<i>pousser des sanglots à fendre l'âme</i>

2. Les collocations complexes : une forte hybridité

Nous avons montré dans la partie précédente que l'hybridité présente une caractéristique commune à toutes les collocations. Dans cette partie, notre propos est de démontrer que pour les collocations complexes, l'hybridité est encore plus forte. Elle concerne l'ordre des constituants, les rapports prédicatifs et le fonctionnement syntactico-sémantique.

2.1. L'ordre unité monolexicale/unité polylexicale

Nous entendons par la notion de « collocation complexe » tout lien collocationnel qui s'établit entre une unité monolexicale (= UM) et une unité polylexicale (= UP). Le schéma suivant illustre les composantes formelles de la collocation complexe :

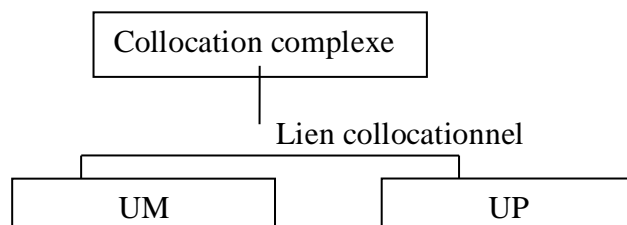


Fig.2 : Composantes de la collocation complexe

Les collocations complexes sont, alors, des formes hybrides ou mixtes. Cependant, l'ordre des constituants n'est pas fixe. Il dépend du patron syntaxique. Dans les patrons *Adjectif+adverbial*, *Verbe+adverbial* et *Nom+adjectival*, la première position du moule collocationnel est saturée par une unité monolexicale alors que l'unité polylexicale occupe la deuxième position. Par contre, en tant qu'actualisateurs nominaux, les verbes supports complexes et les déterminants polylexicaux sont obligatoirement antéposés au nom. Les différentes contraintes concernant l'ordre *base/collocatif* dans les collocations complexes sont synthétisées dans le tableau suivant :

Ordre des constituants collocationnels	Patron syntaxique	Exemple
UM+UP	Adjectif+adverbial	<i>Gentil à l'embrasser</i>
	Verbe+adverbial	<i>Respirer à pleins poumons</i>
	Nom+adjectival	<i>Une figure de papier mâché</i>
UP+UM	Déterminant polylexical+nom	<i>Une kyrielle de mots</i>
	Verbe support complexe +nom	<i>Faire montre de bonne volonté</i>

2.2. Rapports prédicatifs entre la base et le collocatif

Nous tenterons de répondre à la question suivante : à quoi correspond la base ? Couvre-t-elle le prédicat, l'argument ou l'actualisateur ?

Nous estimons que la distinction entre la base et le collocatif ne dépend pas de la nature grammaticale des éléments constitutifs. Elle est plutôt tributaire de la fonction prédicative des constituants. Selon le rapport établi entre les deux constituants collocationnels, nous distinguons deux cas de figures :

- Lorsque la collocation complexe explicite le rapport prédicat/actualisateur, la base est le prédicat et le collocatif est l'actualisateur :

(6) *Nous continuâmes quelques instants une **conversation** à bâtons rompus* (Gracq Julien 1945 : 121).

Pour cet exemple, la base monolexicale *conversation* constitue le prédicat de la phrase. C'est en fait, le verbe support *continuer* qui permet la conjugaison de ce prédicat nominal. Par ailleurs, l'adjectival *à bâtons rompus* est lui aussi un actualisateur de ce prédicat d'où il n'apparaît pas dans le schéma d'arguments de cet énoncé.

→ *Conversation : N0 : nous*

- Lorsque la collocation complexe explicite le rapport argument/actualisateur, la base est l'argument et le collocatif est l'actualisateur.

(7) *Luc achète un litre de lait.*

Acheter : N0 Luc/N1 lait

À travers cette analyse, nous pouvons déduire que la base a un fonctionnement hybride. Elle correspond à l'argument ou au prédicat. Par contre, le collocatif assure dans tous les cas le rôle d'actualisateur.

Le tableau suivant synthétise les différents cas de figures :

Rapport	Patron syntaxique	Base	Collocatif	Exemple
Base prédicative + collocatif actualisateur	N+Adjectival	N	adjectival	<i>Une déclaration à l'emporte pièce</i>
	Adj+adverbial	Adjectif	adverbial	<i>Fou à charger de chaînes</i>
	V+adverbial	verbe	adverbial	<i>Couper à ras</i>
	Dét.polylexical +N	N	Dét.polylexical	<i>Une salve de compliments</i>
	Vsup.compl+N	N	V sup.compl	<i>Donner des signes de fatigue</i>
Base argumentale +collocatif actualisateur	Dét.polylexical +N	N	Dét.polylexical	<i>Un nuage de lait</i>
	N+Adjectival	N	Adjectival	<i>Une monnaie sonnante et trébuchante</i>

2.3. Patrons syntaxiques plurifonctionnels

Certains patrons syntaxiques ont un comportement uniforme dans la mesure où ils se spécialisent dans l'expression d'un seul rapport prédicatif. C'est le cas des patrons suivants : *verbe+adverbial*, *adjectif+adverbial* et *verbe support complexe+nom* qui explicitent le rapport Prédicat/actualisateur. En revanche, d'autres patrons sont plurifonctionnels. Ils peuvent instaurer plusieurs rapports prédicatifs. Il s'agit des patrons *N+adjectival* et *déterminant polylexical+N* qui explicitent les deux rapports prédicat/actualisateur et argument/actualisateur.

	Type de la CC	Type du rapport	exemples
Patrons syntaxiques plurifonctionnels	N+adjectival	Prédicat /actualisateur	<i>Une déclaration à l'emporte pièce</i>
		Argument /actualisateur	<i>Une monnaie sonnante et trébuchante</i>
	Déterminant polylexical+N	Prédicat /actualisateur	<i>Une salve de compliments</i>
		Argument /actualisateur	<i>Un nuage de lait</i>
Patrons syntaxiques à fonction unique	V+adverbial	Prédicat /actualisateur	<i>Monter à cru</i>
	Adjectif+adverbial	Prédicat /actualisateur	<i>Reconnaissable à ne pouvoir s'y tromper</i>
	Verbe support complexe+N	Prédicat /actualisateur	<i>Être accablé de chagrin</i>

3. Conclusion

À travers cet article, nous avons montré que le phénomène collocationnel est complexe. Il regroupe, de ce fait, des constructions assez variées. Ce qui nous a permis de proposer un classement qui met en valeur l'hybridité lexicale des deux composantes collocationnelles. Ainsi, avons-nous distingué :

-les collocations simples composées de deux unités monolexicales : *chaleur torride*

-les collocations complexes unissant une unité monolexicale et une unité polylexicale : *une chaleur de four*

-les collocations sur-complexes qui associent deux unités polylexicales et qui ont parfois un fonctionnement équivalent à celui des collocations complexes : *prendre la fuite à toutes jambes*.

La focalisation sur les collocations complexes a prouvé qu'elles sont hybrides à tous les niveaux :

-les composantes lexicales : une unité monolexicale et une unité polylexicale ;

-l'ordre syntaxique UM/UP : l'unité polylexicale précède la partie monolexicale dans les collocations *déterminant polylexical+nom* et *verbe*

support complexe+nom. En revanche, l'ordre UM+UP est manifeste dans les collocations *adjectif+adverbial*, *verbe+adverbial* et *nom+adjectival* ;

-la distinction *base/collocatif* dépend de leur fonction. Ainsi, la base est soit un argument, soit un prédicat et le collocatif est toujours un actualisateur ;

-le classement sémantique des collocations complexes a dévoilé que l'accès au sens de la collocation n'est pas facile. Le recours à certains principes comme la fixité s'avère indispensable pour établir la congruence de quelques collocations initialement incongruentes.

Éléments bibliographiques

BOSSE-ANDRIEU (J.) et (G.) MARESCHAL (1998) « Trois aspects de la combinatoire collocationnelle », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 11, n°1, pp.157-171.

DERADRA (S.), « Vers une typologie des collocations », *Synergies Algérie* n° 8, 2009, .237-252.

GARCIA-PAGE (M.), « Collocations complexes (application à l'espagnol), *LinguisticæInvestigationes*34 : 1, 2011, pp. 68-111.

GLEDHILL (C.) et (P.) FRATH, « Collocation, phrasème, dénomination : vers une théorie de la créativité phraséologique. », *La Linguistique* 43 (1), 2007, pp. 65-90

GROSS (G.), « Classes d'objets et description des verbes », *Langages* n°115, 1994, pp. 15-30.

GROSS (G.), *Les Expressions figées en français : noms composés et autres locutions*, Écart ; Paris : Ophrys, 1996.

HAUSMANN (F.-J.) et Blumenthal (P.), « Présentation : collocations, corpus, dictionnaires » in *Langue Française*, 150 n°2, 2006, pp 3-13.

JEZEK (E.), « Verbes supports et composition sémantique », *Cahiers de lexicologie*, n°98-1, 2011, pp. 29-43.

MEJRI (S.), (2006) « Polylexicalité, monolexicalité et double articulation : la problématique du mot », *Cahiers de lexicologie*, n°89-2, 2006, pp.209-221.

MEJRI (S.), « Figement, collocation et combinatoire libre », *Le figementlinguistique. La parole entravée*, Anscombe J.-C. et Mejri S., Edition Honoré Champion, Paris-Genève, 2011a, pp.63-77.

MEJRI (S.), « Collocations et emplois appropriés : des unités lexicales hybrides ? », *Cahiers de lexicologie*, 2011b, n°98-1, pp. 83-94.

MEJRI (S.), « Le prédicat et les trois fonctions primaires » in Souza Silva Costa, D. de & D. R. Bençal, *Nos caminhos do léxico*. Campo Grande, Brésil, Editora UFMS, 2016., 313- 337.

MEJRI (S.), (2016b) « Le principe de fixité » in *Phraséologie et profils combinatoires. Lexique, syntaxe et sémantique*, Paris : Honoré Champion, 2016.

MEJRI (S.), « Les trois fonctions primaires : une approche systématique. De la congruence et de la fixité dans le langage. », In *De la langue à l'expression : le parcours de l'expérience discursive. Hommage à Marina Aragón Cobo*, coordonné par Cristiana Carvalho, Montserrat Planelles Iváñez, Elena Sandakova, Université d'Alicante, 2017, pp 123 - 144.

MEL'CUK (I.), « Phrasèmes dans le dictionnaire », Anscombe J.-C. et Mejri S., *Le figementlinguistique. La parole entravée*, Paris-Genève : Edition Honoré Champion, 2011, pp.41-61.

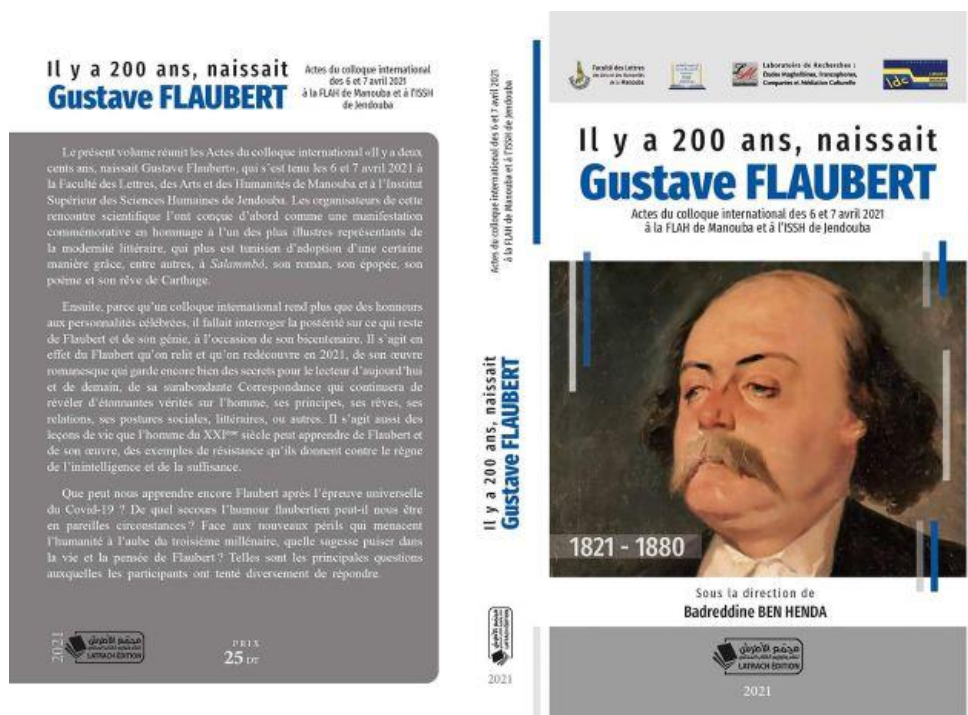
SAADAoui (M) « La variation lexicale : monolexicalité/plylexicalité », François J. et S. Mejri, *Composition syntaxique et figement lexical*, Caen, 2006, pp. 205-218.

TCHECKHOFF (C.), « La prédication », *Langue française*, n° 35, 1977, pp. 47-57.

TUTIN (A.) et (F.) GROSSMANN, « Collocations régulières et irrégulières : esquisse de typologie du phénomène collocatif », *Revue française de linguistique appliquée*, /1 Vol. VII, 2002, pp. 7-25.

TUTIN (A.), « Les collocations lexicales : une relation essentiellement binaire définie par la relation prédicat-argument », *Langages*, 2013, pp 47 - 64.

Nouvelle parution :



Il y a 200 ans naissait Gustave Flaubert (Badreddine Ben Henda (Dir.), Tunis, Latrach éditions, 2021.

Notre collègue Badreddine Ben Henda, président de Brachylogia-Tunisie, a été sans doute le premier, au moins l'un des premiers à initier une action pour fêter le 200^{ème} anniversaire de Gustave Flaubert, un colloque entre Tunis et Jendouba (Tunisie), déjà annoncé en 2020, organisé les 6 et 7 avril 2021 et publié à l'occasion de la 36^{ème} édition de la Foire Internationale du Livre à Tunis, en novembre 2021.

Les unités phraséologiques hybrides

Anissa ZRIGUE

Université de Kairouan (Faculté des lettres et des sciences humaines)

Résumé :

En linguistique, l'hybridation est un processus de créativité lexicale qui suit des étapes bien déterminées. Le produit ainsi obtenu se trouve doté d'une durée de vie et décrit une trajectoire qui varie d'une occurrence à une autre. La plupart des études linguistiques se sont penchées sur les unités hybrides lexicales simples négligeant, ainsi, une grande sous-classe des hybrides à savoir les phrasèmes hybrides. Pourtant ces derniers meublent nos conversations pour combler un vide, répondre à un besoin discursif ou même pour marquer un style bien déterminé. Il s'agit, dans cet article, de partir des critères définitoires des hybrides lexicaux simples afin de pouvoir cerner les contours de cette classe jusque là marginalisée et élargir, ainsi, notre acception de l'hybridité.

Mots clés :

Néologie, néologisme, phraséologie, phrasème, hybridation, hybride lexical, phrasème hybride.

Abstract :

Hybridization is a process of lexical creativity that follows well-defined stages. The product thus obtained is endowed with a lifespan and describes a trajectory which varies from one occurrence to another. Most linguistic studies have looked at simple lexical hybrid units, thus neglecting a large class of hybrids namely hybrid phrases. Yet the latter furnish our conversations to fill a void, respond to a discursive need or even to mark a very specific style. In this article, the aim is to start from the defining criteria of simple lexical hybrids in order to be able to identify the outlines of this hitherto marginalized class and thus broaden our understanding of hybridity.

Keywords :

Neology, neologism, phraseology, phraseme, hybridization, lexical hybrid, hybrid phraseme.

1. Introduction

Partons du constat suivant : les mouvances que subit une langue naturelle reflètent dans la plupart du temps les effervescences sociales vécues par ses locuteurs respectifs.

Les mouvements sociaux génèrent continuellement des néologismes qui participent de près ou de loin à alimenter notre stock lexical. La néologie hybride constitue, à ce propos, l'un des mécanismes à l'origine de la naissance de ces néologismes. Ils relèvent de cette ouverture d'une

langue sur une autre et leur formation est assez souvent alimentée par une charge culturelle considérable :

Les influences venues de l'étranger peuvent être un enrichissement positif quand elles nomment des choses nouvelles, mais il faut éviter que ce soit un effet de mode. Il faut veiller à ne pas systématiquement employer, soit par paresse, soit par facilité, un anglicisme lorsque le mot existe déjà en français, comme, par exemple, come-back pour "grand retour" ou team pour "équipe". (A. Rey, 2018)

Cependant, les travaux portant sur les concepts d'hybridité et d'hybridation ne s'intéressent que très rarement aux phrasèmes¹. La notion d'hybridité est souvent associée aux unités monolexicales obtenues par télescopage comme par exemple : « Covidinfo / Covidalerte / Covidmap » ; ou par affixation : « Aérobiologie / Aérodynamique / Aérofreinage ».

Mais le phénomène de l'hybridation linguistique transcende le cadre des combinaisons morphologiques et lexicales sur lesquelles se sont penchées les tentatives d'analyse et de classement classiques. La tradition grammaticale a souvent traité les hybrides comme des entités ayant un aspect « monstrueux² », des « métis³ » décomposables en deux fragments empruntés à deux langues distinctes⁴ en particulier le grec et le latin⁵.

En linguistique, les termes *hybride* et *hybridation* dépassent le cadre traditionnel de la morphologie et du lexique, ce qui est dû au sémantisme générique de la notion même (de *hibrida* en latin : /de sang mêlé/ ; terme utilisé d'abord dans les sciences biologiques, pour désigner un individu provenant du croisement de variétés, d'espèces différentes, puis dans l'acception courante : /composé d'éléments de nature différente, anormalement réunis/)⁶.

Nous retiendrons, dans notre étude, exclusivement les unités polylexicales dont les constituants appartiennent à deux langues distinctes. Les linguistes ont parlé de *lexies complexes hybrides*⁷ et de *syntagmes hybrides*. Mais qu'en est-il du statut des constituants de ce type de phrasèmes ?

Faut-il maintenir le critère de la non autonomie des composants dans la langue cible qui est considéré comme un critère définitoire des hybrides lexicaux dont le schéma prototypique est une base de la langue cible et un formant de la langue emprunteuse ?

Le présent article a pour objectif l'étude des productions phraséologiques hybrides afin de montrer que l'hybridation dans le cas des phrasèmes est un processus qui suit des étapes bien déterminées et que cette sous classe des phrasèmes hybrides ne saurait plus être marginalisée.

¹ La phraséologie est une discipline qui s'intéresse à l'étude des unités phraséologiques appelées aussi phrasèmes ou phraséologismes : « Un phrasème est un énoncé multilexémique non libre » Mel'cuk (2013 : 130). La phraséologie s'intéresse à l'étude de « l'ensemble des groupes de mots formant un tout et fonctionnant en tant que tel » (Gonzalez Rey (2021 : 15)).

² Vaugelas (1647/1981 : 273).

³ *Idem.*

⁴ Gaudin et Guespin (2000).

⁵ Les linguistes ont souvent hésité quant aux étiquettes terminologiques pour décrire ce phénomène : paléomorphèmes, pseudomorphèmes ou quasimorphèmes. (Cf. Kortas 2009).

⁶ *Idem.*

⁷ Cf. Humbley (1974) et Depecker (2000) cités par Kortas (*idem*).

La plupart des linguistes se sont accordés sur le fait que les composants des hybrides ne sont pas autonomes. C'est ainsi que le *Dictionnaire de linguistique* définit les hybrides lexicaux comme des : « mot[s] composé[s] dont les constituants sont empruntés à des racines de langues différentes¹ ». Nous ne détaillerons pas ici les classes des hybrides lexicaux car ce n'est pas là notre propos. Mais nous nous pencherons sur les caractéristiques d'une sous-classe particulière des hybrides lexicaux à savoir les phrasèmes hybrides qui sont dotés d'une date de naissance, d'une durée et d'un cycle de vie ainsi que d'une date de disparition et d'achèvement.

Les phrasèmes hybrides : critères définitoires et choix terminologique

Si le lexème hybride est obtenu par l'association de deux segments issus de deux langues différentes, le phrasème hybride est le résultat de la combinaison de deux lexèmes appartenant aussi à deux langues différentes. Le critère de la polylexicalité est, dans ce cas, primordial. Seront, ainsi, exclues du stock des phrasèmes hybrides les occurrences formées, par exemple, de bases anglaises et de suffixes verbaux français du type : « tchater / caster ». Ainsi que les unités soudées telles que : « whitelisting / greenville² ».

Le principe de l'autonomie ne peut pas être respecté dans le cas des phrasèmes hybrides dans la mesure où la polylexicalité présuppose l'autonomie des lexèmes constituants. Ainsi, les formants empruntés des phrasèmes suivants : « Bon weekend », « Adresse mail », sont autonomes aussi bien dans leur langue d'origine que dans la langue cible à savoir le français.

Cependant, le schéma binaire demeure respecté dans le cas des phrasèmes hybrides d'où la base de la langue cible (bon / adresse) et le deuxième constituant de la langue emprunteuse (weekend / mail). Mais cette disposition n'est pas exclusive, le cas inverse est aussi envisageable. L'on peut ainsi rencontrer des phrasèmes constitués de bases empruntées alors que le deuxième élément est issu de la langue cible comme dans : « Black métal ».

Selon la troisième configuration, les phrasèmes sont composés de trois lexèmes dont un ou deux constituants seulement sont empruntés, comme dans la liste de séquences suivantes :

Adresse mail confidentielle / Adresse mail professionnelle / Bon Weekend à vous / Black metal symphonique / Black metal norvégien / Black metal dépressif / Black and tan terrier

Dans d'autres cas, les phrasèmes sont exclusivement composés de constituants empruntés à deux langues différentes distinctes de la langue cible comme dans : « Auto scooter » ; « Photo finish ». Alors que les premiers constituants à savoir *auto* et *photo* sont d'origine grecque, les deux derniers éléments : *scooter* et *finish* sont des lexèmes anglais.

¹ Dubois *et al.* 1973 : 246.

² Exemple emprunté à Kortas (*idem*)

Quant aux phrasèmes construits autour d'éléments empruntés à la même langue, ils ne peuvent pas être considérés comme hybrides mais simplement comme des emprunts : *Fake news / Has been / Take away / Task force / Think thank / Fashion week*¹

Dans le cas des hybrides lexicaux, les linguistes se sont partagés en deux tendances :

- certains restreignent la notion de l'hybridité aux occurrences prototypiques [base langue cible + élément emprunté].
- D'autres, élargissent le champ d'investigation de cette notion et acceptent les cas de figure cités ci-dessus.

Dans le cas des phrasèmes hybrides, nous optons pour cette deuxième configuration et considérons que l'étiquette de l'hybridité peut couvrir tous les phrasèmes composés d'au moins un élément emprunté. Un tel choix terminologique facilitera l'analyse des phrasèmes hybrides et permettra de cerner les contours de cette classe jusque-là marginalisée dans les études linguistiques.

Est considérée comme *phrasème hybride* toute séquence polylexicale dont l'un des constituants est emprunté à une autre langue.

Le processus de l'hybridation

La genèse des hybrides découle d'un besoin urgent de l'utilisateur de la langue.

- Ce besoin peut être immédiat et vital : rendre compte d'une réalité face à laquelle, il se trouve démuné d'outils linguistiques nécessaires dans la langue cible ; d'où le recours à des combinaisons hybrides. Deux cas de figure sont envisageables :

- ✓ Incapacité de dénommer la réalité : « Après spray crème » // Incapacité de qualifier une réalité déjà existante : « *Circuit full custom / Toiture à sheds* ».
- ✓ Un conformisme à une codification internationale : « Poids welter ».

- Mais ce besoin peut ne pas être vital. Le recours au phrasème hybride ou plus généralement à l'hybride lexical peut être accessoire et être motivé par un souci social, une volonté de la part du locuteur de se montrer, de faire *chic* et de suivre une mode. En effet, la greffe des hybrides ou des emprunts demeure dans plusieurs sociétés un signe de culture et de modernité. Cela relève des possibilités qu'offrent les langues vivantes aux locuteurs.

- Dans d'autres cas, le phrasème hybride n'est autre que le résultat d'un calque direct de la langue emprunteuse : « American football → football américain ».

Par ailleurs, l'hybridation tout comme la proverbialisation est un processus qui suit une démarche bien déterminée mais assez souvent variable dans le temps d'une occurrence à une autre. La première étape est la formation ou la combinaison des formants empruntés avec les noyaux de la langue cible. La deuxième étape est une phase d'adaptation de la combinaison obtenue aux exigences de la langue d'arrivée comme le

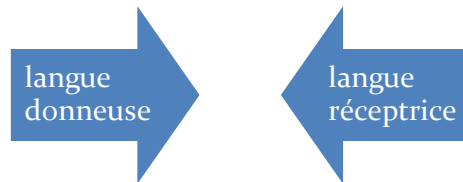
¹Respectivement : fausse nouvelle, démodé, à emporter, groupe de travail, groupe de réflexion, semaine de la mode.

fonctionnement des prépositions « en » et « et », dans l'exemple ci-dessous : « Master en design et arts ».

Mais certaines formules résistent à ce processus de l'adaptation et refusent d'entrer dans le moule syntaxique de la langue réceptrice. Le résultat obtenu risque, dans ce cas, d'être plus hybride : « Un langage de jeun's ».

Cet exemple est problématique à plus d'un titre. D'abord, sur le plan syntaxique, le maintien du morphème « 's » de la langue *donneuse* à savoir l'anglais avec la préposition « de » qui est censée être son équivalent français, dans ce contexte, a accentué le caractère hybride de la formule dans la mesure où le sens de la possession se trouve dédoublé dans cette formule : « Young people's language / Le langage des jeunes ».

Ensuite, sur le plan morphologique, la transcription du lexème *jeune* avec la suppression du 'e' final, laisse à croire à une transcription anglaise. Nous sommes face à une double influence : celle de la langue *donneuse* sur la langue *réceptrice* et celle de la langue *réceptrice* sur la langue *donneuse* d'où la forme hybride obtenue relevant du *franglish*¹.



Dans d'autres cas, la forme hybride est obtenue par défigement d'une formule figée empruntée comme dans : *illico presto* → *hélico presto*.

La formule latine de départ a donné lieu à une forme hybride nouvelle composée elle-même d'un formant grec et du même formant latin initial. Il s'agit d'une marque d'un jouet pour enfants. Le défigement obtenu par une manipulation phonétique a plusieurs avantages pour les concepteurs de cette marque :

- attirer l'attention au produit : il s'agit d'une stratégie publicitaire et d'un procédé de marketing efficace.
- préciser la nature du jouet qui est, en effet, un hélicoptère.
- souligner le caractère rapide du jouet en question : sens véhiculé par le formant conservé de la formule de départ à savoir *presto*.

Ce dernier avantage souligne à quel point le processus de l'hybridation n'a pas su effacer le sens de la formule figée empruntée de départ dans la mesure où la charge prédicative initiale a été conservée malgré le défigement et la composition hybride ultérieure.

Durée de vie de l'étiquette de phrasème hybride

On ne peut pas nier que ce qui paraissait jadis comme « monstrueux » ne l'est plus aujourd'hui. Les lexèmes obtenus par l'association des

¹ Le terme *franglish* est lui-même un néologisme désignant les mots empruntés à l'anglais et ayant subi une adaptation à la langue cible à savoir le français pour pouvoir s'y greffer d'une manière fluide.

segments grecs et latins, par exemple, ont suffisamment circulé pour devenir conventionnels et se fixer dans la langue comme des lexèmes français dont on oublie même les origines : « Pull camionneur / Bon weekend ». Ce phrasème lexical contraint par sa situation d'énonciation ou pragmatème est composé de l'adjectif français *bon* et du mot anglais *weekend*.

C'est le cas aussi du moule [supra~X]¹, qui nous offre un grand nombre de lexèmes français : « Supra-épineux / Supra-humaniser / Supra-légal / Supra-normaliser ».

Les sources génératrices de phrasèmes hybrides sont assez nombreuses. Paroles de chansons, titres de films ou de faits divers et styles littéraires, sont autant de sources productives de cette catégorie de phrasèmes. La fixation d'une occurrence donnée demeure proportionnelle à sa trajectoire lors de sa circulation ainsi qu'à l'agent qui en est responsable. Les unités phraséologiques hybrides ayant circulé dans les médias ou les réseaux sociaux sont les meilleures candidates à la fixation.

Mais quand l'inertie entre les éléments constitutifs devient forte, ces derniers finissent par se souder. Il n'y a, de ce fait, pas meilleur témoin de cette solidarité entre les constituants que la soudure subie par certaines séquences polylexicales comme :

Book marquer →bookmarquer
Auto-formation → autoformation
Web journaliste →Webjournaliste
Web caméra → Webcam

Par ailleurs, cette soudure fait tomber l'étiquette de phrasème hybride. Elle marque le passage du phrasème en question dans le stock des indigènes². Un phrasème hybride ne l'est pas éternellement. Il cesse de l'être dès qu'il a accompli son parcours de formation hybride et qu'il s'est fixé et attesté dans la langue cible quitte à voir ses constituants soudés.

Mais ce parcours ne se définit pas seulement par cette *métamorphose* ou *mutation* lexico-morphologique que subit la séquence hybride. En effet, la circulation demeure aussi une étape cruciale suite à laquelle la séquence se fixe et acquiert la notoriété nécessaire pour être attestée.

Un tel processus peut durer des années. Mais si la séquence ne survit pas aux étapes de la mutation et de la circulation, elle risque de disparaître et de mourir car tel est le sort de tout néologisme :

[...] un locuteur introduit dans son parler une forme qui alterne avec une ou plusieurs autres ; elles sont toutes régies par une règle variable de type probabiliste. La nouvelle forme se diffuse chez d'autres locuteurs et son emploi acquiert éventuellement une signification sociale. Le changement est constaté lorsque la règle cesse d'être variable et qu'une restructuration des règles catégoriques s'est opérée. (Thibault, 1997 : 65)

Cette étude de la formation des phrasèmes hybrides doit être complétée par une étude morphologique qui aurait pour but de faire l'inventaire de

¹ X est un lexème libre.

²Kortas (*idem*) parle à ce propos des lexèmes allogènes (empruntés) et de lexèmes indigènes (ceux de la langue cible).

ces ; ce qui pourrait être un outil considérable pour le *Traitement automatique des langues*.

Conclusion

Le processus de l'hybridation se prête à une étude synchronique et diachronique. Ce processus est considéré comme un générateur considérable de néologismes qui alimente continuellement la langue de nouvelles unités. Ces dernières ont une durée de vie et un parcours à accomplir avant de se fixer dans la langue. Leur naissance et leur disparition témoignent du dynamisme d'une langue vivante.

Mais il ne s'agit plus d'appréhender ce processus d'un angle exclusivement lexical. Il serait intéressant d'examiner désormais d'autres facettes de l'hybridation afin d'élargir cette notion, comme l'ont déjà annoncé certains auteurs comme Beciri (1994) et Cabré (1998)¹ en parlant de *l'hybridité de registre*, de *style* ou de *sémantisme*. Un tel élargissement des contours de cette notion aura l'avantage de la libérer des moules restrictifs qui risquent de restreindre cette classe en la soumettant à des critères exclusivement formels.

Références bibliographiques

BECIRI (Hélène), « Néologismes "spécialisés" dans les médias et la vie quotidienne : aspects morphologiques et sémantiques », *Néologie lexicale*, 1994, 6:302-354.

CABRE (Maria-Teresa), *La terminologie ; théorie, méthode et application*, Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa, 1998.

DEPECKER (Loïc), « Quelques aspects des vocabulaires spécialisés de la fin du xxe siècle : entre créativité lexicale et parallélisation sur l'anglais », *La banque des mots*, 2000, 60:103-134.

DORION (Henri) et Poirier (Jean) (1975), *Lexique des termes utiles à l'étude des noms de lieux*. Québec : Presses de l'Université Laval, 1975.

DUBOIS (Jean), Giacomo(Mathée), Guespin (Louis) *et al.*, *Dictionnaire de linguistique*. Paris : Larousse, 1973.

DUBOIS (Jean), *La dérivation suffixale en français*. Paris : Nathan, 1999.

FORLOT (Gilles), « Variation lexicale et reconstruction sémantique en migration : le cas de Français expatriés en milieu anglo-canadien » *La linguistique*, 1999, 2(35):113-126.

GALLIOT (Marcel) *Essai sur la langue de la réclame contemporaine*. Toulouse : E. Privat, 1954.

GAUDIN (François) et Guespin (Louis), *Initiation à la lexicologie française (De la néologie aux dictionnaires)*. Bruxelles : Duculot, 2000.

GOUDAILLIER (Jean-Pierre), (1997) : « Comment tu tchatches ! », *Dictionnaire du français contemporain des cités*, Paris : Maisonneuve et Larose, 1997.

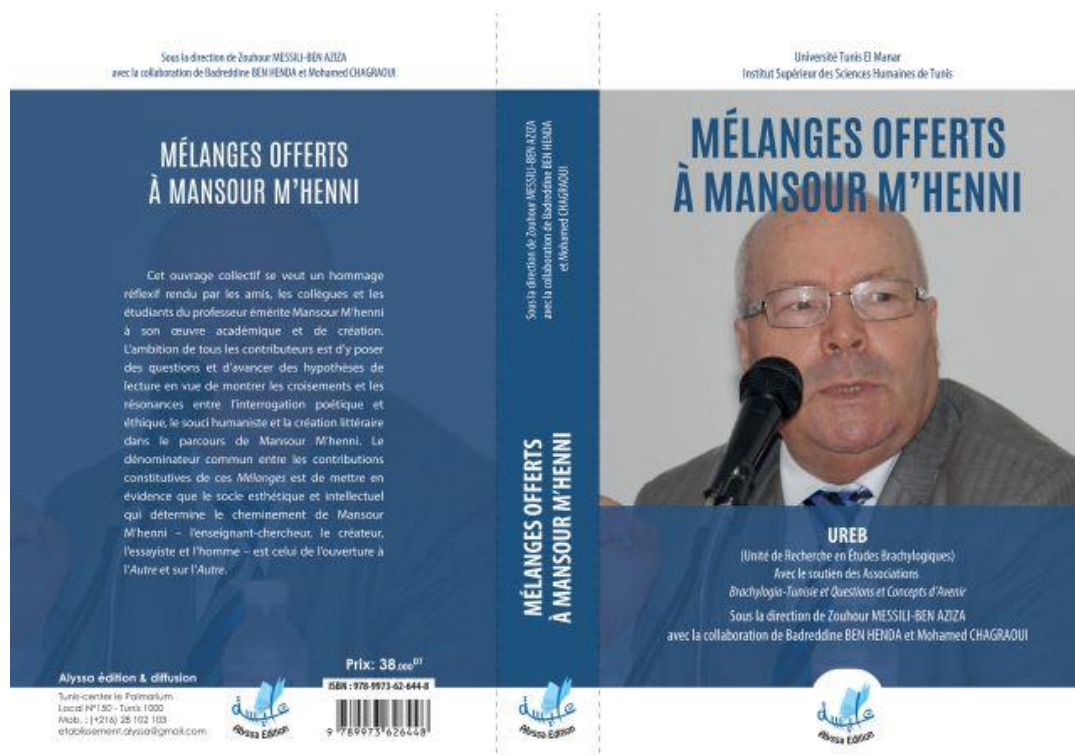
GROSS (Gaston), *Les expressions figées en français*. Paris : Ophrys, 1996.

¹ Cités par Kortas (*idem*)

- GUILBERT (Louis), *La créativité lexicale*. Paris : Larousse, 1975.
- GUIRAUD (Pierre), *Les mots savants*. Paris : PUF, 1968.
- HAGEGE (Claude), « Voies et destins de l'action humaine sur les langues. », in Istvan Fodor, dir. *La réforme des langues*. Vol. 1. Hamburg : Buske, 11-68, 1983.
- HAMERS (Josianne) et BLANC (Michel), *Bilinguisme et bilinguisme*. Bruxelles : Mardaga, 1983.
- HAMON (Albert), *Les mots du français*. Paris : Hachette, 1992.
- HUBER (Herbert) et Cheval (Mireille), « Glossaire : noms composés par juxtaposition », *Lebende Sprachen*, 1996, 41:179-181.
- HUMBLEY (John), « Vers une typologie de l'emprunt linguistique », *Cahiers de lexicologie*, 1974, 25(2):46-70.
- KORTAS (Jan), « Les hybrides lexicaux en français contemporain : délimitation du concept », in *Meta*, Volume 54, n° 3, septembre 2009, p. 383-642.
- MEL'CUK (Igor) « Tout ce que nous voulions savoir sur les phrasèmes, mais... », in *Cahiers de lexicologie*, n° 102, 129-149, 2013.
- REY (Alain), Interview réalisée par Adeline Rleury, « Le français : une langue vivante », in *Le Parisien*, 2018.
<https://www.leparisien.fr/societe/le-francais-une-langue-vivante-23-03-2018-7621341.php> (consulté pour la dernière fois le 10/05/2021 à 5h)
- REY (Gonzalez), *La nouvelle phraséologie du français*. PUM, 2021.
- THIBAUT (Pierrette), « Changement linguistique », dans Marie-Louise Moreau (dir.), *Sociolinguistique. Concepts de base*, Liège : Mardaga, p. 65-71, 1997.
- THIELE (Johannes), *La formation des mots en français moderne*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 1987.
- TRESCASES (Pierre), « Aspects du mouvement d'emprunt à l'anglais reflétés par trois dictionnaires de néologismes ». *Cahiers de lexicologie*. 42(2):86-101, 1983.
- VAUGELAS (Claude Favre), *Remarques sur la langue française*. Paris : Champ Libre, 1981.
- ZWANENBURG (Wiecher), *Productivité morphologique de l'emprunt : étude des dérivés déverbaux savants en français moderne*. Amsterdam : John Benjamins, 1983.

VARIA

Nouvelle parution :



***Mélanges offerts à Mansour M'henni,*
Zouhour Ben Aziza (Dir.), Tunis, Alyssa-éditions, 2021.**

Les éditions Alyssa ont le plaisir d'annoncer la parution, à l'occasion de la 3^e édition de la *Foire nationale du livre tunisien, 2021*, les éditions Alyssa (Tunis) ont édité *Mélanges offerts à Mansour M'henni*, un ouvrage collectif de 448 pages coordonné par trois enseignants chercheurs de l'Institut Supérieur des Sciences Humaines de Tunis (Université Tunis El Manar), en l'occurrence Mme Zouhour Ben Aziza (dir.), M. Badreddine Ben Henda et M. Mohamed Chagraoui. 37 contributions (33 en français et 4 en arabe) constituent la matière de ce livre, en plus d'une bibliographie du Pr. honoré et d'une préface signée des trois coordinateurs.

Sur la quatrième de couverture, il est noté que « cet ouvrage collectif se veut un hommage réflexif rendu par les amis, les collègues et les étudiants du professeur émérite Mansour M'henni à son œuvre académique et de création. L'ambition de tous les contributeurs est d'y poser des questions et d'avancer des hypothèses de lecture en vue de montrer les croisements et les résonances entre l'interrogation poétique et éthique, le souci humaniste et la création littéraire dans le parcours de Mansour M'henni. Le dénominateur commun entre les contributions constitutives de ces *Mélanges* est de mettre en évidence que le socle esthétique et intellectuel qui détermine le cheminement de Mansour M'henni – l'enseignant-chercheur, le créateur, l'essayiste et l'homme – est celui de l'ouverture à l'Autre et sur l'Autre. »

Émile Zola et l'impressionnisme : Brachylogiques

Sabeh AYADI ZOGHLAMI
Université El Manar
Institut Supérieur des Sciences Humaines de Tunis
Unité de Recherche en Etudes Brachylogiques (UREB)

« Je n'ai pas seulement soutenu les Impressionnistes, je les ai traduits en littérature, par les touches, notes, colorations, par la palette de beaucoup de mes descriptions. » (Emile Zola)

Résumé :

La convergence manifeste entre littérature et peinture au XIX^{ème} siècle est l'objet d'étude de différents travaux. Les textes de Zola sont particulièrement imprégnés des techniques picturales impressionnistes. L'esthétique descriptive de l'auteur des *Rougon-Macquart*, fortement érigée sur le fragmenté d'une part et l'instantané d'autre part, est, pour nous, l'espace de manifestation de plusieurs correspondances brachylogiques. Dans cette contribution, nous tenterons de démontrer comment à travers l'écriture fragmentaire, Zola ne cesse de négocier le détail visuel et le détail linguistique afin d'offrir à son lecteur une symphonie picturale d'une envergure particulière.

Mots clés :

Impressionnisme, fragment, brièveté, esthétique, brachylogie, bribes, série, instantanéité, défi esthétique, négociation linguistique.

Abstract :

The obvious convergence between literature and painting in the 19th century is the subject of study in various works. Zola's texts are particularly imbued with impressionist pictorial techniques. The descriptive aesthetic of the author of *Rougon-Macquart*, strongly erected on the fragmented on the one hand and the snapshot on the other hand, is, for us, the space for the manifestation of several brachylogic correspondences. In this contribution, we will attempt to demonstrate how, through fragmentary writing, Zola never ceases to negotiate visual detail and linguistic detail in order to offer his reader a pictorial symphony of particular scope

Keywords :

Impressionism, fragment, brevity, aesthetic, brachylogy, snatches, series, instantaneity, aesthetic challenge, linguistic negotiation.

La présente contribution s'inscrit dans le sillage des travaux ayant porté sur la convergence entre l'esthétique picturale impressionniste et

l'esthétique littéraire zolienne¹. Nous comptons néanmoins aborder cette question sous un angle différent. Nous souhaiterions repenser cette correspondance étroite entre Zola et les peintres impressionnistes à l'aune d'un concept ancien qu'est la brachylogie. Nous entendons par correspondance non seulement analogie mais aussi échange. En effet, il est communément admis que, dans de multiples passages descriptifs, l'auteur des *Rougon-Macquart* s'est approprié les techniques picturales impressionnistes pour mieux les sonder et les mettre ainsi à la disposition d'une nouvelle esthétique littéraire. De leur côté, des peintres tels que Manet, Pissaro et autre Cézanne se sont imprégnés de certains personnages zoliens et les ont présentés à leur manière². Dès lors, cette correspondance a porté non seulement sur les mêmes thèmes ou les mêmes préoccupations, mais aussi sur un échange continu autour de la gestion et du maniement de la matière artistique. Car si le peintre manie sa palette à la recherche des infimes nuances chromatiques expressives, le romancier manie la langue à la recherche du détail linguistique idoine. L'objectif en est de nous livrer, chacun muni de ses outils, une œuvre hautement riche de sens.

Méthodologie

S'il n'est pas question de procéder à une comparaison systématique entre l'écriture zolienne et la peinture impressionniste, ces deux expressions artistiques concomitantes dans le temps et dans l'espace, ne laissent d'attirer l'attention sur une esthétique particulière que nous appellerons ici correspondances brachylogiques.

Notre démarche consiste à prendre les deux tableaux, *Déjeuner sur l'herbe* de Manet et *Gare Saint-Lazare* de Monet comme point de départ à une réflexion sur cette correspondance brachylogique dont nous souhaiterions retrouver les traces.

D'emblée, le lecteur de cette fresque romanesque qu'est *Les Rougon Macquart* ne manque pas de souligner que l'un des points de rencontre entre littérature et peinture réside dans cette esthétique basée sur le fragmenté d'une part et l'instantané d'autre part.

1. Esthétique de la fragmentation

Cette esthétique de la fragmentation est à saisir dans son acception la plus large. Etant essentiellement d'ordre spatial, elle touche les espaces respectifs du mot, de la phrase et du texte.

Les analyses sémique et morphosémantique du mot révèlent ce caractère fragmentaire qui procède par adjonction ou par greffe d'une petite unité à une autre en vue de l'obtention d'une plus grande et plus signifiante.

¹ Parmi ces travaux, nous citons :

- Philippe Hamon, « À propos de l'impressionnisme de Zola », *Les Cahiers naturalistes*, n° 34, 1967, p. 139-147.

- Henri Mitterrand, *Le regard d'Emile Zola*, in *Europe*, n° 468-469, 1968, pp. 182-198/ Joy.

- Newton, « Emile Zola impressionniste », in *Les Cahiers naturalistes*, n°33, 1967, pp. 39-52.

²² *Les Repasseuses* (1884) et *L'Absinthe* (1876) d'Edgard Degas sont des tableaux inspirés de l'*Assommoir* ; *Nana* (1877) de Manet est une représentation du personnage de l'œuvre éponyme de Zola.

1) « Ce jour-là, dans le ciel pâle, le soleil mettait **une poussière de lumière blonde**. C'était, entre les branches sans feuilles, **une pluie lente de rayons**. Les arbres rougissaient, on voyait **les fins bourgerons violâtres attendrir le ton gris de l'écorce**. Et, sur la pelouse, le long des allées les herbes et les graviers avaient des pointes de clarté, qu'une brume légère, au ras du sol, noyait et fondait ». (*Une page d'amour*, p. 70)

2) « [...] sur les étagères, des bouteilles de liqueurs, des bocaux de fruits, toutes sortes de fioles en bon ordre, cachaient les murs, **réflétaient dans la glace, derrière le comptoir, leurs taches vives, vert pomme, or pâle, laque tendre**. [...] Une nappe de soleil entrait par la porte [...]. Et, [...] de toute la salle montait [...] une fumée d'alcool qui semblait **épaissir et griser les poussières volantes du soleil** [...]. (*L'Assommoir*, p. 76-77)

3) « Là, se dressait la grande façade, ainsi qu'un bouquet de pierre, très fleuri, ... soleil d'avril, allumant les vitraux, où **rougeoyait une braise de pierreries**. » (*Le Rêve*, p. 118)

4) Et il commença par lui faire voir ça, il lâcha le vent sur un fourneau ; de larges flammes s'étalèrent des quatre côtés en éventail, **une collerette de feu dentelée**, éblouissante, à peine teintée d'une pointe de laque ; la lumière était si vive, que les petites lampes des ouvriers paraissaient **des gouttes d'ombre dans du soleil**. (*L'Assommoir*, p. 218)

Ces exemples montrent comment Zola joue sur les nuances variées des lexèmes en les déclinant dans leurs moindres degrés de signification. Ainsi, la densité sémique du verbe, du substantif ou de l'adjectif est susceptible d'augmenter ou de diminuer selon la perception et la concentration oculaires. Cette technique d'ajout et de suppression de sème est semblable, à bien des égards, à celle que pratique le peintre jouant de sa palette pour donner lieu à un dégradé de couleurs et de nuances où le jeu des reflets, le miroitement et le frémissement de la lumière « contribuent à la texturer [la lumière], à y imprégner un effet mouvant, vibrant et une impression d'ensemble »¹. D'aucuns ne manquent pas de constater aussitôt l'avènement d'une technique picturale faite de « pointillisme »².

En réalité, Zola voue un intérêt particulier aux « descriptions brèves et précises »³ parce que « plus adéquates à rendre l'instantanéité de la perception que d'interminables paragraphes, peut-être plus soignés mais certes moins vivants »⁴. Dès lors, l'architecture de la phrase est particulière se déployant comme une suite de données amenées étape par étape. L'auteur joue sur la séparation des groupes grammaticaux de manière à provoquer un éclatement de la phrase qui lui donne un ordre inhabituel. A ce titre, trois procédés constituent souvent le lieu d'élection du foyer impressionniste dans la phrase : le connecteur spatial, l'article indéfini ainsi que l'apposition. Ces derniers viennent dessiner l'architecture de l'espace phrastique à la manière d'un peintre exécutant sa toile.

Ainsi des locatifs tels que : *à droite, à gauche, en haut...* sont d'une fréquence indéniable dans les séquences descriptives que propose l'auteur découpant d'abord l'espace syntagmatique et paradigmatisé de la phrase et offrant au lecteur une vue des plus détaillées sur le lieu décrit. Chaque

¹ Laurene Madeleine & Dominique Lobstein, *L'Abcdaire de l'impressionnisme*, Flammarion, 1995, p. 19.

² Babel Veloso, « Le discours esthétique dans les romans d'Emile Zola », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2002, n°54. pp. 417-434, p.426.

³ Isabel Veloso, *op. cit.*, p. 422.

⁴ *Idem*, p.424.

coin devient à lui seul objet d'une réflexion et d'une méditation. Ces connecteurs spatiaux introduisent souvent un groupe nominal précédé d'un article indéfini qui « [...] avec ses contours un peu vagues, est très apte à actualiser une réalité si riche et si foisonnante qu'on ne saurait la saisir qu'en tant que miroitement de couleurs »¹.

Quant à l'apposition, elle introduit souvent des groupes circonstanciels ou adjectivaux ajoutant un détail à l'antécédent sur lequel elle porte. Cette même apposition peut faire l'objet d'une analyse indépendante d'un élément sur lequel s'est focalisé l'œil descripteur. Tel est le cas des extraits suivants :

5) « Et, sous la fine poussière, tout arrivait à se confondre, on ne reconnaissait pas la division des rayons : là-bas, la mercerie paraissait noyée ; plus loin, au blanc, un angle de soleil, entré par la vitrine de la rue Neuve-Saint-Augustin, était comme une flèche d'or dans la neige ; ici, à la ganterie et aux lainages, une masse épaisse de chapeaux et de chignons barrait les lointains du magasin. On ne voyait même plus les toilettes, les coiffures seules surageaient, bariolées de plumes et de rubans ; quelques chapeaux d'hommes mettaient des taches noires, tandis que le teint pâle des femmes, dans la fatigue et la chaleur, prenait des transparences de camélia. » (*Au Bonheur des dames*, pp. 125-126)

6) « des robes claires passaient, se mêlaient, au milieu des taches sombres des habits ; tandis que la grande lumière mettait, sur la houle des têtes, des éclairs de bijoux, un frémissement de plumes blanches, une floraison de lilas et de roses » (*Nana*, p. 373)

7) « le salon, peu à peu, s'emplissait d'une tombée de neige » (PA, p. 332) (les robes blanches donnent une impression neigeuse)

8) « Puis, un train passa, sortant de paris, arrivant avec l'essoufflement de son haleine, et son roulement peu à peu enflé. Et elle n'aperçut de ce train qu'un panache blanc, une brusque bouffée qui déborda du parapet et se perdit » (*L'Assommoir*, p. 338)

Ainsi, cette facture hachée de la phrase ressemble beaucoup à celle du tableau qui fractionne les unités une à une faisant de « l'aspect lumineux des paysages, [...] des tâches de couleurs juxtaposées, composant un mélange optique qui devra être reconstruit par l'observation² ». Dès lors, le tableau acquiert une autre dimension dans laquelle l'infiniment petit bénéficie de la même envergure que l'infiniment grand.

Par ailleurs, l'une des premières caractéristiques de l'œil impressionniste consiste « à voir la réalité dans l'atmosphère vivante des formes, décomposée, réfractée, réfléchie par les êtres et les choses, en incessantes variations »³. D'où le recours au travail sériel. En effet, de la même manière que l'on peut parler de la peinture sérielle chez des peintres tels que Monet ou Pissaro (les grandes séries (1896-1898) qui se sont fixé pour objectif dans certains de leurs tableaux de « traquer l'instantanéité en fixant différents moments de la journée »⁴, il existe chez Zola une prédilection pour l'écriture sérielle. Celle-ci ne transparait pas seulement dans la description des moments de la journée, mais atteint jusqu'à la trame

¹ Jurate (D.) & Kaminskas (B.), E, *Zola et l'impressionnisme*, Thèse présentée à la Faculty of Graduate Studies en vue d'obtenir le grade de Master of Arts, septembre 1974, p. 66.

² Maria Lucia Claro Cristovão, « Description picturale : vers une convergence entre littérature et peinture », in *Synergies*, Brésil n° 8 - 2010 pp. 91-101, p. 93.

³ *L'impressionnisme 1874, une exposition*, éditions de l'amateur, 1996, p. 9.

⁴ *L'abécédaire de l'impressionnisme, op.cit.*, p. 8.

narrative du texte où l'auteur retrace les natures successives de ses personnages, à des moments différents, jour après jour et année après année. Cette écriture sérielle fait partie du projet romanesque zolien et s'inscrit dans une logique narrative. Dans *l'Assommoir*, ces séries sont rythmées par « l'alternance des saisons et les étapes de la déchéance de Gervaise »¹. Dans *Une page d'amour*, ce sont les descriptions sérielles de Paris qui sont mises à l'honneur. Dans *La faute de l'abbé Mouret*, il s'agit plutôt de la cathédrale qui est dépeinte à plusieurs moments de la journée. Dans la *Bête Humaine*, c'est des gares qu'il est question ; des gares auxquelles Monet va consacrer lui aussi des séries picturales.

Ainsi, qu'elles soient portées sur le sémème, sur l'architecture syntaxique de la phrase ou encore sur la narration, les techniques appliquées par l'auteur des *Rougon-Macquart* finissent par dissoudre « le motif [...] lui-même dans la succession de ses états »² et par accroître l'étendue suggestive de toute unité minimale dans le tout qu'est l'œuvre. De cette manière, la signification dépasse les frontières plastiques du mot pour rendre compte d'une vision particulière. Signe de flottement, d'instabilité, d'impossibilité de saisir le tout. C'est comme si Zola et le peintre s'engageaient dans une sorte de négociation avec l'objet (le motif) tentant de rendre compte de tous ses états. Ainsi, « entre le réel et lui, le naturaliste interpose l'écran de réalités successives et partielles ; il tente de grignoter l'extériorité de ce dehors, morceau par morceau³... ». Au terme de cette négociation, il revient au récepteur de reconstituer l'unité de ces états, certes fragmentés dans l'espace de l'œuvre, mais d'une densité indéniable.

2. Esthétique de l'instantané

Cette esthétique du fragment est étroitement liée à une autre non moins importante dans l'écriture zolienne : l'esthétique de l'instantané. Imprégné de l'école impressionniste, l'auteur tente dans nombre de ses passages descriptifs de capter et d'immortaliser les mouvements instantanés de ses personnages dans des situations variées comme le peintre qui saisit « l'impression immédiate au moyen du coup de pinceau »⁴. Aussi, va-t-il souvent attribuer au personnage même le regard du peintre qui est le sien, un regard qui, aussi rapide et fugace qu'il soit, a le temps de balayer le voisinage et de livrer cette impression instantanée mais qui dit l'essentiel. Pour ce faire, l'auteur bouleverse le système descriptif canonique⁵ et en adopte un autre fondé sur une écriture qui privilégie le résultat ou l'effet produit au processus qui y conduit et qui procure au détail une importance capitale parfois aux dépens de la logique de la phrase elle-même.

Le lecteur ne manque pas de constater que nombre de passages descriptifs s'achèvent par une expression métonymique soit annonçant un « ultime détail » qui « tend à annuler la somme⁶ », soit décrivant l'impression générale, que cette saisie instantanée réfléchit dans l'esprit du

¹ Patricia Carles, « *L'Assommoir*, une déstructuration de l'espace descriptif », in *Les cahiers naturalistes*, n° 63, 1989, pp. 117-125.

² *L'abécédaire de l'impressionnisme*, op.cit., p. 8.

³ Philippe Bonnefis, « le descripteur mélancolique », pp. 103-151, in *La description*, Presses universitaires de Lille III, 1974.

⁴ Pierre Daix, *L'Aveuglement devant la peinture*. Paris : Gallimard, 1971, p. 177.

⁵ Marie-Annick Gervais-Zaninger, *La description*, p. 71.

⁶ *La description*, op. cit., p. 33.

descripteur, et qui du coup annule les détails précédents. A plusieurs endroits du texte, la métonymie, ce « trope cardinal et tropisme de tous les réalismes¹ », pour reprendre l'expression de Jakobson, non seulement structure le récit, mais s'érige elle-même en récit qui dit brièvement le résultat d'un processus et concentre les étapes d'un devenir. Incontestablement, le génie descriptif de Zola réside, entre autres détours, dans cette capacité à réunir une histoire dans l'histoire et à pousser le lecteur à démêler l'une de l'autre en vue de saisir l'essence de chacune d'elles ainsi que le rapport qui les unit.

Sur le plan linguistique et discursif, ce détail prend souvent la forme d'un substantif indéterminé (grondement...) qui condense ou résume ce qui précède et dans lequel il s'agit de décrire une impression instantanée. D'autres fois encore, s'ajoute à la métonymie une métaphore qui vient préciser et enrichir la description de cette impression instantanée.

9) « Puis un train passa, sortant de Paris, arrivant avec l'essoufflement de son haleine, et son roulement peu à peu enflé. Et elle n'aperçut de ce train qu'un panache blanc, une brusque bouffée qui déborda du parapet et se perdit » (l'Assommoir, p 338, ch 7)

10) « Tout l'oncle était là, dans une poignée de cendre fine, et il était aussi une nuée rousse qui s'en allait par la fenêtre ouverte, dans la couche de suie qui avait tapissé la cuisine entière, un horrible suint de chair envolée, enveloppant tout, gras et infect sous le doigt. »

11) « Le salon, peu à peu, s'emplissait d'une tombée de neige » (Une Page d'amour, p. 332)

12) « ce coup de soleil, cette nappe de poussière d'or dansant » (L'assommoir, p. 6 3)

13) « [...] Aussi, commençaient-ils à ne plus se reconnaître sur les comptoirs envahis, où les tissus se mêlaient et s'écroulaient. C'était une mer montante de teintes neutres, de tons sourds de laine, les gris fer, les gris jaunes, les gris bleus, où éclataient çà et là des bariolures écossaises, un fond rouge sang de flanelle. Et les étiquettes blanches des pièces étaient comme une volée de rares flocons blancs, mouchetant un sol noir de décembre. » (Zola, Au Bonheur des Dames : 118)

Néanmoins, il faut dire que ces deux techniques, aussi contradictoires qu'elles puissent paraître, ont pour finalité commune de peindre la réalité et de rendre compte de « l'état exact de la lumière sur un objet ou un ensemble d'objets à un instant donné² ». A ce titre, « l'apport majeur des impressionnistes serait d'avoir réinventé le paysage, d'avoir fixé l'émotion fugitive que suscite l'aspect géant de la nature, d'avoir enfin libéré la toile de tout intellectualisme pour tenter de retrouver l'innocence de l'œil³ ». Il revient à ces artistes d'avoir, les premiers, osé une peinture de l'extérieur, décroisé les ateliers et de s'être ouverts à la nature dans son exubérante luminosité où « la couleur prise à larges touches rompues éclaire jusqu'aux ombres du paysage⁴ ».

Ainsi, l'impressionnisme a-t-il réussi à réunir les deux systèmes significatifs que sont la peinture et la littérature autour d'une vision artistique qui déploie une poésie particulière du fragmenté et de

¹ Cité par Bernard Vouilloux in *La peinture dans le texte*, éd CNRS, 2005, p. 107.

² Nicole Savy, « Un flou impressionniste. Sur un malentendu sémantique et Iconographique », in *Romantisme*, n° 110 (2000-4), p. 29.

³ *L'abcdaire de l'impressionnisme, op.cit.*, p.18.

⁴ *Idem*, p.18

l'instantané et qui est fondée sur le lien étroit entre le micro et le macro. C'est probablement dans cette perspective que nous pouvons situer l'analyse faite par Jean Ricardou portant sur la technique descriptive zolienne de manière générale et sur sa prédilection vouée au détail minutieux plus particulièrement. Selon lui, « la description naturaliste essaie de tenir un juste milieu entre la notation minimale et les expansions à quoi ses propres tendances la portent et qui, fouillant trop minutieusement les détails, risqueraient à la fois de noyer l'objet référé (et son sens) et d'enliser la narration événementielle (d'où cette autre question : que donnerait à voir, à lire, un tableau, un texte, qui jouant complètement le jeu de la description, atomiserait la surface picturale et libérerait, démesurément grossi, le détail¹?) ». Ainsi, par cette dernière question, Ricardou réussit-il, à notre sens, à percer le secret de l'art descriptif zolien qui concilie, après une longue négociation avec le langage, texture iconique du détail visuel et texture phrastique du détail linguistique.

3. Poétique brachylogique de l'impressionnisme zolien

C'est un véritable défi esthétique que se sont lancés à la fois les peintres et Zola. Il revient essentiellement à eux d'avoir inséré le quotidien dans l'art en s'affranchissant des contraintes des salons. L'infra-ordinaire qui les entoure est ainsi dompté, saisi dans son rapport à la fois à la couleur et à la lumière et guidé par cette impression instantanée qui immortalise aussi bien les éléments de la nature que les objets domestiques.

Cette esthétique descriptive zolienne bâtie sur le détail minutieux, sur cette rhétorique métonymique qui saisit les objets dans leur devenir (épargnant ainsi au lecteur tout le processus qui y conduit), ou encore sur la métaphore qui saisit l'objet dans son rapport à l'émotion instantanée, est à notre sens en mesure d'ériger une trans-généricité qui donne lieu à un texte-image où l'infiniment petit s'encastre dans l'infiniment grand et où le détail descriptif augure d'un devenir dramatique bien particulier. La fonction programmatique du détail descriptif est ainsi assurée et finit par mettre en rapport les deux strates narratives du texte que sont le récit et la description.

Ainsi, l'impression saisie dans son instantanéité cesse de tromper et devient réalité car elle permet au romancier de retracer les mouvements de l'âme de son personnage. De même, un micro-événement devient l'objet d'une œuvre d'art offrant ainsi au lecteur une œuvre dans l'œuvre. Finalement, c'est par le truchement de ces petites unités que sont rendues dans toute leur signifiante l'unité picturale et l'unité textuelle. Zola finit par concilier le fragment et la totalité, le processus et le résultat, l'impression et la réalité, l'instantané et l'éternel. L'auteur n'a-t-il pas précisé lui-même « qu'on doit bien saisir la nature dans l'impression d'une minute ; seulement, il faut fixer à jamais cette minute sur la toile, par une facture largement étudiée »² ?

¹Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Paris : Seuil, « points », 1967, p. 19.

² *Les Actualistes*, Texte 1. Emile Zola, *Mon Salon* (1868).

À ce titre, il convient de souligner le rôle que joue le récepteur face à cette « hypotypose impressionniste »¹ et à cette esthétique qui participe du code romanesque de l'auteur. Voilà qu'il vient s'ajouter au regard descripteur un autre tout autant actif qu'est celui du lecteur. Un regard capable de reconstituer les divers univers suggestifs dont profitent le texte pictural et auxquels participent amplement ces microcosmes et ces macrocosmes que peint le narrateur. Ce regard est aussi capable de discerner la portée connotative des couleurs changeantes qui sont à l'image des humeurs changeantes du personnage ou de la nature annonçant une de ces catastrophes ; des couleurs qui sont dotées « d'un code où les unités prennent leur valeur les unes par opposition aux autres tout en établissant un réseau de fonctionnement sémantique »². Un regard qui finit par imposer « la dimension panthéiste » de l'humain au-delà des détails mouvants qui le décrivent tout comme finissent par s'imposer « la dimension panthéiste de la nature et son essence à travers le frémissement lumineux du motif »³.

Lorsque Zola saisit les plus petites structures lumineuses dans leur métamorphose instantanée telle que la poussière du soleil, ou lente telle que le corps déchiqueté de l'incendie qui a ravagé le train et les gares dans la *Bête humaine*, n'agit-il pas dans le but de pousser le lecteur à « s'interroger sur lui-même et sur ce qui l'entoure » comme le souligne M. Mhenni dans son approche de la brachylogie ?⁴

Conclusion

Au terme de cette réflexion consistant à essayer de démontrer comment la texture iconique et la texture phrastique ont le souci de penser le monde à partir d'un détail, nous sommes tentées de dire que, dans ce cadre, la brachylogie pourrait se doter d'une dimension triadique. Elle serait d'abord un mode de vie qui se concrétise par le courage de s'écarter de la masse pour penser en individu en vue d'innover. Une fois reconnu en tant qu'artiste, l'individu finit par reprendre place dans la masse. Elle serait aussi une vision artistique autrement dit une esthétique picturale dont la portée suggestive et argumentative est indéniable car fondée, entre autres détours, sur le fragment, sur le détail et sur le travail par touches. Elle serait également une esthétique narrative qui, saisissant le personnage, l'individu ou l'objet dans un état à chaque fois mouvant, finit par offrir au lecteur une vision globale expliquant ce déterminisme qui lie l'homme à son milieu.

¹ Maria Lucia Claro Cristovão, *Description picturale : vers une convergence entre littérature et peinture*, op. cit., p. 100.

² Cristina Patino Eirn, « Poétique et symbolique des couleurs, des couleurs changeantes », in *Estudios de lengua y literatura francesas*, n° 7, 1993, pp 102-121.

³ *L'abcaire de l'impressionnisme*, op. cit., p. 19.

⁴ <http://www.brachylogia.com/la-nouvelle-brachylogie-essai-de-definition-par-pr-mansour-mhenni/>

La Nouvelle Brachylogie : essai de définition. Par Pr. Mansour M'Henni

Bibliographie :

BONNEFIS (Philippe), « Le descripteur mélancolique », pp. 103-151, in *La description*, Presses universitaires de Lille III, 1974.

CARLES (Patricia), « *L'Assommoir*, une déstructuration de l'espace descriptif », in *Les cahiers naturalistes*, n° 63, 1989, pp 117-125.

CLARO CRISTOVAO (Maria Lucia), « Description picturale : vers une convergence entre littérature et peinture », in *Synergies*, Brésil n° 8 - 2010 pp. 91-101.

DAIX (Pierre), *L'Aveuglement devant la peinture*. Paris : Gallimard, 1971.

GERVAIS-ZANINGER (Marie-Annick), *La description*, Hachette éducation, Ancrages, 2001.

HAMON (Philippe), « À propos de l'impressionnisme de Zola », *Les Cahiers naturalistes*, n° 34, 1967, pp. 139-147.

JURATE (D.), KAMINSKAS (B. A), *Zola et l'impressionnisme : l'exemple de la Faute de l'Abbé Mouret*, Thèse présentée à la Faculty of Graduate Studies en vue d'obtenir le grade de Master of Arts , septembre 1974.

LAFORGUE (Jules), Collectif : *L'impressionnisme 1874*, une exposition, éditions de l'amateur, 1996.

MADELEINE (Laurence) & LOBSTEIN (Dominique)), *L'Abcdaire de l'impressionnisme*, Flammarion, 1995.

MITTERAND (Henri), « Le regard d'Emile Zola », in *Europe*, n° 468-469, 1968, pp. 182-198.

NEWTON (Joy), « Emile Zola impressionniste », in *Les Cahiers naturalistes*, n°33, 1967, pp. 39-52

PATINO EIRN (Cristina), « Poétique et symbolique des couleurs, des couleurs changeantes », in *Estudios de lengua y literatura francesas*, n° 7, 1993, pp 102-121.

RICARDOU (Jean), *Problèmes du nouveau roman*, Paris : Seuil, « points », 1967.

SAVY (Nicole), « Un flou impressionniste. Sur un malentendu sémantique et Iconographique », in *Romantisme*, n° 110 (2000-4), p. 29.

VALSEO (Babel), « Le discours esthétique dans les romans d'Emile Zola », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2002, N°54. pp. 417-434.

VOUILLOUX (Bernard), *La peinture dans le texte*, éd CNRS, 2005.

Site électronique :

<http://www.brachylogia.com/la-nouvelle-brachylogie-essai-de-definition-par-pr-mansour-mhenni/>

« La Nouvelle Brachylogie : essai de définition », Par Pr. Mansour M'Henni

Les collectifs de Leila Sebbar : un genre, une forme et une écriture de la brièveté

Monia KALLEL
Université Tunis El Manar
Institut Supérieur des Sciences Humaines de Tunis
Unité de Recherche en Etudes brachylogiques (UREB)

Résumé :

En partant du constat fait par la critique à propos du succès et rôle des anthologies dans la diffusion, la patrimonialisation et la légitimation des littératures francophones (depuis les années 1920), l'auteure de l'article cherche à jeter la lumière sur la particularité des collectifs dirigés ou codirigés par Leila Sabbar, romancière et journaliste franco-algérienne. Centrés sur la thématique de l'enfance, ces collectifs (publiés en France ou ailleurs, chez Elyzad, Tunisie notamment), s'inscrivent dans le mouvement de l'autonomisation du récit d'enfance, longtemps considéré comme un sous-genre de l'autobiographie. L'examen des récits pluri-autoriaux inédits où sont relatées des enfances passées dans des aires géographiques et culturelles différentes montre un double lien : entre la forme brève et l'écriture de l'enfance d'un côté, et entre le geste anthologiste et l'univers de Leila Sabbar d'un autre côté, un univers marqué par la quête inlassable de la langue du père, présente et fuyante, (res)sentie et perdue.

Mots clefs :

Leila Sabbar, récit d'enfance, bibliographie.

Abstract:

Based on the success and role of anthologies in the dissemination, heritage and legitimization of francophone literature (since the 1920s), the author of the article seeks to shed light on the particularity of the collectives directed or co-directed by Leila Sabbar, a novelist and journalist from France and Algeria. Focusing on the theme of childhood, these collections (published in France and elsewhere, notably by Elyzad, Tunisia) are part of the movement to empower the childhood narrative, long considered a sub-genre of autobiography. The examination of the unpublished multi-author stories in which childhoods spent in different geographical and cultural areas are recounted shows a double link: between the brief form and the writing of childhood on the one hand, and between the anthological gesture and the universe of Leila Sabbar on the other hand, a universe marked by the tireless quest for the language of the father, present and elusive, perceived, felt and lost.

Keywords :

Leila Sabbar, childhood story, autobiography.

Dans sa thèse, *Les anthologies en France*, Emanuel Fraisse a retracé l'histoire du genre (son origine, ses transformations, et son essoufflement à partir des années 1920). La radicalisation du « régime de singularité » (Nathalie Heinich) et l'autonomisation de l'art(iste) ont jeté le discrédit sur les principes fondateurs du geste anthologiste à savoir la sélection et la représentativité. Il en résulte une modification aussi bien au niveau du goût, désormais on préfère l'œuvre intégrale, qu'au niveau et de la configuration du livre qui s'impose comme un objet cohérent.

Par ailleurs, E. Fraisse a réfléchi sur le rôle des anthologies qui fonctionnent, selon lui, à la fois comme « Musée » et comme « manifeste »¹, conservation et légitimation. Cette double fonction explique le statut particulier qu'occupent les anthologies (sous toutes leurs formes) dans le domaine de la littérature francophone : elles assurent aux textes une diffusion plus large et plus durable, rendent possible l'interaction entre l'écrivain et ses lecteurs (qui appartiennent souvent à des aires géographiques éloignées), et participent (depuis les années 1920) à la patrimonialisation et au renouvellement de la littérature francophone.

Leurs histoires sont d'ailleurs étroitement liées. En effet, les collectifs pluri-autoriaux, centrés autour d'un thème et regroupant des formes brèves (contes, nouvelles, récits de vie, poésie), continuent à être appréciés par le public ; ils sont même en train de connaître un souffle nouveau grâce à l'initiative et à la collaboration d'éditeurs et d'écrivains qui procèdent au rassemblement et à l'ordonnement de textes publiés ou inédits ayant en commun la langue française.

C'est ce que je vais tenter de prouver à travers l'observation de quelques collectifs dirigés par L. Sebban. Je commencerai par en présenter le contenu, des récits autobiographiques centrés sur l'enfance, j'interrogerai ensuite la particularité du geste anthologiste de la romancière et je tenterai enfin de montrer le lien entre l'objet livre, la thématique choisie et la poésie du bref.

I. Les collectifs de L. Sebban et l'autonomisation d'un sous-genre : le récit d'enfance.

De par son expérience et son parcours, L. Sebban est une habituée de la production collective. En effet, elle a cofondé des journaux féministes (comme « Histoires d'Elles » avec Nancy Huston, 1976-1999), a participé à des revues littéraires, travaillé (au cours des années 80-90) comme chroniqueuse dans des émissions de France Culture, publié des enquêtes sur les femmes et les enfants d'émigrés, collaboré à l'anthologie de Témim Tidatfi, *L'enfance au cœur*, avant de se lancer elle-même dans la direction ou la codirection de collectifs comprenant des nouvelles, et des récits autobiographiques ayant pour thème l'enfance.

- *Une Enfance d'ailleurs* (Belfond, 1993, j'ai lu 2002) dirigé par L. Sebban et Nancy Huston

- *Une enfance algérienne* (paru chez Gallimard, coll. Haute Enfance, 1997)

- *Une enfance d'outremer* (Seuil, Points virgule, 2001) préfacé par L. Sebban.

- *C'était leur France, En Algérie, avant l'indépendance*, (Gallimard, 2007), préfacé par L. Sebban

- *Enfances tunisiennes* (Elyzad, 2010)

¹ Emmanuel Fraisse, *Les anthologies en France*, Paris : PUF, 1997, p. 8.

- *Une enfance corse* (Bleu autour, 2010), préfacé par Leila Sebbar et Jean-Pierre Castellani
- *Une enfance juive en Méditerranée musulmane*, (Bleu autour, 2012), préfacé par L. Sebbar
- *L'enfance des français d'Algérie avant 1962* (Bleu-autour, 2015), préfacé par Leila Sebbar.

Comme toute anthologie, ces ouvrages obéissent à la loi de l'unité-pluralité aussi bien au niveau de l'édition des recueils que des textes qui les composent :

*Les collectifs ont été publiés en France dans des maisons d'édition connues (Gallimard, Belfond, J'ai lu) et moins connues (Chèvre feuille étoilée, Bleu-autour), ou dans les pays maghrébins notamment chez Elyzad (Tunisie). Cette diversité traduit la volonté d'assurer une large diffusion des textes, mais elle semble également dictée par le fait qu'en France, « le collectif n'est pas porteur », L. Sebbar a du mal à trouver un éditeur.

*Unité-pluralité, au niveau des auteurs sollicités dont le nombre va de 16 à 34. Sélectionnés selon des critères variés et changeants (géographie, ethnie, religion), ces « gens du livre », comme les appelle L. Sebbar, vivant en France ou dans leurs pays nataux sont classés par ordre alphabétiques. Les auteurs confirmés côtoient les auteurs jeunes et moins connus. Quelques noms reviennent dans plusieurs recueils (Maïssa Bey, Med Kacimi, Roger Dadoun, Nouredine Saadi, Hélène Cixous, Hubert Haddad, Hélé Beji...).

*Unité-pluralité de l'objet livre, son contenu, et sa configuration. La mise en recueil se base sur l'association du verbal et de l'iconique. L'image qui accompagne les titres (du collectif et de chaque récit) reproduit soit le portrait de l'autobiographe, soit un paysage, une scène, ou un objet emblématique qui résume l'esprit du texte. La participation de L. Sebbar est également variable : dans certains recueils son nom n'apparaît que sur la page de garde, comme coordinatrice ou (co)coordinatrice, dans d'autres il figure dans la liste des écrivains, et plus rarement elle signe la préface. La plupart des recueils ne comportent pas de texte préfaciel.

*Unité-pluralité des textes : tous les récits rassemblés dans ces collectifs sont inédits. À la différence de l'anthologiste classique, L. Sebbar les demande ou plutôt les commande en recommandant des points précis. Elle fixe le thème et des consignes sur la taille des textes.

Dans cette expérience éditoriale autour du récit autobiographique, L. Sebbar privilégie deux aspects qui interfèrent, se complètent et tendent à fondre l'un dans l'autre : le lieu de l'enfance, et la construction de l'identité de l'écrivain.

II. Le patrimonial et le mémoriel

Les auteurs que L. Sebbar sollicite dans ses ouvrages collectifs sont appelés à reconstituer l'enfance. Commençons par noter que l'enfance, ce vieux thème littéraire, a été longtemps lié à l'autobiographie. Dans l'ouvrage qu'il a dirigé, *l'Être du récit d'enfance*, (paru en 2005), Alain Schaffener note que les années 1870, constituent, en France, une date-clé pour l'histoire du genre. Avec la parution de *L'enfant* de Jules Valles (1878) suivi de *Poil de Carotte* (1894), et le changement du statut social de l'enfant, le récit d'enfance s'est peu à peu dégagé de la tutelle de l'autobiographie et a investi tous les genres.

Comme l'ont montré les études récentes, les textes qui s'intéressent à l'enfance, moment crucial de la structuration du sujet (social, humain), se caractérisent par leur hybridité générique et poétique. « Le récit d'enfance,

écrit Alain Schaffener, est loin d'être la pratique exclusivement rétrospective (voire régressive), frileuse et conservatrice qu'on a trop souvent voulu y voir »¹. Car l'enjeu premier du narrateur de l'enfance n'est ni vérité, ni la sincérité, mais la restitution du sentiment ou de la sensation à l'instant de son surgissement.

Les écrivains francophones ont, très tôt, montré un intérêt particulier pour l'enfance (Mohamed Dhib, Driss Chraïbi, Abdelkebir Khatibi, Fatima Mernissi). À travers la mise en récit d'épisodes récurrents et de lieux marquants (la circoncision, le hammam, l'école, la maison), ils ont abordé des questions diverses (la modernité, la tradition, le patriarcat, l'émancipation...) en rapport avec l'identité. La conscience de soi et l'acte d'individuation obéissent à des contraintes d'ordre socio-politique, mais aussi linguistique et culturel. D'où la ferme volonté de l'autobiographe francophone à retrouver des traces susceptibles de fonder son être dans (et par) une langue différente de celle de l'enfant qu'il fut.

Les collectifs de Leïla Sabbar s'inscrivent dans ce contexte et confirment cet intérêt pour l'enfance. Les textes recueillis retracent des trajectoires de vie et des regards particuliers sur le monde des origines et le mythe rousseauiste du paradis perdu. Tous les écrivains repensent le processus mémoriel, processus dynamique qui ouvre le vaste champ des possibles (éthiques et esthétiques) et permet la réinvention de soi.

Les contraintes éditoriales des collectifs facilitent et valorisent cette réinvention. En effet, entre la forme brève (imposée par la nature du livre collectif) et la poétique de la brièveté se crée une interaction féconde. Les récits se fondent sur une sélection (d'événements, d'espaces, de personnages, d'objets) qui résume et condense la subjectivité de l'auteur-narrateur ; il s'agit de communiquer les émotions ressenties par l'enfant. L'opération est délicate et vitale, car le pays natal de l'autobiographe n'est généralement pas le pays où il écrit et où il publie ses livres, de même que la langue française qu'utilise le narrateur adulte est inconnue du personnage-enfant.

Presque tous les autobiographes soulèvent (directement ou indirectement) la question cruciale : Comment écrire l'anamnèse ? Comment se réinventer dans (et par) une langue autre que celle des origines ? D'un collectif à l'autre et d'un récit à l'autre se tissent et se tressent des histoires exemplaires et identiquement articulés autour de la problématique de la mémoire et son corollaire l'oubli que les auteurs abordent à bras le corps et résolvent, chacun à sa manière.

Certains composent une mosaïque de mini voire de micro-tableaux où reprennent vie les lieux, les voix, les couleurs et les odeurs de « l'enfance cinesthésique » (H. Haddad²), d'autres choisissent de raconter une séquence narrative qui résume l'univers de l'enfant annonciateur du celui de l'écrivain-adulte. Chez d'autres, le récit est quasiment absent, et remplacé par un métarécit relatif à l'acte de la remémoration par lequel l'auteur-narrateur établit un pacte avec le lecteur en lui signalant la fugacité des images, les zones d'ombre du souvenir et la part de l'imaginaire dans la reconstruction du passé. Métarécit doublé d'un

¹ Alain Schaffener « Écrire l'enfance » in, *L'Être du récit d'enfance en France depuis 1870*, Arras : Artois Presses Université, 2005, p. 318.

² Hubert Haddad, « L'été d'un loir », *Enfances tunisiennes*, p.116.

abondant métadiscours portant sur la poésie de l'enfance, la vitalité du langage marqué par la « bi-langue » (selon l'expression de A. Khatibi), le dialogue entre les cultures. Au niveau de l'écriture, la captation de cette « *tâche de naissance* » (H. Haddad) se traduit par le jeu sur le système d'énonciation (je/tu/il : reflétant l'hiatus et le lien entre l'enfant narré et l'adulte narrant), le va et vient entre passé, présent, futur, la multiplication des points de vue, les phrases courtes, la juxtaposition des énoncés avec un usage fréquent de la parataxe...

Le texte court s'avère donc apte à rendre compte du « *tremblé de la mémoire* » (selon l'expression de Philippe Lejeune¹), à dire la fulgurance, et la force de l'expérience sensible (qui se perdent dans les méandres du roman autofictionnel classique) ; ce qui change la représentation du monde et du sujet écrivain. Il n'y a pas de vérité, mais une fiction de soi, il n'y a pas de retour possible au monde de l'enfance englouti à jamais, mais une reconstitution par les mots, l'unique « bouée de sauvetage » (Ali Becheur) du monde et du sujet.

Le geste anthologiste de Leila Sebbar contribue à l'émancipation du récit d'enfance de la tutelle de l'autobiographie. Ce geste semble prolonger et creuser l'univers de la romancière qui repose sur la (re)conquête des origines. Dans l'entretien réalisé par « le Centre International des Etudes Francophones », l'intervieweur part de cette remarque :

« Ce qui est impressionnant dans vos travaux, c'est qu'il y a à la fois un regard patrimonial d'observation.... (l'interviewée l'interrompt et s'exclame) Mémoriel ! »². Une mémoire toujours fuyante, jamais captée et toujours lancée.

Ce caractère « fuyant » définit les petites formes selon Florence Delay qui les compare à l'éclair, au tonnerre. Elles sont, écrit-elle, « provoquées par des instants, pas des instances »³. D'où leur variété, et l'impossibilité de les relier entre elles ou de les enfermer dans un espace balisé. La préface et le discours liminaire constituent le lieu de saisie. Car si le texte bref est du tonnerre, la « préface pourrait être intitulée : paratonnerre » (ajoute Florence Delay citant Lichtenberg).

III. Geste anthologiste et acte créateur

Notons d'abord, qu'à la différence des anthologies classiques, le discours préfaciel ne figure pas dans tous les collectifs soumis à l'étude. Sur les sept recueils (qui affichent le mot enfance sur la couverture), trois sont préfacés par L. Sebbar et un (*Une enfance corse*) par Leila Sebbar et Jean-Pierre Castellani. Ce qui est mis en exergue, c'est moins l'institutionnalisation ou la promotion de la littérature que la réactivation de l'écriture de l'enfance comme voie d'accès au dialogue entre les cultures et les civilisations. En témoigne le titre de la préface du dernier collectif *l'Enfance des français d'Algérie avant 1962* « Pour une histoire commune entre la France et l'Algérie ».

Mais le « pour » s'entend ici comme un souhait, un vœu discret, aucun didactisme ne se lit dans le texte. En effet, Leila Sabbar n'argumente, ni

¹ Philippe Lejeune, *Les brouillons de soi*, Paris : Seuil, 1998, p. 36.

² Entretien réalisée le 4 mai 2011, par le Centre International d'Etudes Francophones, Université Paris-Sorbonne (en ligne).

³ Florence Delay, *Petites formes en prose après Edison*, Hachette, 1987, p. 62.

n'explique les critères de son choix ou les objectifs visés ; tout juste se contente-t-elle de rappeler, très succinctement, l'Histoire commune qui sous-tend les récits recueillis. L'incipit réoriente le « pour » du titre : « Ils ont aimé l'Algérie. Le pays natal. Ils ont quitté la terre des ancêtres. Une sorte d'exode. Il fallait traverser la mer pour aller de l'autre côté. Territoire inconnu souvent, étranger. Séduction, répulsion. Ils ont quitté l'enfance. Une enfance heureuse. Jusqu'au jour où. »¹. L'ellipse, l'accumulation des substantifs, les phrases courtes et le rythme saccadé définissent le texte préfaciel de L. Sabbar. Un autre exemple est tiré du collectif *Une enfance outremer*. La courte préface de deux pages s'ouvre ainsi : « [d]es années quarante aux années quatre-vingt. Seize écrivains racontent » (suit une énumération des pays), « Dans cet écart géographique, une langue commune, le français et sous le français, le créole, l'arabe, le kabyle, le somali. »²

On voit des paquebots.
Les pères et mères.
Famille dispersée. Famille élargie.
Le père absent souvent, souvent. Disparu, inconnu, fou, malade. Présent, il est instituteur ou militaire.

Par petites touches, et petites phrases (où le verbe est quasiment absent), et au moyen d'une disposition typographique qui rappelle le poème en prose, la préfacière introduit le lecteur dans l'univers du livre et suggère le lien entre l'éveil de l'enfant et la naissance de l'écrivain. Aucune argumentation ne figure dans les préfaces³.

Les récits regroupés et les préfaces qui les accompagnent répondent à un autre programme et d'autres attentes : ceux de L. Sabbar elle-même. « Sans les mots de la langue, on est un enfant sauvage », écrit-elle dans « Clandestine dans le pays de mon père » (paru dans le collectif *Le Pays natal*). Comme le suggère le titre de ce court récit de six 6 pages, l'univers de Leila Sebbar est traversé par l'idée de l'absence de la langue et la culture du Père, absence que l'écriture rehaussée du support iconographique est chargée de reconquérir. Dans ses livres, interviews, photos d'album, inscriptions, graffitis (réels ou imaginaires) s'entrecroisent pour réunir les morceaux d'une vie, inlassable quête d'un objet fuyant, évanescent. On lit dans le même texte : « Je parle d'un pays qui se dérobe, un pays auquel je n'ai pas droit, auquel je dois voler ce qu'il ne veut pas me donner, je suis comme contrainte à la rapine du vagabond, du clandestin, voleur qui arrache au passage, par surprise, sachant ce qu'il risque⁴ ».

Cette tension entre le désir d'entrevoir le pays perdu de l'enfance et la difficulté de le faire nourrir et éclairer l'entreprise anthologiste de Leila Sebbar. Les récits qu'elle recueille constituent des éléments brisés, des éclats et des éclairs de sa propre histoire et son propre langage. Dans une séance de présentation de l'un de ses collectifs, elle parle de son activité

¹*L'enfance des français d'Algérie avant 1962*, Bleu-autour, 2015, p.11.

²*Op. cit.*, p.7.

³*Une enfance Outremer* a été retenu par le Centre régional de la Documentation pédagogique de Paris comme manuel scolaire pour la 3ème et la seconde, car, lit-on dans le descriptif du Centre, « les récits répondent pleinement aux attentes du programme de 3ème qui privilégie les écritures de soi et l'argumentation ».

⁴*Le pays natal*, Tunis : Elyzad, 2013, p. 152.

éditoriale, insiste sur l'intérêt du compagnonnage dans le geste de l'anthologiste et définit son travail comme une « archéologie constructive ». Par le biais d'autrui Leila Sebbar cherche à réactiver sa mémoire et à renouer avec la patrie perdue de l'enfance.

Les textes de l'autobiographe et de la préfacière donnent à voir la particularité de cette « archéologie » qui n'a rien de vertical, de continu ou de cumulatif. On lit dans la clôture de la préface d'*Une Enfance d'outremer* :

Les enfants guettent, épient les mots, les gestes. Curieux jusqu'à l'obsession, sensibles et rêveurs. Ils questionnent les secrets de l'univers, du langage, des adultes, leurs manières bizarres et leurs fêtes religieuses chrétiennes, musulmanes, laïques... Regard aigu de ces enfants sur les autres, grands et petits, sur le désordre du monde, la création divine, juste ou injuste, les effets dévastateurs des guerres coloniales et des guerres civiles... Ils seront écrivains¹.

L'ellipse sous toutes ses formes, syntaxique, situationnelle et narratologique, évite la linéarité et les longues explications. Elle permet de dire l'essentiel, la naissance de l'écrivain, tout en cultivant l'imprévisibilité et l'effet de surprise.

Selon Florence Delay, l'inattendu et le discontinu constituent les traits essentiels de la vraie petite forme et des vrais créateurs rapides (parce qu'il y a les faux rapides) ; et ce indépendamment du genre, du volume du texte ou de l'étendue de la phrase. L'écrivain vélocé produit les « phrase(s) brisée(s) » (expression qu'elle emprunte à Francis Bacon). Ces « phrases, commente-t-elle, ne rompent avec rien d'extérieur à elles, elles explosent ou implosent, fabriquant alors à l'intérieur d'elles-mêmes la fêlure. Lorsqu'elles en prennent à leur aise en s'étendant un peu, ce sont les signes de ponctuation qui les brisent intérieurement »². Les « Regards aigus », les intrusions furtives, le rythme effréné, les phrases hachées ; tout est brisé, effilé, écorché vif dans l'univers esthétique et dans les préfaces de Leila Sebbar, l'anthologiste.

Conclusion

Les collectifs de Leila Sebbar participent à l'institutionnalisation et au renouvellement de la littérature francophone. En recueillant des textes inédits dont elle fixe le format et la thématique, la romancière fait découvrir à un large public un nombre considérable d'écrivains appartenant à des générations et des aires géographiques et culturelles variées. Elle contribue également à l'autonomisation du récit d'enfance longtemps considéré comme un sous-genre de l'autobiographie. Basé davantage sur l'expression des sensations premières que sur la narration des événements (comme dans l'autobiographie), le récit d'enfance s'accorde parfaitement avec la forme brève.

Par ailleurs, les recueils de Leila Sebbar se distinguent par une très grande liberté au niveau du geste anthologiste lui-même comme le montre l'appareil péritextuel. Au soin apporté à l'image iconique (figurant sur la couverture du livre et au seuil de chaque récit), s'ajoutent les titres, les sous-titres et une préface (facultative) qui rompt avec le didactisme

¹ *Une enfance d'outremer*, Seuil, Points virgule, 2001, p.10.

² Florence Delay, *Petites formes en prose après Edison*, op. cit. p.70.

habituel des préfaces. Dans son fond et sa forme, le texte préfaciel de Leila Sebbar a tout l'air d'un poème. Les phrases courtes et le rythme heurté dû à l'usage abondant de la parataxe et de l'ellipse définissent l'écriture de Leila Sebbar que les critiques rattachent à son expérience cinématographique et journalistique. Il y a lieu d'ajouter que l'ellipse est liée, de par son étymologie grecque, à l'idée du manque, manque de la langue du père, et du lieu de l'enfance. Manque qui, selon Derrida, constitue l'essence-même de l'écriture et que Roland Barthes associe au « langage enfantin ». « L'ellipse, écrit-il, a souvent été réputée représenter un état « naturel » de la langue : ce serait un mode « normal » de la parole, dans la prononciation, dans la syntaxe, dans le rêve, dans le langage enfantin »¹. Cette réflexion sur l'ellipse donne à voir le lien entre le geste anthologiste et l'acte créateur chez Leila Sebbar.

Bibliographie :

BARTHES (Roland), « l'ancienne rhétorique. Aide-mémoire » (1970), repris dans *Œuvres complètes*, T. III, Paris : Seuil, 2002, p. 595

DELAY (Florence), *Petites formes en prose après Edison*, Fayard, 2001.

FRAISSE (EMMANUEL), *LES ANTHOLOGIES EN FRANCE*, PARIS : PUF, 1997, P. 8.

SEBBAR (Leila) (dirigé par), *Le pays natal*, Tunis : Elyzad, 2013, p. 152.

LEJEUNE (Philippe), *Les brouillons de soi*, Paris : Seuil, 1998, p. 36.

SCHAFFENER (Alain), « Écrire l'enfance » in, *l'Être du récit d'enfance en France depuis 1870*, Arras : Artois Presses Université, 2005, p. 318.

¹ Roland Barthes, « l'ancienne rhétorique. Aide-mémoire » (1970), repris dans *Œuvres complètes*, T. III, Paris : Seuil, 2002, p. 595.

Un brillant 4^{ème} Congrès mondial de brachylogie à Abidjan



Le quatrième Congrès Mondial de Brachylogie s'est tenu du 19 au 22 octobre 2021 à Abidjan (en Côte d'Ivoire), comme prévu, combinant les participations présentes et celles à distance, en visioconférences. De l'avis de tous les présents, ce fut un congrès de haut niveau scientifique et intellectuel, de hautes valeurs morales et de grande facture organisationnelle (par la Coordination Internationale des Recherches et Études Brachylogiques - CIREB-Paris ; le Laboratoire de Littérature et Ecritures des Civilisations - UFR LLC ; l'Université Félix Houphouët-Boigny de Cocody Abidjan, Côte d'Ivoire ; et La Brachylogia Côte d'Ivoire / Afrique subsaharienne). De ce congrès est né le thème du colloque d'octobre 2022, « La Brachylogie du manque », à Tunis dans le cadre des *Etats généraux de la Nouvelle Brachylogie*, manifestation d'évaluation et de prospection, organisée pour le dixième anniversaire du concept.

Réseaux socionumériques et écriture aphorissante

Zouhour MESSILI – BEN AZIZA

Université Tunis El Manar

Institut Supérieur des Sciences Humaines de Tunis (ISSHT)

Unité de Recherche en Études Brachylogiques (UREB)

Résumé :

Nous voudrions, à travers l'analyse des twitts de deux internautes (l'un français et l'autre tunisien), montrer comment dans la conversation électronique, le style aphorissant parvient à construire une dynamique conversationnelle. Par la force, l'énergie, la condensation du style aphoristique imposé en quelque sorte par les contraintes techniques du réseau socio-numérique, ces deux twitteurs s'inscrivent et s'impliquent dans les discussions sur les problèmes de leur société et parviennent à instaurer un débat démocratique au service de la justice et de l'humain.

Mots-clefs :

Réseau socionumérique, twitter, aphorisme, Raphael Glucksmann, Boukornine.

Abstract :

We would like, through the analysis of the twitts of two Internet users (one French and the other Tunisian), to show how in the electronic conversation, the aphoristic style manages to build a conversational dynamic. Through the strength, the energy, the condensation of the aphoristic style imposed, in a way, by the technical constraints of the socio-numerical network, these two twitters inscribe themselves and get involved in the discussions on the problems of their society and manage to establish a democratic debate in the service of justice and the human.

Keywords :

Socionumerical network, twitter, aphorism, Raphael Glucksmann, Boukornine.

Notre objectif est d'interroger l'écriture aphorissante dans les environnements numériques, plus spécifiquement dans les échanges discursifs via les réseaux socionumériques qui envahissent notre quotidien et répondent à un véritable besoin de communication. On se connecte via le net avec sa famille et ses amis pour partager ses joies, ses chagrins, mais également avec une « toile » d'inconnus pour converser sur le monde, sur les événements... Nous aimerions montrer comment dans ces conversations électroniques, notamment sur le micro-blogging Tweeter, les énoncés aphorissants¹ connaissent un véritable succès de par leur

¹ « En effet, l'«aphorisation» permet d'éclairer aussi bien la mise en scène de la parole sentencieuse dans l'Antiquité classique que les *tweets* des réseaux sociaux de l'internet ou les énoncés disposés dans l'espace fragmenté de la page du journal papier », in Krieg-Planque

capacité à dire beaucoup en peu d'espace et de par leur esprit parfois décapant. Poster un énoncé aphorisant, pour commenter tel ou tel évènement, permet à l'internaute de participer, de s'engager dans une réflexion sur le monde, de partager avec les « autres », de débattre. Cette écriture, puissante parce que brève et concise, s'inscrit parfaitement dans la pratique scripturale discursive des utilisateurs des réseaux sociaux numériques.

Notre problématique générale pourrait être formulée ainsi : comment sur le fil de la conversation électronique, le style aphorisant parvient à construire une dynamique conversationnelle. Notre hypothèse de départ est que les échanges scripturaux *via* les réseaux sociaux s'apparentent à des « conversations » et relèvent tout d'abord de la notion de discursivité et non de celle de textualité. La notion de genre intéresse les champs de la linguistique depuis puis d'une trentaine d'année à peu près, avec principalement les travaux d'Adam, mais aussi ceux de Maingueneau, Rastier, Branca, pour ne citer que les plus connus. Et cette dernière décennie, les discussions et les débats sur la notion de généricité¹ ont rebondi ou ont pris un autre tournant avec les recherches sur les productions discursives des réseaux sociaux, recherches qui ont mis en avant la généricité composite de ces productions.

Nous avons, lors d'une conférence sur la thématique du détour à Sfax, rappelé que « le discours conversationnel électronique, comme tout discours, est le lieu d'enjeux énonciatifs ». Utiliser un réseau social, c'est entrer dans un univers ultra-social, dans une communauté², dans une famille numérique³.

Nous voudrions également préciser que s'intéresser au style aphorisant sur les réseaux sociaux numériques, c'est prendre en compte le « contexte » ou plus exactement « les conditions de production ». Dans l'environnement numérique, ces conditions de production jouent un rôle non négligeable. Elles imposent des normes que l'internaute ne peut contourner. Sur twitter, toujours, on ne peut pas aller au-delà de 140 caractères, sinon le texte est coupé⁴ ; contrainte graphique qui amène les utilisateurs de ce réseau social à écrire de façon brève et percutante, bref à s'inscrire dans une écriture brachylogique.

Mais quel est le sens que nous donnons à l'expression « écriture brachylogique » ? Nous reprenons les caractéristiques de la Nouvelle brachylogie : la brièveté et le conversationnel :

(Alice), « Maingueneau, Dominique. 2012. *Les phrases sans texte* (Paris : Colin) », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 10 | 2013, mis en ligne le 10 avril 2013, <http://journals.openedition.org/aad/1482>.

¹ « « Même abondamment retravaillée depuis les années 1980, cette notion reste un des lits de Procuste de toute réflexion sur le discours ». Par cette réflexion, Maingueneau (2004 : 107) signale que le genre de discours oscille globalement entre une définition sociale (trop large) et une définition linguistique ou textuelle (trop étroite), aucune solution n'étant vraiment satisfaisante pour rendre compte d'une notion complexe dans l'analyse de laquelle entrent plusieurs paramètres », Paveau (Maire-Anne), *Genre de discours et technologie discursive. Tweet, twittécriture et twittérature* », 2012, <hal-00824817>, p. 4.

² On peut par exemple grâce à tweet organiser un twunch, c'est-à-dire un déjeuner dont la proposition et l'organisation ont lieu lors d'une conversation sur twitter.

³ Voir Casilli Antonio, *Les liaisons numériques. Vers une nouvelle sociabilité ?* Paris : éd du Seuil, 2010.

⁴ Les messages doivent donc être courts mais un lien peut y être associé.

- une écriture qui, au niveau formel, renvoie à une graphie de la brièveté jouant entre un écrit non normé et une oralité écrite, cette néo-écriture, appelée également *e-sms*, répond au besoin de notre époque : l'immédiateté et la rapidité¹.
- une écriture qui s'inscrit dans la perspective d'une « conversation », c'est-à-dire d'un échange langagier ouvert à tous les possibles ;
- une écriture, au niveau sémantique, de la brièveté, de la condensation dans un but de mieux se faire comprendre.

Outre ces caractéristiques majeures (esprit de conversation et brièveté graphique), l'écriture « réseautique » s'apparente souvent à une écriture aphoristique où l'expression de la pensée se rapproche du mode proverbial. Le mode aphoristique permet de dire les choses avec plus d'énergie et d'intensité, de condenser, dans un minimum de mots, des opinions, des sentiments, des sensations, un enthousiasme, une révolte, une critique...

L'activité discursive est donc tributaire de contraintes techniques et formelles, de dispositifs technologiques, mais également du principe même du type de ce discours appelé soit écrit-oralisé soit oral-écrit qui relève de la particularité spatio-temporelle des échanges sur réseaux sociaux. En effet, les facteurs extralinguistiques, ici techniques ou technologiques, conditionnent le type de comportement discursif. Pour Jacques Anis, « [...] les conditions matérielles de la communication modèlent fortement la forme linguistique des messages² ».

À ces débuts, twitter était qualifié de micro-blogging conversationnel. Mais qu'entend-on par « converser » ? Pour Frédéric Berthet :

Jusqu'au XVIII^e siècle, «converser» signifiait aussi bien «demeurer, vivre quelque part », et que plus précisément encore «conversation » désignait jusqu'au début du XVI^e siècle « relation », «rapport » et enfin «genre de vie», ce tracé du mot dans la parole des hommes, par lequel ceux-ci la désignaient, montre avec assez d'évidence ce que parler «engage» et incline à concevoir l'énonciation comme séjour du sujet dans la langue, installation parfois voyageuse, occupation toujours provisoire, l'aménagement du sens n'étant jamais que l'effet second d'un emménagement du sujet dans le discours³. [Berthet, 1979 : 110]

Sur twitter le sujet « conversant », quel qu'il soit, s'investit dans son énonciation. L'internaute ne se contente pas de porter un jugement ponctuel ; les remarques s'enchaînent avec les événements, inscrivent ces derniers dans une méga-conversation du monde virtuel. La nature aphoristique du style des réseaux sociaux est caractérisée par son ancrage dans la discursivité de ce type d'échanges.

Selon l'Encyclopédie :

L'aphorisme est un genre spéculaire par excellence : sa brièveté, la précision du geste vers laquelle tend l'auteur attirent son regard sur le mouvement de sa propre pensée, comme l'éclair s'insinue dans l'œil. Spéculaire, l'aphorisme l'est aussi par sa situation ambiguë qui fait « réfléchir » (au sens optique et au sens intellectuel du mot).

¹ Mais l'emploi de cette écriture « sms » n'est pas systématique et dépend fortement du critère générationnel.

² Jacques Anis, « Communication électronique scripturale et formes langagières », in la revue RHRT (Réseaux humains/réseaux technologiques), Collection « Documents, Actes et Rapports pour l'Education, CNDP, n° 4, 2002, en ligne : <http://rhrt.edel.univ-poitiers.fr/documentef73.html?id=547>.

³ Frédéric Berthet « Éléments de conversation », in Revue Communications, *La conversation*, volume 30, numéro 1, 1979, pp.109-163.

Et nous voudrions, à partir d'un certain nombre d'occurrences, montrer et démontrer que les échanges discursifs via Tweeter ne se contentent pas d'informer sur ses activités personnelles, professionnelles, associatives, ou de s'informer sur les activités de tel ou tel homme politique, de tel ou tel artiste, de telle ou telle émission, etc., mais amènent souvent à réfléchir, à inciter les internautes à comprendre, à juger, à réagir. Tweeter est un gigantesque espace de conversation où chacun s'exprime par un message bref. Son principe de fonctionnement, extrêmement simple, permet à chacun de l'utiliser comme il l'entend.

Étude du corpus

Notre corpus est composé d'énoncés aphoristiques de deux twitteurs : un Français Raphael Glucksmann et un Tunisien Bourkonine. Raphael Glucksmann est un essayiste et un homme politique français, élu sur une liste socialiste aux Européennes de mai 2019 ; Boukornine est un médecin qui habite à Hammam Lif dans le quartier de Bourkornine, nom éponyme de la montagne qui se situe dans la banlieue sud de Tunis.

[Raphael Glucksmann @rglucks1 22 mai à 22 heures](#)

Manifester est un droit. Tabasser une étudiante un crime.

Ici, le twitteur commente les affrontements qui ont eu lieu en France entre les manifestants et les policiers lors des manifestations du mouvement « La nuit debout », en 2016. Les policiers sont accusés de violence gratuite. Et la photo d'une étudiante aux jambes pleines de bleus a fait le tour du web, c'est pourquoi Glucksmann a posté ce tweet. Au niveau formel, nous pouvons relever deux formules brèves mais intenses :

- L'énoncé commence par un infinitif suivi d'une formule attributive. Ici, l'aphorisme s'inscrit dans le mode de la définition qui lui octroie un caractère absolu « manifester... est... », caractère absolu valable également pour la 2^{ème} partie de l'énoncé qui utilise une ellipse grammaticale : « tabasser une étudiante [est] un crime ».

- De plus, le twitteur converse avec les mots du vocabulaire juridique. Le quasi parallélisme met en miroir deux termes juridiques « droit » et « crime » qui s'inscrivent ici dans un rapport de sens inhabituel : c'est la police qui commet un crime en refusant un droit inscrit dans la Constitution française. Par cette écriture aphoristique à tendance gnomique, la dénonciation est acerbe et s'apparente à une sentence sans appel, à une condamnation en quelque sorte « universelle ».

[Raphael Glucksmann @rglucks1 24 avr.](#)

La vague brune s'abat sur l'Autriche. Repli identitaire et fiasco des partis traditionnels: un danger continental.

Ici, cet énoncé aphoristique, métaphorique, fort et puissant, fait converser histoire et géographie. Le twitteur recourt à la métaphore « La vague brune » qui est évidemment une référence à l'Allemagne du 3^{ème} Reich pour qualifier la montée de l'extrême droite en Autriche. Mais ici l'aphorisme ne se contente pas de donner une information, même

imaginée, il tranche autant par sa substance que par sa forme. Le sème de la peur est présent dans l'expression « vague brune » ainsi que dans les substantifs « repli » et « danger » et le verbe « s'abat » ; l'étendue de cette nouvelle vague brune va au-delà de l'Autriche et touche tout le continent. Cette phrase qui met en miroir « repli identitaire et fiasco des partis traditionnels » et « danger continental » exprime un jugement dépréciatif. L'emploi d'une phrase averbale dans la 2ème partie de l'énoncé résume efficacement le contenu du message. Le deux-points, à valeur attributive (il remplace le verbe d'état « être ») inscrit cet énoncé dans un mode aphoristique.

[Raphael Glucksmann @rglucks1 4 avr.](#)

Renvoi d'un réfugié sur deux: ci-gît le droit d'asile européen.

Dans ce tweet, l'écriture aphoristique s'épanouit à la fois dans la rigueur et dans la nuance. Cette formulation condensée et forte sonne comme un couperet :

- « renvoi d'un réfugié sur deux » : le chiffre annoncé porte à réflexion. Plus de 50 % des demandeurs d'asile sont refoulés. Ce tweet a été posté lors de l'arrivée massive des migrants des pays en état de guerre (la Syrie, l'Irak, etc.). Ce pourcentage montre combien le droit d'asile est un principe universel qui, aux yeux de Glucksmann, prend une valeur toute relative.

-« ci-gît le droit d'asile ». Cet énoncé saillant se révèle d'une véritable efficacité. Le drame des déplacés est tristement amplifié par cette formule brève, consacrée, avec laquelle on commence les épitaphes, et renvoie ainsi à l'idée de mort : mort du droit d'asile européen et par ricochet retour vers « la mort » pour les réfugiés puisque certains d'entre eux ont fui leur pays pour pouvoir rester en vie.

Glucksmann semble cultiver une écriture aphorissante qui marque les esprits par un sens exprimé par une brièveté cinglante, par une condensation sémantique, par une formulation forte au service de la dénonciation et de la révolte. Le tweeteur exprime en peu de mots à la fois ses convictions personnelles et politiques et parvient, en incitant son lecteur à une pensée personnelle, à instaurer un débat démocratique au service de la justice et de l'humain.

Les énoncés aphorissants du twiteur Boukornine sont d'un autre ordre, ils confirment le légendaire sens de l'humour des Tunisiens qui souvent parviennent à tourner en dérision des situations dramatiques :

[Boukornine @BoukornineBlog 24 mars 2016](#)

Incompréhension en Tunisie: deux ministres belges ont démissionné suite à un attentat. [#MouchFiSebrna](#)

Bien sûr, ici l'allusion à l'inertie gouvernementale après les attentats du Bardo et de Sousse est sans équivoque : au mieux un ou deux responsables sécuritaires ont été limogés mais en Tunisie, aucun ministre n'a jamais eu le courage de démissionner. La force de cette phrase aphorissante est portée par ce regard humoristique qui relance le débat sur la responsabilité ministérielle et gouvernementale. La formulation ironique s'étend sur

toute la phrase. Le SN « Incompréhension en Tunisie » est suivi d'un deux-points explicatif, or si la surprise causée par la raison invoquée fait tout d'abord sourire, elle fait également réfléchir. L'implicite (ce n'est pas le cas chez nous en Tunisie) est amené dans une formulation souple mais efficace. Le non-dit porté par l'association du terme « incompréhension » et de la cause évoquée se dévoile dans l'instant et oppose deux conceptions de la démocratie. Par ce sous-entendu, le twitter lance un débat démocratique sur les devoirs et les obligations des gouvernants en Tunisie qui sont en phase d'apprentissage des valeurs démocratiques et qui n'ont pas encore acquis les réflexes de responsabilité.

[Boukornine @BoukornineBlog 24 déc. 2015](#)

Anniversaires de Mahomet et de Jésus le même jour. "Buvez ce Zgougou, car ceci est mon sang"

Le 21^{ème} siècle a vu ressurgir les tensions entre le monde occidental dit civilisé et le monde musulman regardé comme un terroir à terroristes. Les jours de naissance du prophète Jésus et du prophète Mahomet donnent l'occasion de parodier la formule biblique « Buvez-en tous, car ceci est mon sang » en « buvez ce zgougou car ceci est mon sang ». Le zgougou est un désert tunisien préparé lors de la fête du Moulded, journée commémorant la naissance du prophète Mahomet. Au-delà du sourire que provoque cette parodie, Boukornine fait converser et converger les deux religions. Les deux prophètes n'en font qu'un et notre twitter par une formule revisitée parvient à remettre en cause ce concept, devenu hélas un lieu commun, de « choc des civilisations ».

[Boukornine @BoukornineBlog 14 déc. 2015](#)

En voyageant en [#Tunisie](#) vous pourrez également voyager dans le temps. [#MoyenÂge#Loi52#Loi230](#)

Depuis le 14 janvier 2011, le courant religieux salafiste a fait beaucoup parlé de lui en Tunisie. L'instauration de la liberté d'expression et d'opinion a remis sur le devant de la scène religieuse et politique les adeptes du salafisme qui ouvrent des écoles, créent des associations et participent à la vie politique du pays. Pour de nombreux Tunisiens, les salafistes représentent surtout un retour vers le moyen âge, par leur mode vestimentaire, leur mode de pensée et par une pratique religieuse radicale fondée sur des interprétations strictes du Coran et de la tradition. Pendant la période troublée de l'après-révolution, salafisme et terrorisme ont souvent été considérés comme des synonymes et la Police, munie de mandat de perquisition, a l'autorisation d'arrêter des citoyens « pour soupçon de terrorisme ». Ce tweet fait référence à la détention de 3 artistes que la police a arrêtés croyant démanteler une cellule terroriste ; mais les policiers se rendent compte de leur erreur et orientent leur accusation vers la consommation de cannabis, infraction sévèrement punie par « la loi 52 »¹. Cet événement, jugé d'abus policier par une grande majorité de la

¹ Cette loi a été promulguée en mai 1992 et stipule que « sera puni d'un emprisonnement d'un à cinq ans et d'une amende de 1 000 à 3 000 dinars tout consommateur ou détenteur à usage de consommation personnelle, de plantes ou matières stupéfiantes, hors les cas autorisés par la loi ».

société civile, a fait l'objet d'une campagne de protestations et a relancé le débat sur la consommation de cannabis. Cet article 52 du code pénal est considéré par les Tunisiens comme un instrument juridique permettant de réprimer tous ceux qui s'opposent au pouvoir, mais elle n'est pas la seule loi liberticide votée sous l'ère du président déchu Ben Ali. L'article 230 criminalise l'homosexualité et une autre arrestation, en décembre également, a relancé le problème épineux de la criminalisation de l'homosexualité. À Kairouan, six jeunes étudiants ont été arrêtés pour « pratiques homosexuelles », mais ce qui a également provoqué un véritable tollé est le fait qu'ils ont dû subir un examen anal pour pouvoir prouver leur orientation sexuelle.

Boukornine est un auteur d'énoncés aphoristiques s'inscrivant dans les débats qui secouent la Tunisie, avec un regard ironique donnant à réfléchir. Brefs et fortement structurés, ses tweets s'inscrivent dans les débats sur les problèmes épineux de la montée de l'intégrisme, de la criminalisation de la consommation de drogue et de la pratique homosexuelle.

Conclusion

Au terme de cette analyse, on réalise que les propos *via* les réseaux sociaux sont le lieu d'une observation sur l'homme et le monde. Nous avons tenté ici de développer une réflexion sur l'écriture aphoristique dans le cadre de l'analyse des échanges discursifs sur les réseaux sociaux, et de donner quelques opportunités de réflexion dans le champ brachylogique à l'élaboration du concept de la « conversation ». Comme nous l'avons observé, les internautes dans les réseaux sociaux, et particulièrement twitter, se sont approprié la forme intrinsèque à l'aphorisme et ont su développer un nouvel art de la conversation, à l'antipode du bavardage. Ces phrases aphoristiques, critiques, ironiques ou simplement informatives, ouvrent sur une parole toujours et encore possible, sur une écoute du social et surtout de l'humain. Contrairement au dialogue qui le plus souvent a une visée argumentative, la conversation *via* les réseaux sociaux, par-delà ou malgré sa forme condensée, vise à établir et à maintenir un lien entre les hommes. Sur les réseaux sociaux on *ne fait pas la conversation*, on *a une conversation* où la pensée se construit avec un art de la précision, conséquence de la forme brève imposée mais allégrement adoptée. Cependant cet idéal de conversation est souvent remis en question par des réactions agressives dont la violence verbale et les fake-news en sont une illustration.

Indications bibliographiques :

ADAM (Jean-Michel), « Genres, textes, discours: pour une reconception linguistique du concept de genre », *in Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 75, fasc. 3, 1997. Langues et littératures modernes - Moderne taal- en letterkunde. pp. 665-681.

ANIS (Jacques), « Communication électronique scripturale et formes langagières », *in* la revue RHRT (Réseaux humains/réseaux technologiques), Collection « Documents, Actes et Rapports pour l'Éducation, CNDP, n° 4, 2002, en ligne : <http://rhrt.edel.univ-poitiers.fr/documentef73.html?id=547>.

BERTHET (Frédéric), « Éléments de conversation », in *Revue Communications, La conversation*, volume 30, numéro 1, 1979, pp.109-163.

BRANCA-ROSOFF (Sonia), « Types, modes et genres : entre langue et discours », *Langage et Société*, n° 87, 1999, p.5-24.

CASILLI (Antonio), *Les liaisons numériques. Vers une nouvelle sociabilité ?*, Paris : éd du Seuil, 2010.

CHARAUDEAU (Patrick), Genre de discours. In P. Charaudeau & D. Maingueneau (eds), *Dictionnaire d'analyse de discours*, Paris : Seuil, 2002, p.277-281.

KRIEG-PLANQUE (Alice), « Maingueneau, Dominique. 2012. *Les phrases sans texte* (Paris : Colin) », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 10 | 2013, mis en ligne le 10 avril 2013, <http://journals.openedition.org/aad/1482>.

MAINGUENEAU (Dominique), "Retour sur une catégorie : le genre", dans J.-M. Adam, J.-B. Grize et Magid Ali Bouacha, *Texte et discours : catégories pour l'analyse*, Éditions Universitaires de Dijon, 2004, p.107-118.

PAVEAU (Maire-Anne),

- *L'analyse du discours numérique*, éd. Hermann, 2017, 400 pages.

- *Genre de discours et technologie discursive. Tweet, twitécriture et twittérature* », 2012, <hal-00824817>.

RASTIER (François), « *Éléments de théorie des genres* », (texte diffusé sur la liste fermée « Sémantique des textes », 2001), en ligne sur www.revue-texto.net.

Enquête au pays... des diplomates. Leur langage est-il brachylogique ?

Catherine Gravet
Université de Mons

Résumé : le discours diplomatique n'est peut-être pas *essentiellement* brachylogique, pourtant le diplomate est très souvent, et de plus en plus, invité ou contraint à « brachylogiser » ses textes. À l'ère du zapping, c'est dans l'air du temps, même pour les experts en droit international ou en économie que sont devenus les ambassadeurs d'aujourd'hui. L'analyse stylistique de leur prose ne sera cependant possible que lorsque les archives, du Quai d'Orsay ou d'ailleurs, seront disponibles, délivrées du secret qui continue de peser sur les échanges de politique internationale, et à condition qu'on ait jugé bon de la conserver !

Mots-clés : diplomatie, discours, brachylogie, zapping, style.

Title : Investigation in the country ... diplomats. Is their language brachylogic?

Summary: Diplomatic discourse is perhaps not essentially brachylogic, yet the diplomat is very often, and more and more, invited or forced to "brachylogize" his texts. In the era of zapping, it is fashionable, even for experts in international law or economics, that today's ambassadors have become. However, the stylistic analysis of their prose will only be possible when the archives, from the Quai d'Orsay or elsewhere, are available, freed from the secrecy which continues to weigh on international political exchanges, and on condition that saw fit to keep it!

Keywords: diplomacy, speech, brachylogy, zapping, style.

Le 15 juillet 2014, sur France Culture¹, un diplomate répond aux questions du journaliste. Pierre Morel, ancien Ambassadeur de France à Moscou, Pékin et au Saint-Siège à Rome, cite d'abord les nombreux types de textes diplomatiques : le télégramme, le verbatim, la déclaration, la note, le discours, le rapport de fin de mission, le communiqué, le texte négocié, le traité, etc. Parmi ces discours formulaires, la note verbale retient l'attention, comme son nom ne l'indique pas, elle correspond à une forme écrite précise, enregistrée à l'Ambassade et déposée au Ministère. La note verbale, précise Pierre Morel, est toujours terminée par cette formule traditionnelle : « avec l'assurance de ma haute considération ». Quant au télégramme, c'est un message court envoyé à travers le monde par radio.

¹ Le site internet de la radio permet de télécharger les émissions longtemps après leur diffusion.

Interrogé sur les qualités qu'un diplomate doit posséder, Pierre Morel n'hésite pas : il doit avoir un esprit de synthèse et d'analyse, non seulement il doit aimer écrire, mais encore « écrire dense et concis ». De toute évidence, le travail d'écriture occupe une place importante dans l'activité du diplomate. Mais existe-t-il un « discours diplomatique » proprement dit ?

Spécificité du discours diplomatique ?

Se référant à Maria Teresa Cabré¹, Árpád Mihalovics classe sans hésitation le langage politique dans ce que les linguistes nomment « langue de spécialité », parce qu'elle se produit « dans une sphère précise de communication² ». La langue de spécialité, « variété linguistique formalisée et codifiée, employée pour des besoins spécifiques et dans un contexte approprié », s'applique à la langue de la politique – notons que l'auteur ne distingue pas politique et diplomatie – dans la mesure notamment où les documents sont rédigés par des experts et qu'ils utilisent un jargon. À travers l'analyse lexico-sémantique et morpho-syntaxique de quelques extraits de traités internationaux, Mihalovics s'attache à montrer qu'effectivement certains mots, certaines collocations ou encore certaines constructions grammaticales sont spécifiques. Parmi les traits stylistiques prépondérants, l'auteur relève « les phrases longues », « la recherche de la clarté » et « la richesse des nuances », c'est-à-dire rien à première vue de brachylogique.

Précisons tout de suite que les spécialistes ne s'accordent pas. Michel Murat par exemple récuse ce cadre conceptuel : le langage des diplomates, selon lui, n'a rien d'une langue de métier, ce n'est pas une langue spécialisée. Le diplomate adapte simplement le cadre rhétorique qu'on lui a inculqué aux situations qui se présentent à lui³ (p. 142).

Depuis sa thèse d'État, défendue à l'Université de Bordeaux IV en 2003, *Éléments pour une théorie du discours diplomatique*, Constanze Villar se penche sur le discours diplomatique pour en dégager les spécificités. Publiée en 2006, chez L'Harmattan (collection « Pouvoirs comparés »), sa thèse s'intitule *Le Discours diplomatique*. L'intérêt des travaux de Constanze Villar est, entre autres, de montrer clairement les ambiguïtés du discours diplomatique, les différents niveaux de ses manifestations, ses causes et ses objectifs. De l'analyse de Villar, ressort la description d'un langage diplomatique codé, voire figé, dont le sens n'est pas accessible par tous. Mais l'ambiguïté et l'obliquité du discours diplomatique n'autorisent peut-être pas cette conclusion généralisatrice : « L'essentiel ne peut être énoncé de manière explicite », même si l'on comprend que les procédés sont essentiels aux négociations, en particulier celles qui doivent construire la paix.

Dans sa réflexion épistémologique sur la discipline des relations internationales en général, Martres évoque ainsi le langage diplomatique : il « a ses propres règles [...] La durée, la solution à long terme, la gestion

¹ *La Terminologie. Théorie, méthode et applications*. Paris, Armand Colin, 1998.

² Árpád Mihalovics, « Quelques traits caractéristiques des documents diplomatiques (Fragments) », dans *Revue d'Études françaises*, n° 6, 2001, pp. 109-118.

³ Michel Murat, « Le Style diplomatique », dans Laurence Badel, Gilles Ferragu, Stanislas Jeannesson et Renaud Meltz (dir.), *Écrivains et diplomates. L'Invention d'une tradition. XIX^e – XXI^e siècles*. Colloque historique international des 12, 13 et 14 mai 2011. Paris, Armand Colin – Institut français, « Recherches », 2012, pp. 137-151.

méticuleuse des mots l'obligent à "euphémiser" les propos, à les enfermer dans un registre très court, jouant sur les nuances sémantiques. Car le diplomate, s'il s'engage, prévoit aussi de se délier : il se doit de cultiver l'ambiguïté, source féconde d'une pluralité d'interprétations¹. »

Mais plutôt que de discuter de ces spécificités, intéressons-nous à la concision : l'enseigne-t-on aux futurs diplomates ?

Quid de la tradition diplomatique ? Au XIX^e siècle, le *Guide diplomatique...* de Karl von Martens² (1790-1863), traité de rhétorique cartésien, « quintilianien » écrit Murat (p. 139), fait autorité. Selon le principe pédagogique bien établi de l'imitation, il présente comme modèle, aux apprentis diplomates, trois ouvrages historiques dont il loue précisément l'ordre, l'exactitude et la concision (t. 1, p. 14). Il précise plus loin : « La concision est un des premiers devoirs de l'écrivain. Moins prodigue de mots que riche de pensées, celles-ci doivent être vraies, justes, lumineuses, et, toujours, en rapport direct avec le sujet, l'éclaircir sans dégénérer en amplification. » (p. 249). La consigne vaut aussi pour le diplomate, Martens insiste, c'est lui qui souligne : « Nous répéterons donc ici, qu'on ne saurait trop recommander aux rédacteurs de pièces et d'offices diplomatiques, d'unir à la précision des idées la propriété des termes et la concision du style. Les circonlocutions, les épithètes, les grands mots, les expressions recherchées, les longues périodes, les ornemen[t]s, les lieux communs oratoires, sont constamment déplacés dans les écrits de ce genre [compositions], où tout étant grave et important doit marcher directement au but³. »

Quant au *Cours de style diplomatique* de Meisel⁴ (1789-1824), il renvoie aux travaux de Martens et donne, entre autres, les trois moyens d'acquérir le style adéquat aux différents écrits publics : « par l'étude théorique des principes, par la lecture des meilleurs modèles, par la pratique » (t. 2, p. 5). Les principes pédagogiques sont les mêmes. Un prérequis pour le futur diplomate : la correction et la pureté du style, conditions *sine qua non* à l'accès à la profession (p. 14). La qualité essentielle reste la clarté. Il précise encore : « il convient d'observer que le style coupé convient généralement mieux aux discussions politiques, parce qu'il est plus rapide, plus serré et plus concis [que le style périodique] » (p. 16).

Le Baron Julius de Szilassy (1870-1935), dans le chapitre « L'envoyé à son poste » de son *Traité pratique de diplomatie moderne*, passe en revue les différentes qualités morales dont le diplomate doit être pourvu. Comme il est censé « faire preuve d'une très grande prudence et d'une extrême réserve⁵ », il ne doit jamais oublier « que chacune de ses paroles "compte" » et que souvent « le silence est d'or ». Le baron, victime des préjugés de son temps, estime par ailleurs qu'une femme ne jouit d'aucune

¹ Jean-Louis Martres, « De la nécessité d'une théorie des relations internationales. L'illusion paradigmatique », *France Diplomatie*, s.d., s.n., pp. 19-41, article en ligne sur : <http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/IMG/pdf/FD001266.pdf>, p. 19-20.

² Karl von Martens, *Guide diplomatique ou Traité des droits, des immunités et des devoirs des ministres publics, des agen[t]s diplomatiques et consulaires dans toute l'étendue de leurs fonctions...* Traduit de l'allemand et complété par Charles Picquet. Édité par M. de Hoffmanns. 3 vol. Paris, J.-P. Aillaud, 1837.

³ Dans le chapitre intitulé « Observations générales sur le style diplomatique », pp. 250-251.

⁴ August Heinrich Meisel, *Cours de style diplomatique*. 2 vol. Paris, J.-P. Aillaud, 1826.

⁵ Baron J. de Szilassy, *Traité pratique de diplomatie moderne*. Paris, Payot, 1928, p. 38.

des qualités requises pour être diplomate. On relèvera une habitude désuète mais en quelque sorte brachylogique que préconise Szilassy : la carte que l'on dépose, il convient de l'écorner selon un code précis, en haut pour « exprimer sa condescendance », en bas « pour témoigner sa modestie », de côté quand on la remet « à un égal » (p. 54).

Plus précisément, Szilassy traite de « la correspondance [officielle] entre l'Envoyé et le Ministre des Affaires étrangères » : « chaque mot compte [...] et engage » assure-t-il. Il profite de l'occasion pour faire l'éloge de la langue française, langue diplomatique idéale parce qu'« il n'y en a pas de plus fine, ni de plus travaillée », qu'elle possède « de nombreuses tournures et étant susceptible de nuances que ne connaissent pas les autres [*sic*]. Sa finesse permet en outre [...] d'exprimer des opinions très arrêtées et de dire même des vérités assez fortes sous une forme de courtoisie... » (pp. 64-65).

Des usages relatifs aux différentes formes que peut prendre la correspondance diplomatique, on retiendra surtout l'importance de la *courtoisie*. Le mémoire en particulier, dont la forme n'est pas aussi « nettement prescrite », doit être « conçu dans un style sec, concis et absolument impersonnel », il ne « mentionne que des faits et ne porte jamais de signature » (p. 68). Il s'agit ensuite encore de qualités plus morales que rédactionnelles : la confiance est à établir et à conserver à tout prix, le mensonge à éviter autant que possible, la discrétion à maintenir. L'envoyé peut affectionner les « tournures diplomatiques » que le Ministre des Affaires étrangères avec qui il traite n'appréciera pas (p. 78). Bien des instructions contraignent l'envoyé à la parcimonie : comme il « *ne doit jamais se tromper* [...] mieux vaut ne rien rapporter que mander une chose qui n'est pas absolument certaine¹. » La nécessité d'être exact borne strictement ses rapports à ce qui est indispensable – des faits mais aussi des opinions – pour éclairer une situation à l'intention de son gouvernement, d'autant que, comme le signale déjà Szilassy entre les deux guerres, les rapports écrits, trop lents, sont « un accessoire de luxe [...] qu'on ne saurait attendre pour prendre des décisions urgentes ». C'est donc le télégramme chiffré qui prime. Et de toute évidence le télégramme doit être « concis et clair avant tout » (p. 167), mais là, seul le bon sens de l'Envoyé lui permettra de juger s'il doit ajouter l'un ou l'autre détail. Szilassy revient à la charge : « dans ses rapports, l'Envoyé optera pour un style concis mais sans rien oublier des données nécessaires. » Quant aux répétitions, qui sont « le fait d'un style négligé », elles sont à bannir, sauf si elles visent un effet particulier ! Chaque mot doit être si bien pesé qu'une traduction laissera souvent à désirer (pp. 170-173). C'est dire si le malheureux diplomate, coincé entre le marteau de la clarté et l'enclume de la précision, ne trouvera d'échappatoire que dans une concision prudente mais patriotique.

Dans *Diplomatie*, Sir Nicolson (1886-1968) propose une définition du langage diplomatique qui cadre exactement avec notre propos : « dans son sens le plus général, le langage diplomatique indique ce style circonspect qui, sous-entendant infiniment plus qu'il n'exprime, permet aux ministres et aux diplomates d'échanger des propos extrêmement vifs sans employer

¹ C'est l'auteur qui souligne, p. 157.

des termes provocants ni se départir d'une parfaite courtoisie¹. » Sir Nicolson se souvient de Cicéron : le diplomate est amené, estime-t-il, « à remplacer par un papier-monnaie de phrases conventionnelles les espèces bien sonnantes du langage journalier. » (p. 197) L'expression choisie par le bon diplomate n'est pas forcément plus courte mais elle offre bien des avantages. Ainsi de ce « pauvre diable parvenu au dernier degré du *delirium tremens* » dont un consul général dit qu'il « ne prenait pas pour sa santé tous les soins que lui recommandaient ses médecins » (p. 199). Nicolson envisage aussi l'avantage de l'effet dilatoire d'une interprétation consécutive dans le contexte diplomatique : le « négociateur qui a déjà saisi le sens général d'un discours [peut] réfléchir à sa réponse » (p. 201). Dans ce chapitre consacré au « langage diplomatique », Nicolson passe encore en revue une série de mots ou d'expressions en notant ceux qui sont passés de mode. Ce répertoire (pp. 203-219) s'étend par exemple sur le mot « ultimatum » (pp. 217-218), qui ne signifie nullement « déclaration de guerre » mais « se présente généralement sous la forme d'un avis, signifiant qu'à moins d'une réponse favorable avant une date et une heure déterminées, l'affaire en cours aura certaines suites. Ces suites ne comportent pas nécessairement la guerre. »

Un autre chapitre de *Diplomatie* mérite notre attention, celui qui s'intitule « Le Diplomate idéal » (pp. 90-108), parce qu'il énonce, lui aussi, quelques qualités, intellectuelles et morales, inhérentes à la fonction. Pour l'anecdote, retenons qu'il était recommandé d'envoyer comme ambassadeur à Saint-Pétersbourg, du temps de la Grande Catherine, « un jeune homme au teint frais » et, auprès des cours allemands, quelqu'un qui « devait être à même d'absorber sans inconvénient d'énormes quantités de boissons alcooliques » (p. 92). Plus sérieusement, la diplomatie étant « un art écrit plutôt que verbal » (p. 97), la sincérité et la précision sont de mise et s'assortissent de prescriptions où priment à la fois l'écrit et la concision. Quand l'envoyé doit transmettre une communication importante au gouvernement étranger, il doit « porte[r] sur lui un court résumé, ou aide-mémoire, du message dont il est chargé. Il pourra en faire lecture au ministre des Affaires étrangères ou lui en laisser une copie. » (pp. 97-98) De même il est déconseillé « d'entourer ses pronostics d'une obscurité delphique ». D'autres qualités comme la patience, la loyauté, l'impassibilité, etc., qui dressent le portrait d'un homme idéal, sont sans impact brachylogique sur le discours.

Plus près de nous, l'Université de Mons a proposé, dès 1995, un stage intensif de « Français des relations internationales », ou « stage diplomates », « principalement destiné à des fonctionnaires ou à des diplomates étrangers ayant dans leurs attributions des relations avec des pays de l'espace francophone », comme le précisent les responsables, mes collègues Marie-Line Moreau et Thierry Fauvaux² (2003, p. 55). Les cours s'inscrivent dans la filière « Langue de spécialité ». Les deux auteurs s'efforcent de décrire les activités originales qu'ils ont mises en place et

¹ Harold George Nicolson, *Diplomatie*. Neuchâtel, Éd. de la Baconnière, 1948, p. 196.

² Marie-Line Moreau, « Compétences linguistiques des agents des relations internationales : l'expérience du "stage diplomates" de Mons », dans *Cahiers du réseau Linguapax*, CIPA, n° 12/13, 2009-2010, pp. 51-61. Et Thierry Fauvaux et Marie-Line Moreau, « La Simulation de conférence internationale : une approche linguapax », dans *Cahiers du réseau Linguapax*, CIPA, n° 6/7, 2003-2004, pp. 55-65.

les objectifs qu'ils visent. Mais il n'est nulle part question de concision par exemple. On le comprend dans la mesure où cette contrainte constituerait probablement, à court terme, un frein à la communication – effet, bien entendu, non désiré dans ce cadre didactique.

Quelques pistes brachylogiques

Une coquille repérée à la quatrième couverture de la version numérique de l'ouvrage de Villar déjà cité (en ligne sur <http://classiques.uqac.ca/>) laissait augurer quelques trouvailles : « Le discours diplomatique ». Aux détours de son article, « Pour une théorie du discours diplomatique », s'annoncent en tout cas quelques minces pistes brachylogiques. Ainsi le mot « conséquences » est-il chargé d'un sens qui dépasse largement l'acception proposée dans les dictionnaires : la résolution 1441 de l'ONU (8 novembre 2002) qui vise le désarmement de l'Iraq avertit « des graves conséquences auxquelles [l'Iraq] aurait à faire face s'il continuait à manquer à ses obligations ». L'extrait est cité par Villar¹ (p. 50) qui précise qu'ici « conséquences » signifie « guerre ».

L'histoire de la diplomatie chinoise offre encore l'illustration d'un type de rituel particulièrement canonique puisqu'un bon ambassadeur disposait d'un large éventail de citations littéraires auxquelles il avait exclusivement recours dans ses entrevues.

L'article de Murat (déjà cité) nous propose bien involontairement quelques pistes brachylogiques ; il évoque notamment, sans plus de précision, une circulaire de Raymond Poincaré (président de la République française de 1913 à 1920) visant à réduire le coût des transmissions télégraphiques des dépêches : l'homme d'État exigeait, en vain semble-t-il, plus de concision ! Voici donc une cause économique précise visant à développer une qualité d'écriture qu'on peine parfois à cerner mais qu'on recommande souvent, à défaut de la pratiquer.

Murat évoque encore les œuvres de Chateaubriand qui mériteraient sans doute un examen approfondi, sous l'angle brachylogique. Voici une situation de communication intéressante : les *Mémoires d'outre-tombe*, « montage capricieux » (Murat, p. 144), racontent, entre autres, l'ambassade de Rome de Chateaubriand-diplomate en 1928-1929. L'écrivain y mêle lettres au ministre, extraits de dépêches, mémoires officiels, lettres à M^{me} Récamier, réflexions, narrations, descriptions de paysages et portraits. Comme le montre rapidement Murat – renvoyant à une étude de Marie-Jeanne Durry² –, Chateaubriand procède à des remaniements, notamment pour assembler des phrases issues de sources disparates, mais aussi des retouches stylistiques. C'est sans doute là que la brachylogie trouverait son miel. Si l'on en croit les deux brefs exemples donnés par Murat, les corrections purifient le style ou censurent « des opinions trop sceptiques », dans un but argumentatif à déterminer.

Deux passages de l'article de Murat mériteraient une plus ample étude des phénomènes brachylogiques à l'œuvre. Dans *À la recherche du temps perdu* où Marcel Proust met dans la bouche de M. de Norpois un langage diplomatique caricatural à double sens (pp. 146-147). Quant à Albert Thibaudet, dans un article publié par *La N.R.F.* le 1^{er} juillet 1927,

¹ Constanze Villar, « Pour une théorie du discours diplomatique », *France Diplomatie*, s.d., s.n., pp. 45-61 (en ligne : http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/IMG/pdf/3_45-61.pdf).

² Marie-Jeanne Durry, *L'Ambassade romaine de Chateaubriand*. Paris, Champion, 1927.

« Paysages », il résume ainsi joliment la caractéristique principale de ce qu'il appelle « le style de la valise » : « un mouvement qui consiste à sauter les idées avec des images pour point d'appui. » (Thibaudet cité par Murat, p. 148). Mais l'ambiguïté, le double sens, les images recherchées, le manque de logique, c'est précisément ce qu'interdisent les manuels !

Dans son étude de cas sur les textes des ambassadeurs en poste en Allemagne durant la seconde moitié du XX^e siècle, Osmont¹ rappelle les nombreux reproches adressés au langage diplomatique : trop de télégrammes que personne n'a le temps de lire, trop de litotes ou d'euphémismes qui manquent de clarté pour les lecteurs et rendent difficile l'interprétation. Il note également une évolution très nette : l'écriture des envoyés (pour autant qu'ils écrivent eux-mêmes leurs dépêches ou leurs télégrammes), à laquelle ils apportent certes toujours beaucoup de soin, se fait de plus en plus journalistique, elle se dé-littérarise, parce que la formation des ambassadeurs est différente, moins littéraire, qu'ils sont moins mondains et moins aristocratiques, qu'ils ont moins de temps à consacrer à l'écriture, et parce qu'ils ne s'adressent plus exclusivement au ministre des Affaires étrangères mais aussi au grand public, *via* les medias. Osmont se livre à une analyse stylistique des textes auxquels il a pu avoir accès (pp. 157-159) et constate par exemple à quel point les articulations argumentatives deviennent plus visibles et plus nombreuses. Si les maximes latines sont démodées, on sait quand même que les écrits restent, la prudence donc, mais aussi la concision, sont toujours et plus que jamais de mise.

Nouveaux avatars ?

Les exigences de concision que nous avons relevées ici et là ne sont pas sans évoquer les usages récents, politiques et ludiques, du tweet. Le site France Diplomatie, ou @francediplo, en offre bien des échantillons. Au moment où j'écris ces lignes, le 28 février 2015 à 8h, le message suivant s'affiche, en connexion directe avec l'actualité : « Le président @fhollande dénonce l'odieux assassinat de Boris Nemtsov, défenseur de la démocratie, cette nuit à Moscou. » 117 caractères espaces compris : la prise de position est nette, concise mais prudente, le président n'accuse personne ! S'il s'agit bien de discours « diplomatique », le contexte est différent puisque c'est ici un chef d'État qui s'adresse au monde entier.

Dans un article publié le 22 octobre 2012 sur 20minutes.fr, un informateur anonyme explique que *Chroniques diplomatiques*, le « quotidien narmol [*sic*] des diplomates », est un blog édité sur la plateforme Tumblr, à l'initiative du ministère des Affaires étrangères. Des « GIF » (acronyme de *Graphics Interchange Format*, format d'image numérique couramment utilisé sur la Toile qui permet de confectionner des animations simples avec des images de films ou de séries célèbres) décrivent avec humour le quotidien des diplomates du Quai d'Orsay. Le ministère a lui-même annoncé l'existence de ce blog par deux tweets.

¹ Matthieu Osmont, « Le diplomate et l'écriture : le cas des ambassadeurs français en Allemagne depuis André François-Poncet », dans Laurence Badel, Gilles Ferragu, Stanislas Jeannesson et Renaud Meltz (dir.), *Écrivains et diplomates. L'Invention d'une tradition. XIX^e – XXI^e siècles*. Colloque historique international des 12, 13 et 14 mai 2011. Paris, Armand Colin – Institut français, « Recherches », 2012, pp. 152-165.

Ainsi le 9 février 2015 un chaton effrayé illustre-t-il les « Premiers jours au ministère. Les gens ne parlent qu'en acronymes. », pratique brachylogique s'il en est !



Le 7 février, la légende « Quand mon chef de poste pense maîtriser les codes de la conversation sur Twitter. Mais en fait non. » accompagnait une image extraite de la série télévisée américaine *The Big Bang Theory* : la « geekitude » des héros nuit à la communication comme les conventions diplomatiques empêchent sans doute le chef de poste de maîtriser rapidement les nouveaux codes.



En revanche ce mode de communication ludique repose sur une démarche éminemment brachylogique compte tenu de la somme d'allusions contenue dans le GIF (qu'il faut imaginer mobile) et sa légende.

Finalement, le discours diplomatique n'est peut-être pas *essentiellement* brachylogique, pourtant le diplomate est très souvent, et de plus en plus, invité ou contraint à « brachylogiser » ses textes. À l'ère du zapping, c'est dans l'air du temps, même pour les experts en droit international ou en économie que sont devenus les ambassadeurs d'aujourd'hui. L'analyse stylistique de leur prose ne sera cependant possible que lorsque les archives, du Quai d'Orsay ou d'ailleurs, seront disponibles, délivrées du secret qui continue de peser sur les échanges de politique internationale, et à condition qu'on ait jugé bon de la conserver !

Bibliographie

-Laurence Badel, Gilles Ferragu, Stanislas Jeannesson et Renaud Meltz (dir.), *Écrivains et diplomates. L'Invention d'une tradition. XIX^e – XXI^e siècles*. Colloque historique international des 12, 13 et 14 mai 2011. Paris, Armand Colin – Institut français, « Recherches », 2012.

-Maria Teresa Cabré (1993), *La Terminologie. Théorie, méthode et applications*. Traduit du catalan par Monique C. Cormier et John Humbley. Préface de Jean-Claude Corbeil. Paris, Armand Collin, 1998.

-Thierry Fauvaux et Marie-Line Moreau, « La Simulation de conférence internationale : une approche lingapax », dans *Cahiers du réseau Linguapax*, CIPA, n° 6/7, 2003-2004, pp. 55-65.

-Karl von Martens, *Guide diplomatique ou Traité des droits, des immunités et des devoirs des ministres publics, des agen[t]s diplomatiques et consulaires dans toute l'étendue de leurs fonctions...* Traduit de l'allemand et complété par Charles Picquet. Édité par M. de Hoffmanns. 3 vol. Paris, J.-P. Aillaud, 1837.

-Jean-Louis Martres, « De la nécessité d'une théorie des relations internationales. L'Illusion paradigmatique », *France Diplomatie*, s.d., s.n., pp. 19-41, article en ligne sur <http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/IMG/pdf/FD001266.pdf>

-August Heinrich Meisel, *Cours de style diplomatique*. 2 vol. Paris, J.-P. Aillaud, 1826.

-Árpád Mihalovics, « Quelques traits caractéristiques des documents diplomatiques (Fragments) », dans *Revue d'Études françaises*, n° 6, 2001, pp. 109-118.

-Marie-Line Moreau, « Compétences linguistiques des agents des relations internationales : l'expérience du "stage diplomates" de Mons », dans *Cahiers du réseau Linguapax*, CIPA, n° 12/13, 2009-2010, pp. 51-61.

-Michel Murat, « Le Style diplomatique », dans Laurence Badel, Gilles Ferragu, Stanislas Jeannesson et Renaud Meltz (dir.), *Écrivains et diplomates. L'Invention d'une tradition. XIX^e – XXI^e siècles*. Colloque historique international des 12, 13 et 14 mai 2011. Paris, Armand Colin – Institut français, « Recherches », 2012, pp. 137-151.

-Harold George Nicolson, *Diplomatie*. Neuchâtel, Éd. de la Baconnière, 1948.

-Matthieu Osmont, « Le diplomate et l'écriture : le cas des ambassadeurs français en Allemagne depuis André François-Poncet », dans Laurence Badel, Gilles Ferragu, Stanislas Jeannesson et Renaud Meltz (dir.), *Écrivains et diplomates. L'Invention d'une tradition. XIX^e – XXI^e siècles*. Colloque historique international des 12, 13 et 14 mai 2011. Paris, Armand Colin – Institut français, « Recherches », 2012, pp. 152-165.

-Baron Julius de Szilassy, *Traité pratique de diplomatie moderne*. Paris, Payot, 1928.

-Constanze Villar, « Pour une théorie du discours diplomatique », *France Diplomatie*, s.d., s.n., pp. 45-61 (en ligne : http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/IMG/pdf/3_45-61.pdf).

-Constanze Villar, *Le Discours diplomatique*. Paris, L'Harmattan, « Pouvoirs comparés », 2006. Version numérisée en ligne : <http://classiques.uqac.ca/>

PROTCOLE EDITORIAL

MISE EN PAGE

Papier : 21x29,7 cm

Disposition :

Début de la section : Nouvelle page

Orientation de la section : De gauche à droite (L'inverse pour la langue arabe)

En-tête : 1,25 cm / Pied de page : 1,25 cm

Marges :

Haut : 3 cm / Bas : 3 cm / Gauche : 3 cm / Droite : 2,5 cm / Reliure : 0
/ Orientation : portrait

PARAGRAPHE

Alignement : justifié

Niveau hiérarchique : corps du texte

Orientation : De gauche à droite (L'inverse pour la langue arabe)

Avant le texte : 1,5 cm / **Après le texte** : 1,5 cm / **1^{ère} ligne** : 0,5 cm

Espacement : avant=0 / après=0 / interligne simple

Enchaînement : (pagination : éviter veuves et orphelines).

MISE EN TEXTE

+ saisir le texte courant en Times New Roman (en simplified arabic fixed, pour les textes arabes) ;

+ utiliser un corps 12 pour le texte, un corps 10 pour les citations sorties du texte, un corps 9 pour les notes de bas de page (pour les textes arabes : 14 - 12 - 10) ;

+ choisir un interlignage simple ;

+ justifier le texte, mais ne pas couper les mots en fin de ligne ;

+ sauter une ligne avant et après les énumérations et les citations sorties du texte ;

+ ne JAMAIS utiliser de majuscules (dans la bibliographie, les index, les titres), hormis pour les majuscules orthotypographiques (noms propres, débuts de phrase, titres, etc.) ;

+ ne pas utiliser de gras ni de soulignement, excepté pour différencier les niveaux de titres ;

+ marquer le début des alinéas par un renforcement, en songeant que tout paragraphe n'est pas forcément un nouvel alinéa (point à surveiller particulièrement après les énumérations et les citations). Pour créer les alinéas, ne pas mettre une tabulation, mais utiliser le menu Format > Paragraphe, bloc « Retrait », champ « De 1re ligne », choisir : positif « De » : 0,5 cm ;

+ De façon générale, évitez les tableaux et les schémas ou images en couleurs, mais surtout ne pas recourir à un tableau pour citer deux ou plusieurs textes que l'on souhaite rapprocher (texte original et traduction, comparaison, etc.) et préférer une disposition verticale, avec un saut de ligne entre les textes ;

- + Avec le titre, prévoir un *abstract* et des mots-clés, dans la langue du texte et en anglais ;
- + ne pas laisser plus d'une espace entre deux mots séparés.

NORMES DE PRESENTATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

- + Pour une monographie : NOM (Prénom), *Titre*, Lieu d'édition : éditeur, année d'édition.
- + Pour une contribution dans une monographie : NOM (Prénom), « Titre de la contribution », in NOM (Prénom), *Titre de la monographie*, Lieu d'édition : éditeur, année d'édition, pages de la contribution dans la monographie.
- + Pour un article : NOM (Prénom), « Titre de l'article », *Titre de la publication*, tomaisson, année, page(s).

LES NOTES

On mettra toujours les notes en bas de page. On recommencera la numérotation à chaque page. Les notes sont appelées en exposant par un chiffre arabe : 1, 2, etc., en exposant.

En outre, ne JAMAIS citer de poésie en disposant les vers les uns en dessous des autres. Une barre oblique (/) séparera les vers d'une même strophe ; deux barres obliques (//) sépareront les strophes.

L'appel de note se place toujours avant la ponctuation ou le guillemet fermant, immédiatement après le mot ou le groupe de mots auquel il se rapporte – il ne doit pas être précédé d'une espace et ne peut être rejeté à la ligne suivante. Quand une note concerne l'ensemble d'une phrase, d'un paragraphe ou d'une citation, l'appel de note se place donc après le dernier mot, avant la ponctuation finale et le guillemet fermant. Un appel de note ne suit JAMAIS un signe de ponctuation.

LES CITATIONS

+ Une citation en langue étrangère qui n'est pas fondue dans le texte est composée en italique. La traduction de cette citation est composée en romain et encadrée par des guillemets.

+ Une citation en français qui n'est pas fondue dans le texte et qui n'est pas la traduction d'une citation précédente est composée en romain, sans guillemets. Quand elle dépasse trois lignes, elle est sans guillemets et détachée du corps de texte par un blanc avant et un autre après la citation, avec un retrait supplémentaire d'un cm à gauche, et un corps 10.

LES GUILLEMETS

Pour le texte français, on utilisera exclusivement les guillemets à la française (« »), en prenant garde de placer une espace insécable après le guillemet ouvrant et avant le guillemet fermant. Les guillemets anglais (“ ”), quant à eux, sont requis :

- dans les citations en langue étrangère, en fonction des règles typographiques de la langue en question ;
- dans une citation de deuxième niveau, c'est-à-dire imbriquée dans une première citation.

Guillemet fermant et ponctuation finale, deux grands cas de figure :

— La citation, non fondue dans la phrase principale, forme une phrase complète, généralement introduite par un deux-points : elle commence par une majuscule et la ponctuation finale se place avant le guillemet fermant.

— La citation est fondue dans la phrase : la ponctuation finale est après le guillemet fermant.

**Coordination Internationale des Recherches et Etudes
Brachylogiques – CIREB - Paris
Assemblée générale électorale (à distance) du 29 juin 2021**

La quatrième assemblée générale électorale de la CIREB s'est tenue le 29 juin 2021, à distance, en raison de la covid 19 et du protocole sanitaire y afférent. Elle a été présidée par M. Badreddine Ben Henda, adhérent et non candidat, président de Brachylogia-Tunisie.

Après présentation, discussion et vote des rapports moral et financier, un conseil d'administration de 22 membres a été élu à l'unanimité pour un mandat de deux ans (2021-2022), la prochaine assemblée devant se tenir au cours du premier semestre 2023. Puis, conformément à l'article 9 des statuts de la CIREB, le conseil d'administration (CA) a procédé à l'élection du Bureau exécutif (BE) et à la distribution des tâches à l'intérieur du CA.

CIREB-Bureau exécutif

Président : Mansour M'HENNI // Vice-président directeur exécutif : Marc HERSANT // Trésorier : Alain MASSE // Secrétaire général : Martine Lacas // Trésorier adjoint et Adjoint conseiller sur projets : Raja OUARGHI // Secrétaire général adjoint et Adjoint conseiller sur projets : Mounir SERHANI

❏ ❏ ❏

CIREB- Conseil d'administration

En plus des élus au Bureau exécutif, sont élus membres du Conseil d'administration de la CIREB :

Adjoints du bureau administratif :

Adjoint du président conseiller du vice-président directeur exécutif : Abderrahman TENKOUL

Responsable des relations et de la coopération : Sanae GHOUATI

Responsable de la communication et du site : Zouhour Messili Ben Aziza

Coordinateur de Brachylogia-Algérie et co-responsable du Congrès Mondial de Brachylogie en Algérie en 2023 : Salah FAÏD

Responsable du développement multilingue des études brachylogiques : Mohamed Saad Borghol

Adjoints du président, Coordinateurs régionaux :

Noureddine BAHLOUL pour le Maghreb

Catherine GRAVET pour l'Europe

Dima HAMDAN pour le Moyen-Orient, le Golfe et l'Asie

Moussa COULIBALY pour l'Afrique subsaharienne

Maria Giovanna PETRILLO pour l'Amérique

Adjoints conseillers sur projets

Martine RENOUPREZ ; Victoria Maria FERRETY ; Jana ALTMANOVA ; Salma MHENNI ; Rim ABIDI ; Salem FERHAT.