

N° 20 | 2020

20
Revue
des Lettres
et de Traduction

Dossier thématique
Femme et variations

Revue

**des Lettres
et de Traduction**

20

Revue

des Lettres

et de Traduction

Dossier thématique

Femme et variations



Presses de l'Université
Saint-Esprit de Kaslik

La Revue des Lettres et de Traduction est ouverte à tous les enseignants-chercheurs en littérature, linguistique, traduction et traductologie.

Coordonnées :

Université Saint-Esprit de Kaslik
Faculté des Arts, Humanités et Sciences

B.P. 446 Jounieh, Liban
Tél : +961 9 600 066
Mél : fas@usek.edu.lb
usek.edu.lb

Les opinions exprimées dans ces pages n'engagent que leurs auteurs et ne reflètent pas nécessairement le point de vue de la Faculté des Arts, Humanités et Sciences.

Direction de la revue : Carmen Boustani

Comité de lecture : Pierre Michel (*Université d'Angers*), Jacqueline Jondot (*Université de Toulouse*), Lucie Lequin (*Université Concordia, Montréal, Québec*), Ranya Salameh, (*Université Saint-Esprit de Kaslik*), Nicole Saliba-Chalhoub, (*Université Saint-Esprit de Kaslik*), Carmen Boustani (*Université libanaise*).

Comité scientifique international : Annie Richard (*Sorbonne-Nouvelle-Paris3, France*), Carmen Mata Barreiro (*Université Autonome de Madrid*), Christine Durieux (*Université de Caen et ISIT Paris*), Carmen Boustani (*Université libanaise*), Ranya Salamé, (*Université Saint-Esprit de Kaslik*), Nicole Saliba-Chalhoub (*Université Saint-Esprit de Kaslik*), Christine Planté (*Lyon2, Lumière, France*), Fayza el Qasem (*École Supérieure d'interprètes et de traducteurs, Sorbonne-Nouvelle-Paris3, France*), Gisèle Al Riachi (*Université libanaise*), Joseph Chraim (*Université Saint-Esprit de Kaslik*).

Revue annuelle publiée depuis 1995

ISSN 1992-2116

© PUSEK, Kaslik, 2020

Tous droits réservés

Université Saint-Esprit de Kaslik

B. P. 446 Jounieh, Liban
Tél.: +961 9 600 275
Mél.: pusek@usek.edu.lb
usek.edu.lb

SOMMAIRE

Éditorial

Carmen BOUSTANI 7

I. DOSSIER FEMME ET VARIATIONS

Entre Moyen-Âge et Renaissance, les femmes écrivent.

Marie de France (1160-1215), Christine de Pisan (1364-1431),

Marguerite de Navarre (1492-1549)

Mireille ISSA 9

Écrire le corps

Carmen BOUSTANI 27

Des mots et des maux dans *L'Autre fille* d'Annie Ernaux

Rafca EL HELOU 51

L'évolution du langage gestuel dans *Chanson douce* de Leïla Slimani :
de la vie à la mort

Christine ZAITER 61

Le va-et-vient entre présent et passé dans *La guerre m'a surprise à
Beyrouth* de Carmen Boustani

Nehmat HAZOURY 69

La métaphore antithétique du féminin dans la figuration
de la ville de Beyrouth

Hala FAWAZ 81

<i>Sept pierres pour la femme adultère</i> de Vénus Khoury-Ghata : poétique du corps féminin <i>Rana GEMAYL ABOU FAYSSAL</i>	93
II. TRADUCTION & TRADUCTOLOGIE	
ARTICLES DIVERS	101
Le mot et la chose : cas de garde à vue <i>Christine DURIEUX</i>	103
La sémantique lexicale en linguistique : Le cas de la traduction de la métaphore en poésie et ses difficultés <i>Sara BEN LARBI</i>	123
La mise en discours du terrorisme dans une autre langue : le cas de l'attentat islamiste français traduit en espagnol <i>Carolina BLASCO ESPI</i>	147
Traduire Kafka en français – et le trahir ? <i>Philippe WELLNITZ</i>	163
La traduction du signifiant ? <i>Joseph CHRAIM</i>	177
الترجمة والتناقضات في الحضارة المعاصرة <i>Antoine NJEIM</i>	0
Rethink Higher Education Translation Curriculum Students' Employability in the Lebanese Context <i>Carla ABI HANNA</i>	185
III. LUMIÈRES SUR LIVRES	197
IV. NOTES SUR LES AUTRICES DU DOSSIER	205

ÉDITORIAL

Carmen BOUSTANI

Responsable scientifique de la revue

« Écrire je suis une femme est plein de conséquence »

Nicole Brossard

La culture a toujours été le résultat d'une production patriarcale privilégiant les hommes. Avec le mouvement de libération des femmes (MLF) dans les années soixante-dix, les choses changent. Les femmes se chargent du développement de leur propre personne. Elles sortent de leur aliénation intellectuelle et sociale et elles opèrent de grandes transgressions. Elles présentent le projet d'une certaine émancipation qui se poursuit à notre époque où elles ne vivent plus en deçà de l'homme ou en deçà du choix. Elles dénoncent leur dépendance de l'homme et choisissent de vivre. Elles autorisent la société à écouter leur créativité et à accepter leur révolte contre les stéréotypes et les infériorisations. Le féminin s'affirme au même titre que le masculin. Rimbaud a déjà annoncé que lorsque l'infini servage de la femme prend fin et qu'elle sera libérée elle apportera quelque chose de différent au monde : « elle trouvera des choses étranges, insondables, repoussantes et délicieuses nous les prendrons, nous les comprendrons. »

Notre *Dossier* choisi sur la thématique « Femme et variations » montre que les femmes représentent aujourd'hui un coup de force sur la scène des échanges intellectuels où toutes les variantes sont possibles.

Dans le premier volet, le dossier littéraire est consacré à « Femme et variations » Mireille Issa analyse la littérature féminine de l'Europe médiévale et renaissance quand les femmes prenaient la plume offrant chacune une spécificité littéraire. Un article qui invite à une dynamique de la recherche dans ce domaine pas très visité. Carmen Boustani interroge dans « Écrire le corps » l'évolution de l'écriture des femmes et la valorisation du féminin, procédé qui rend la visibilité

des femmes dans l'écriture. Christine Zaiter examine l'évolution du langage gestuel par le biais du féminin dans *Chanson douce* de Leïla Slimani dans son analyse des rapports de force installés entre parents et nourrice. Nehmat Hazoury aborde le passé qui devient obsessionnel et qui s'explique par les multiples passages basés sur des fragments mémoriels vus par un regard féminin dans l'écriture de *La guerre m'a surprise à Beyrouth* de Carmen Boustani. Rafca el Helou traite de la sororité dans *L'autre fille* d'Annie Ernaux où la destinataire de la lettre invite sa sœur à glisser entre ses lignes en devenant son double tout en sachant que leur rencontre s'achèvera en même temps que le récit. Hala Fawaz aborde la métaphore antithétique au féminin de la ville de Beyrouth mythifiée et meurtrie dans l'imaginaire collectif. Rana Gemayel analyse la femme soumise au viol dans *Sept pierres pour la femme adultère* de Vénus Khoury-Ghata « S'intéresser à l'écriture de Vénus Khoury-Ghata c'est alors partir à la découverte de l'aventure du féminin dans le corps de l'écriture. »

Dans le second volet « Traduction et Traductologie » Christine Durieux au terme d'une étude linguistique et historique, montre dans son exposé, que « la problématique de la traduction juridique révèle l'importance de l'arrimage de la chose au mot. » Sara Ben Larbi s'interroge sur la possibilité de traduire la métaphore sans l'altérer ou la défigurer à partir d'un corpus de recueils de poésie de Thomas Stearns Eliot et de Mahmoud Darwich. Carolina Blasco Espi propose de montrer la façon dont la presse espagnole (en ligne) traduit, de la presse française (en ligne), l'attentat islamiste. Joseph Chreim s'interroge sur la possibilité pour le traducteur de produire un texte poétique, un poème chanté par exemple, en neutralisant cette opposition entre visée poétique et le contenu sémantique susceptible d'être véhiculé par n'importe quel support langagier et pragmatique ? Philippe Wellnitz, se préoccupe du hiatus qui persiste entre traductions récentes plus appropriées et la réception des textes de Kafka par le grand public tributaire des traductions anciennes mieux diffusées. Tanios Njeim offre une étude pertinente en arabe de la traduction et des deux pôles antagonistes de la modernité tiraillée entre ouverture à l'autre et repli sur soi. Carla Abi Hanna consacre un article en anglais sur la considération du curriculum de la traduction supérieure et l'employabilité des étudiants dans le contexte libanais.

Je remercie les ami.e.s et les collègues de leurs pertinentes participations qui ont enrichi ce numéro 20 de la *Revue des lettres et de traduction* sur tous les plans. Ma gratitude va aux collègues qui ont rendu compte des dernières parutions de livres. Enfin je remercie vivement le doyen Pascal Damien et Professeure Rania Salameh de l'intérêt porté à la revue.

I. DOSSIER FEMME & VARIATIONS

Entre Moyen-Âge et Renaissance, les femmes écrivent. Marie de France (1160-1215), Christine de Pisan (1364-1431), Marguerite de Navarre (1492-1549)¹

Mireille ISSA

Centre d'Études Latines – Université Saint-Esprit de Kaslik (USEK)

Résumé

La littérature féminine de l'Europe médiévale et renaissante semble, depuis Sappho, ne pas avoir connu de femmes écrivaines notoires avant le XII^e siècle. Depuis, les femmes prennent la plume, offrant chacune une spécificité littéraire : l'art de conter dans les *Lais* de Marie de France, le lyrisme élégiaque, l'imbrication de la mythologie gréco-latine et les normes de la courtoisie médiévale dans les *Cent ballades d'amant et de dame* de Christine de Pisan, la technique de la nouvelle en imitation dans l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre, l'identité de l'auteur et la conception de l'amour dans les *Sonnets* de Louise Labé... Un tableau qui risque de paraître déficient aux yeux du lecteur avisé, toutefois qui invite à une dynamique de recherche plus vigilante.

Mots-clés : écrivaines du Moyen-Âge et de la Renaissance, poésie, genres littéraires, humanisme, antiquité gréco-latine.

Abstract

Women's literature in medieval and Renaissance Europe seems, since Sappho, not to have known notorious female writers before the XIIth century. Since then, women write, each one offering a literary specificity, such as the art of narration in the *Lais* of Marie de France; the elegiac lyricism, the overlapping of Greek and

1 Mes sincères remerciements vont au Professeur Carmen Boustani, pour son labeur acharné.

Latin mythology, and the norms of medieval courtesy in *Cent Ballades d'Amant et de Dame* of Christine de Pisan ; the tale's imitation technique in the *Heptahedron* of Marguerite de Navarre ; the author's identity and love conception in the *Sonnets* of Louise Labé... This overview risks appearing deficient in the eyes of the wise reader, however it invites to undertake a more vigilant research dynamic.

Keywords: women writers of the Middle Ages and the Renaissance, poetics, literary genres, humanism, Greek and Latin antiquity.

Le petit nombre d'études médiévales portant sur la littérature féminine du Moyen-Âge et de la Renaissance ne semble pas correspondre à celui des femmes écrivaines, ni suffire à leur dépouillement et analyse. On peut dénombrer de précieuses monographies² comme *Les Lais de Marie de France* (Ménard, 1979), travail exhaustif attaché à revoir la place littéraire de Marie au XII^e siècle, tout comme les spécificités techniques et thématiques du genre du lai ; ou des contributions partielles comme celles que consacre Paul Zumthor à la poéticité des principaux récits féminins dans *Essai de poétique médiévale* (1972). Parmi ses nombreux travaux, Rita Lejeune († 2009) consacre un ou deux articles au rôle de la femme dans la littérature française du Moyen-Âge (1977). Or, la littérature féminine de l'époque, tous genres confondus, n'est pas aussi chétive que ne le laisse croire cette carence. Les Françaises Marie de France et Marguerite de Navarre, l'Italienne Christine de Pisan, et bien d'autres femmes de lettres de notoriété moindre comme Louise Labé, même si elles s'illustrent dans des types d'écriture fort divers, réussissent cependant à représenter l'engagement total de la femme dans l'activité littéraire. L'apparition sporadique de plumes féminines non chrétiennes – à sous-entendre libérées des contraintes religieuses du discours hagiographique féminin – atteste une genèse redevable surtout à l'expérience biographique et intellectuelle propre, susceptible d'avoir des retentissements sur le *legendum* ou fruit à lire. Elle soulève toutefois une problématique qui mérite d'être examinée de plus près. En effet, en partant des inspirations diverses, des répercussions du milieu social et des influences intellectuelles de l'Antiquité classique ou de l'actualité des deux Renaissances italienne et française, on peut se pencher sur le déploiement des obsessions personnelles dans le discours de l'écrivaine, telles que le manque de liberté et d'initiative face à l'autoritarisme mâle, au dogmatisme religieux, au rigorisme moral ou encore à l'oppression politique.

2 Même si le présent article ne s'intéresse pas à l'hagiographie féminine du Moyen-Âge, je signale la contribution en langue anglaise d'Andrew Kadel (1995), *Matrology. A Bibliography of Writings by Christian Women from the First to the Fifteenth Centuries*, New York, Continuum.

Il faut également revoir les raisons qui déterminent le choix du genre littéraire que prescrivent les arts poétiques, lai, ballade, nouvelle ou sonnet, la fonction des outils littéraires comme le merveilleux, le sarcasme, le lyrisme, le didactique et la distraction, tout comme le choix du registre stylistique allant depuis le familier jusqu'à l'élégiaque. Il convient, chemin faisant, de reconsidérer certains problèmes identitaires, relativiser la conceptualisation de l'écriture féminine comme activité aristocratique et redéfinir le statut de la femme écrivaine, poétesse ou nouvelliste.

Marie de France ou l'écriture vernaculaire en herbe

L'évocation de Marie de France suscite la polémique des premières attestations d'écriture féminine en langue vulgaire, alors que la poétesse est précédée par Héloïse († 1164), qui s'illustre par l'émancipation de ses sensibilités féminines dans *Epistolæ duorum amantium* (1974), recueil épistolaire de quelques lettres écrites en latin à Abélard son époux. L'établissement de la biographie complète de Marie de France est difficile : Marie « ne nous est connue que par ce qu'elle révèle d'elle-même dans ses œuvres », commente simplement Ménard (1979, p. 31), pas plus que ne le font d'autres médiévistes. Chef de file des auteurs de la *Fin'Amor* ou amour courtois, elle emporte un grand succès dans la cour des Plantagenêt en Angleterre. Elle serait « la fille illégitime de Geoffroy Plantagenêt et, par-là, la demi-sœur d'Henri II », roi d'Angleterre (Micha, 1994, p. 9). L'attribution d'un toponyme a beau confirmer sa nationalité française – certains penchent même à croire qu'elle est normande –, l'usage ne fait que rendre plus vague encore son origine, tel que l'explique Paul Zumthor (1972, p. 84). On peut conjecturer également que son nom n'est qu'un pseudonyme. Auteur des *Fables* (Spiegel, 1987) de tonalité ésopienne, elle excelle dans la reprise du lai breton, récit folklorique plus ou moins long, hérité du *Lied* allemand et présenté sous forme de poème narratif accompagné de musique. Ph. Ménard n'admet qu'à moitié cette définition : « Si les lais de Marie sont des nouvelles en vers, le mot de *lai* n'a pas toujours désigné un genre narratif. Le terme est vraisemblablement d'origine celtique et s'appliquait, à l'origine, à une chanson, une composition musicale » (Ménard, 1979, p. 52). Constitué d'un grand nombre de strophes, le lai adopte le vers octosyllabique et la rime binaire ou plate. Dans son prologue, la poétesse reconnaît avoir voulu traduire du latin en français, avant de se raviser qu'elle préfère écrire des lais :

- 28 Pur ceo començai a penser
 D'aunkune bone estoire faire
 E de latin en romaunz traire ;
 Mais ne me fust gaires de pris :
- 32 Itant s'en sunt altre entremis !
 Des lais pensai, k'oïz aveie . (1994, Prologue)³

Le monde de l'écriture littéraire au Moyen-Âge étant difficilement compréhensible, il n'est pas aisé de circonscrire l'activité exacte de Marie de France. Le métier d'auteur médiéval devrait être dérogé avec précaution, un peu davantage dans le cas de Marie, qui avoue en toute ingénuité reprendre les lais qu'elle avait entendus de la bouche de ses prédécesseurs, qui les avaient recueillis à leur tour auprès d'auteurs plus anciens : il s'agit ainsi de répétiteurs, non de créateurs, de la matière poétique. La création ou *inuentio*, dans laquelle entrent en jeu l'identité du vrai poète, les initiatives ultérieures de traduction, de continuation, et autres pratiques malhonnêtes de contamination ou plagiat, est une activité littéraire bien péniblement définissable. Fût-elle créatrice, interprète ou imitatrice, Marie réussit à sceller sa notoriété de femme écrivaine grâce à un genre littéraire qui, destiné à la disparition malgré d'insignifiantes réapparitions futures, finit par s'associer indéniablement à son nom.

Sur l'étendue de ses douze lais, la poétesse du XII^e siècle déploie la matière qu'affectionnent la Bretagne et le Pays de Galles. Au cycle arthurien elle emprunte le chevalier de Lanval, tout comme le cadre spatio-temporel de Carduel à la Pentecôte, dans la cour que tient le roi Arthur et où reparaissent Yvain et Gauvain, chevaliers de la Table ronde, tout comme, selon une intention narrative insolite, la reine Guenièvre qui accuse le protagoniste d'homosexualité. La thématique que traite Marie ne peut alors prétendre être variée et se concentre sur les composantes de la courtoisie médiévale préoccupée d'amour contrarié, désincarné ou adultère, et engageant un chevalier épris d'une dame de rang supérieur, ou plus rarement l'inverse comme dans « Equitan » (p. 80-97) où le « Sire des Nauns » tombe amoureux de la femme de son sénéchal. Vient ensuite le merveilleux, mettant au service de l'amour des métamorphoses animalières, dont la lycanthropie dans « Bisclavret » (p. 126-143) et l'ornithoanthropie dans « Yonec » (p. 192-221), ou des fêtes comportant scènes et personnages surnaturels, comme dans « Guigemar » (p. 34-79) et « Lanval » (p. 144-177). Marie de France accommode

3 « C'est pourquoi j'ai eu l'idée d'écrire un bon récit en le traduisant du latin en français. Mais je n'en aurai pas gagné une grande estime : tant d'autres l'ont entrepris ! J'ai alors pensé aux lais que j'avais entendu raconter ».

tout cet assortiment à un art de conter qu'émaille le lyrisme, outil littéraire destiné à désacraliser les interdits sociaux par le traitement des thèmes de l'infidélité, la jalousie ou l'amour libre, généralement censurés par le dogmatisme de l'Église. Récit de distraction, le recueil des *Lais* de Marie de France n'en est pourtant pas moins l'œuvre érudite d'une poétesse fermement fidèle à son milieu social et à son éducation humaniste.

Christine de Pisan : L'écriture, métier et moyen de vivre

Première écrivaine française vivant de sa plume, Christine de Pisan (Cristina da Pizzano) est née à Venise vers 1364. Fille de Tommaso di Benvenuto da Pizzano, astrologue italien vivant à la cour du roi Charles V, elle reçoit à Paris une solide éducation avant d'épouser Étienne du Castel, secrétaire royal. La mort de son époux survenue en 1390 lui vaut, en plus d'une longue solitude, la lourde responsabilité de trois enfants. Privée ainsi de toute ressource, la jeune veuve de vingt-six ans recourt à la littérature pour gagner sa vie. En 1419, elle se retire du monde ; une dizaine d'années plus tard, elle meurt au monastère de Poissy, vers 1431. Auteur prolifique, Christine de Pisan affermit sa célébrité avec ses *Cent Ballades d'Amant et de Dame* (Cerquilini-Toulet, 2019), chef-d'œuvre de courtoisie, et le *Livre de la Cité des Dames* (Hicks et Moreau, 2021), œuvre allégorique dans laquelle elle entend répondre à Jean Boccace (Giovanni Boccaccio, 1313-1375), qui vient de glaner des biographies de femmes célèbres (Jeanroy, 1922) dans son *De claris mulieribus* (Zaccaria et Boriaud, 2013). Cette activité littéraire qui ne tarit pas avant 1405 ou 1410 offre cependant des différences caractéristiques. En effet, au moment où le *Livre de la Cité des Dames*, « dernier épisode de la lutte engagée par Christine de Pisan contre les détracteurs de son sexe » (Jeanroy, 1922), se fait sous-tendre d'un âpre féminisme, les *Cent Ballades d'Amant et de Dame* de Christine de Pisan poussent le lectorat moderne à repenser l'écriture féminine comme activité aristocratique⁴. Et c'est grâce à Christine, qui incarne avec Marie de France deux types antithétiques de la femme auteur, que le concept de littérature féminine se consolide, la poétesse italienne inaugurant dès le XIV^e siècle une liste de femmes pionnières d'une écriture ayant ses spécificités thématiques et stylistiques et aidant désormais à trancher la question épineuse du statut de l'écrivaine du Moyen-Âge et de la Renaissance. Christine possède alors le privilège d'exceller dans la forme poétique de la ballade. La construction

4 L'intérêt de cette observation sera mieux justifié dans les pages suivantes consacrées à Marguerite de Navarre qui, animée de motivations différentes, s'engage agressivement dans sa réplique contre la misogynie qu'épale G. Boccaccio dans le *Decameron* et le *De claris mulieribus*.

stéréotypée de la *ballata* en trois huitains suivis d'un demi-huitain ou renvoi est tout à fait propice pour valoriser le lyrisme élégiaque et transmettre les idéaux de l'humanisme médiéval, tout particulièrement friand de mythologie gréco-latine. Grâce à la forme de la ballade, Christine de Pisan réussit à développer l'érudite intertextualité de la courtoisie et à reproduire à travers le prisme féminin les *topos* de l'amour, du deuil et de la viduité. Voici, par exemple, sa propre réécriture du mythe de Léandre et Héron, objet de la 3^e ballade :

- Quant Lehander passoit la mer salée,
 Non pas en nef, ne en batel a nage,
 Mais tout a nou, par nuit, en recellée,
 Entreprenoit le perilleux passage
 5 Pour la belle Hero au cler visage,
 Qui demouroit ou chastel d'Abidonne,
 De l'autre part, assez près du rivage ;
 Voiés comment Amours Amans ordonne !
- Ce braz de mer, que l'en clamoit Hellée,
 Passoit souvent le ber de hault parage
 Pour sa dame veoir, et que cellée
 10 Fust celle amour ou son cuer fu en gage.
 Mais Fortune qui a fait maint oultrage,
 Et a mains bons assez de meschiefs donne,
 Fist en la mer trop tempesteux orage.
 Voiés comment Amours Amans ordonne !
- En celle mer, qui fu parfonde et lée,
 Fu Lehander peri, ce fu domage ;
 Dont la belle fu si fort adoulée
 20 Qu'en mer sailli sanz querir avantage.
 Ainsi pery furent d'un seul courage.
 Mirez vous cy, sanz que je plus sermone,
 Tous amoureux pris d'amoureuse rage.
 25 Voiés comment Amours Amans ordonne !
- Mais je me doubt que perdu soit l'usage
 D'ainsi amer a trestoute personne ;
 Mais grant amour fait un fol du plus sage.
 Voiés comment Amours Amans ordonne !⁵

5 1 Quand Léandre passait la mer salée,
 Non pas en navire, ni en bateau à nage,
 Mais entièrement à nu, la nuit, en recelée,
 Il entreprenait ce périlleux passage,

Inspirée des XVIII^e et XIX^e épître des *Heroides* d'Ovide (Pichon, 1871), la 3^e ballade de Christine de Pisan offre l'une des réécritures les plus fidèles à la source, originale mythographie poétique respectant les constituants épistolaires ovidiens, intrigue, protagonistes, toponymie, épilogue et morale. Léandre, qui vit à Abydos en Asie, traverse l'Hellespont chaque nuit à la nage pour rencontrer Héron, qui vit à Sestos située sur l'autre rive. Un orage éteint la lampe que la jeune prêtresse allume d'ordinaire sur sa tour, déclenchant un double drame, la noyade de Léandre et le suicide d'Héron. Le thème de la mort par amour, cher au cœur des humanistes médiévaux, est sans doute apprécié par la poétesse italienne et constitue dans la littérature courtoise un aspect de la cristallisation, non seulement de l'être aimé, mais surtout du sentiment d'amour lui-même. La structure de la ballade est cimentée par la régularité du rythme intérieur que fonde la répétition de « Voiés comment Amours Amans ordonne ! » en fin de strophe. C'est au niveau de cette exhortation, cadencée par la quadruple reprise du vers didactique, que déchoit la distanciation que maintient Christine généralement dans ses ouvrages, à la différence de Marie de France qui ne laisse de se manifester

-
- 5 Pour la belle Héron au clair visage,
 Qui demeurait au château d'Abidonne,
 De l'autre part, assez près du rivage ;
 Voyez comment Amour Amant ordonne.
- Ce bras de mer que l'on appelait Hellée,
- 10 Souvent le passait le baron de haut parage
 Pour voir sa dame, et que scellé
 Fût cet amour, ou son cœur fût en gage.
 Mais Fortune qui a fait maint outrage,
 Et aux bons assez de malheurs donne,
- 15 Fit en la mer un trop tempétueux orage.
 Voyez comment Amour Amant ordonne !
- Dans cette mer, qui fut profonde et large,
 Léandre périt – quel dommage –,
 Dont la belle fut si fort adulée
 Qu'il bondit dans la mer sans demander davantage.
- 20 Ainsi périr furent d'un seul courage,
 Observez sans que je vous sermonne,
 Tous les amoureux pris d'une amoureuse rage.
 Voyez comment Amour Amant ordonne !
- Mais je m'aperçois que perdu est l'usage
- 25 D'aimer ainsi, pour toute personne ;
 Mais le grand amour rend fou le plus sage.
 Voyez comment Amour Amant ordonne !

sur un mode extradiégétique, le plus souvent dans le prologue de chaque lai, grâce à un *je* très personnel. Forte de la suprématie du jussif « voies », Christine renoue ainsi avec un public censément connu tel que le devine le lecteur, comptant dans sa performance sur ce que Zumthor appelle complicité de l'auditeur (Zumthor, 1987, pp. 249-255).

Je signale une dernière caractéristique de la poésie de Christine de Pisan, à savoir le déploiement d'allégories faites à l'imitation de celles du maître de la littérature courtoise, Guillaume de Lorris, dans son *Roman de la Rose* (Strubel, 1992). Aux dires de Zumthor, « l'allégorie aura dans le sillage du *Roman de la Rose* engendré un double véritable langage » (1972, p. 65). En effet, dans une vision irrationnelle de l'amour, que viendra plus tard assainir l'austère Jean de Meung, continuateur de Guillaume, l'amour de Guillaume de Lorris auquel Christine de Pisan est bien fidèle cesse d'être un sentiment agréable et constructif pour devenir aliénation, passion délirante voire folie. Toute une imagerie mythologique, notamment la fontaine de Narcisse, est ainsi mise au service de cette conception. Entre le XIV^e et le XV^e siècle, le puissant anthropomorphisme de l'amour en fait un tyran qui s'abat sur sa proie et la prend dans ses rets. Replaçons ces sensibilités dans le contexte de l'écriture patriarcale que fut la littérature française à ses débuts, servant à véhiculer les idées mâles du combat et de la conquête, et excluant volontiers toute mise en scène féminine. La *curtesie* vient compenser cette exclusion par une présence féminine qui ne manque point de force d'âme.

Marguerite de Navarre : L'écriture et la politique du siècle

Distinguons avant tout Marguerite de Navarre – Marguerite de France, Marguerite de Valois ou reine Margot (1553-1615), fille d'Henri II et de Catherine de Médicis ; et Marguerite de Navarre ou Marguerite d'Angoulême (1491-1549), fille du comte Charles d'Orléans et notre auteur⁶. Marguerite reçoit une formation soignée. Mariée une première fois au duc d'Alençon, elle se voit lancée dans le monde de la littérature par son frère, le roi François 1^{er}. Après son remariage en 1527 avec Henri d'Albret, roi de Navarre, elle accueille des humanistes dans sa cour et penche aussitôt vers le protestantisme. Cultivée, elle suit le conseil de son précepteur Antoine le Maçon qui lui suggère l'idée d'imiter le modèle du brillant *Decameron* de Boccace (Clerico, 2006), et entreprend aussitôt de rassembler soixante-douze nouvelles dans un même volume auquel elle propose le titre d'*Heptaméron* et qui ne fait que trop platement parodier le chef-

6 Le 19 mai 2022, Stéphane Bern lui consacre dans son émission *Secrets d'Histoire* sur la chaîne France 3 une émission intitulée « Marguerite d'Angoulême, la perle de François 1^{er} ».

d'œuvre de son prédécesseur italien. L'*Heptaméron* s'inscrit dans le genre littéraire de l'*imitatio*, soulevant de sérieux problèmes de plagiat. En effet, pareillement à Boccace, Marguerite met en scène une dizaine de conteurs | conteuses dont l'activité narrative s'étend sur sept jours, d'où le titre d'*Heptaméron* (dix jours dans le *Décamperont*). Le récit des soixante-douze nouvelles se poursuit dans une situation narrative contraignante : une pluie diluvienne qui crée des dégâts monstrueux dans la région de Cauterets, célèbre pour ses bains guérisseurs, pousse les dix personnages narrateurs à se réfugier dans le monastère pyrénéen de Saint-Savin. La nouvelliste adopte également les mêmes structure narrative et enchaînement logique privilégiant la *captatio benevolentiae*, la conclusion de chaque nouvelle servant d'introduction à la nouvelle qui suit (Issa, 2008, p. 155-156).

Le traitement de la thématique amoureuse dans l'*Heptaméron* n'exclut point une certaine préciosité que puise la nouvelliste dans ses fréquentations mondaines et littéraires et qui porte l'influence du baroque, attestée dans l'exubérance discursive comme dans les logorrhées imitant le modèle boccacien. Privilégiant le merveilleux, le sarcasme anticlérical, le faux-didactique et la distraction bien entendu (Reyff, 1982, p. 10-12), la nouvelliste exploite le thème de la religion, indissociable de celui de l'amour, selon une stratégie narrative qui implique la caste religieuse dans des comédies fondées sur la relation triangulaire. Tous ces outils investissent l'ouvrage d'un intérêt anthropologique certain, quoique contesté : la peinture de la société française du XVI^e siècle, quasi meurtrie par le conflit religieux.

Déjà, l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre, excellent fruit de l'humanisme, est réputé, tout comme les satires de Rabelais⁷ ou les *Essais* de Montaigne (G.-Flammarion, 1980), de vouloir trouver une solution aux problèmes de l'homme du XVI^e siècle. Mais l'œuvre semble être faite surtout pour plaider la cause des femmes. Parler des relations amoureuses, le plus souvent libres, est certes à l'époque une thématique très ambitieuse. Par exemple, dans la 8^e nouvelle de la I^{ère} journée, est mis en œuvre un jeu de substitution à l'issue heureuse : dans une double histoire d'amour cocasse, au moment où Bornet croit tromper sa femme, il est trompé par celle-ci. Curieusement, selon l'intention féministe de Marguerite de Navarre, celle-ci n'est passible d'aucune répréhension. Bien au contraire, elle bénéficie d'un panégyrique qui fait valoir des mérites évoqués moyennant

7 Je m'arrêterai, non pas sur *Gargantua et Pantagruel*, mais surtout sur le *Tiers Livre* que l'auteur dédie par ailleurs à Marguerite. François Rabelais, *Œuvres complètes*, édition scientifique de Mireille Huchon et François Moreau, Paris, Gallimard, 1994.

le trinôme laudatif « tant saige, belle et chaste » (1858, p. 53), soulevant sinon l'indignation du moins l'étonnement du lecteur. Du récit, comme de l'ensemble des nouvelles de l'*Heptaméron*, se dégage une indiscutable intention de protéger le personnage féminin. Si on atteste chez Boccace une certaine misogynie acharnée à faire de la femme la cause de la décadence de l'homme, Marguerite de Navarre, quant à elle, aime à présenter la femme telle une victime de concupiscence, méritant protection. Œuvre incontestablement satirique, armée d'anamorphoses caricaturales féministes et hissée en activité scripturaire revendicative, l'*Heptaméron* laisse conjecturer des échos de la vie personnelle de Marguerite, réfléchissant les souvenirs de quelques injustices commises à son égard ; soit, comme l'estiment certains critiques, transmet un témoignage de solidarité féminine, soucieuse d'empêcher que la femme soit simple objet de plaisir et de réhabiliter en elle une féminité intelligente et sensible, élevée au niveau d'une digne humanité.

Cependant, le XVI^e siècle pose de nombreux problèmes philosophiques. L'un des défis cruciaux des renaissances européennes est de substituer l'homme à Dieu, que prétend représenter une Église catholique toute-puissante. Dans un siècle qui plonge la France dans le conflit fratricide et qui lui fait payer cher sa Renaissance, comment peut faire l'homme pour reconquérir la liberté du culte, de l'opinion, de l'expression ? Les débats théologiques dégénèrent en luttes meurtrières et la vie intellectuelle n'est pas à l'abri, témoin la censure des *Essais* de Montaigne. Le XVI^e siècle français est donc politico-religieux par excellence. La Réforme prône le retour à l'Évangile, et l'humanisme, qui encourage poètes et écrivains à renouer avec le patrimoine antique, est souvent pris en flagrant délit de la promouvoir. Selon une version, Marguerite de Navarre, installée à Nérac, ouvre sa cour aux adeptes du luthéranisme et accueille les deux théologiens réformateurs Jean Calvin et Jacques Lefèvre d'Étaples, ainsi que le poète Clément Marot. Ce dernier tente de défendre sa vie, jalonnée pourtant de fuites, d'exils et de captivité, en renonçant à l'un ou l'autre camp, comme il l'avouera en 1525 dans son poème « À Monsieur Bouchart, docteur en théologie », onzième pièce de ses *Epistres* (1974, p. 139, v. 7-8)⁸. Marguerite, elle, semble avoir les coudées plus franches. Bénéficiant sans doute de sa condition de reine, de l'écart géographique – le royaume de Navarre est loin de Paris, siège des conflits – elle ose afficher ses idées pro-réformistes. Marot, moins par conviction que par prudence, préfère se ranger du côté du camp le plus nombreux et décline tout penchant à la nouvelle foi. Lui aussi, Montaigne, fait de même, adhérant dans ses *Essais* à un conservatisme salutaire

8 « point ne suis Luthériste
Ne Zwinglien, et moins anabaptiste ».

(III « De la vanité », p. 171). Reste la question de l'écriture. Si le XVI^e siècle n'est pas encore celui de l'épanouissement du concept de liberté, l'écriture estimée être le moyen d'expression le plus direct pâtit au même titre que la pratique religieuse et la profession de l'opinion politique. Le dangereux acte d'écrire engage l'existence de son auteur, conscient de ses hauts risques, dont l'exil est l'un des moindres. C'est uniquement dans cette perspective qu'il faut mesurer la contribution de la littérature féminine, celle de Marguerite en particulier, à l'élaboration de l'histoire des idées.

Louise Labé, une plume différente

C'est avec Louise Labé qu'est suscitée une véritable polémique de la propriété intellectuelle. La critique littéraire, soucieuse de reconsidérer les problèmes identitaires du pseudonymat, est encore divisée. Au moment où certains continuent de confirmer l'existence réelle d'une poétesse de la Renaissance née en 1524 à Lyon et morte en 1566, certaines voix sceptiques tendent à attribuer l'ensemble des œuvres à d'autres écrivains contemporains, dont des hommes (Huchon, 2015, pp. 231-252). Encore une fois, ne perdons pas de vue que les épineuses considérations identitaires des auteurs de l'époque reflètent la dialectique du manque de liberté et de l'épanouissement littéraire, de l'idéologie religieuse et de l'anticléricalisme acharné à détabouiser amour et religion. Mais, alors que c'est par excès d'audace que la reine de Navarre lance un défi à l'esprit du siècle, les *Sonnets* de Louise Labé, marqués par la sincérité de son lyrisme et la noblesse du registre élégiaque, viennent exprimer un désir féminin plus subtil. Le sonnet X « Quand j'apercoy ton blond chef » en est un bel échantillon :

Quand j'apercoy ton blond chef couronné
 D'un laurier verd faire un lut si bien pleindre,
 Que tu pourrois à te suivre contreindre
 Arbres et rocs : Quand je te vois orné,

5 Et de vertus dix mile environné,
 Au chef d'honneur plus haut que nul atteindre :
 Et des plus hauts les louenges esteindre :
 Lors dit mon cœur en soy passionné :

Tant de vertus qui te font estre aymé,
 10 Qui de chacun te font estre estimé,
 Ne te pourroient aussi bien faire aymer ?

En ajoutant à ta vertu louable
 Ce nom encor de m'estre pitoyable,
 De mon amour doucement t'enflamer ? (Charpentier, 1983, p. 118)⁹

Revoyons les liens qu'établit la poésie de Louise Labé avec l'humanisme. Labé appartient bel et bien au siècle de la Renaissance, mais elle emprunte à l'effervescent renouveau la hardiesse d'exprimer le désir féminin et la tendance à sublimer l'objet de sa passion. En ceci, elle semble s'inspirer de la conception néoplatonicienne de l'amour lancée par Marsile Ficin (Marsilio Ficino, 1433-1499) dans son *Commentaire sur le Banquet de Platon* (Marcel, 1956). L'illustre humaniste de l'Académie platonicienne de Florence traduit le philosophe grec et prône en vertu de son sacerdoce un platonisme remanié, christianisé. Il fonde cette philosophie de l'amour intellectuel, proche du pétrarquisme, sur une triple beauté, celle de l'âme, du corps et de la voix, réduisant cependant la femme au statut d'objet (Boulègue, 2020, pp. 233-268.) Or, dans sa vision qui ennoblit l'homme, Louise accorde à la femme l'initiative amoureuse, privilège que renforce dans le sonnet X le point de vue hétérodiégétique dotant la poétesse d'une toute-puissance descriptive, qui va en sublimation croissante depuis la métaphore classique du *chef* jusqu'à l'aveu de la passion pour l'être aimé. Aucune évocation du corps n'est faite, hormis l'allusion au luth, ramenant ainsi l'homme à sa valeur première, celle de son esprit. Louise fait valoir l'estime personnelle, terme qui rejoint le sens étymologique de *virtus*, dont l'extrême polysémie renvoie aux qualités morales de l'homme, à l'exploit que celui-ci accomplit et surtout à la considération qu'il en tire en récompense. L'estime, dans l'optique du sonnet, est donc doublée de révérencieuse gloire, dont l'imagerie « blond chef couronné d'un laurier », « de vertus dix mille environné », « au chef d'honneur plus haut

-
- 9 Quand j'aperçois ton blond chef, couronné
 D'un laurier vert, faire un luth si bien plaindre,
 Que tu pourrais à te suivre contraindre
 Arbres et rocs ; Quand je te vois orné,
- 5 Et, de vertus dix mille environné,
 Au chef d'honneur plus haut que nul atteindre,
 Et des plus hauts les louanges éteindre,
 Lors dit mon cœur en soi passionné :
- 10 Tant de vertus qui te font être aimé,
 Qui de chacun te font être estimé,
 Ne te pourraient aussi bien faire aimer ?
 En ajoutant à ta vertu louable
 Ce nom encor de m'être pitoyable,
 De mon amour doucement t'enflammer ?

que nul atteindre », dépasse en intensité celui de l'amour, thème central relégué cependant aux deux tercets. L'amour cesse d'être ainsi une pulsion née des sens. C'est une affection qui se nourrit du respect de la personne élue, association que l'on voit notamment au niveau des rimes embrassées « aymé » et « estimé ». Ainsi, Louise semble chanter, non pas l'amour d'un homme, mais un concept de l'amour qui se recoupe avec la courtoisie médiévale, véritable éthique qui cherche l'idéalisation de la personne aimée.

D'autre part, la poétique de Louise Labé crie la simplicité. La fluidité du texte n'est encombrée par aucune virtuosité technique. Seul l'emboîtement du premier quatrain sert à mettre la femme dans le sillage de l'homme. Les combinaisons phonétiques et musicales, la répartition des unités syntaxiques expriment une aisance qui proscrit tout effort, preuve de maîtrise poétique. C'est ici peut-être qu'il faut chercher les raisons du choix du sonnet. Très réussi au Moyen-Âge qui en est redevable notamment à Pétrarque, puis à la Renaissance avec Ronsard, Marot et Shakespeare qui adopte le sonnet élisabéthain, éclipsé au XVIII^e siècle, avant d'être réhabilité par Paul Valéry au XX^e siècle, le sonnet est l'élue de Louise Labé. Celle-ci choisit le mètre décasyllabique, qui emprunte à l'alexandrin sa majesté classique à même de compenser la popularité de l'octosyllabique médiéval en vigueur.

Cependant, Louise Labé semble dans le sonnet X s'adresser à un homme qui ne lui accorde pas une attention suffisante. Elle se présente comme la femme qui attend l'initiative de l'homme et dont l'appel se résume éloquemment dans l'interrogation finale : « Tant de vertus ... ne te pourroient aussi bien faire aymer ? » L'emploi de l'image du luth est une constante labéenne et illustre que l'érotisme et la poétique se rejoignent sans aucune intention subversive. Le luth, métaphore du corps féminin qui ne demande qu'à vibrer, n'est pas un simple instrument de musique. Il est également le substitut de la voix de la femme. Toutefois, le sonnet X dépasse clairement cette interprétation, puisque la relation entre l'homme et la femme n'est point réduite à la pratique charnelle, presque occultée dans le sonnet. Dans un même mouvement d'élévation, l'homme estimé, et donc aimé, est capable par son initiative d'aider la femme à s'élever avec lui.

*

Loin de vouloir défendre le féminisme, passer en revue des femmes qui avaient bravé autoritarisme et coercitions peut montrer que l'histoire des lettres féminines des siècles passés a besoin d'être plus finement explorée, et plus richement documentée par l'établissement de passerelles avec celle des mouvements socio-politiques et avec l'évolution des idées. Une meilleure

connaissance biographique est indispensable. Le XVII^e siècle et les siècles qui suivent nous ont produit Mme de Sévigné, puis Marceline Desbordes-Valmor, la Comtesse de Ségur, George Sand, Colette, Simone de Beauvoir, et la marche du temps permet de voir d'autres écrivaines plus ou moins notoires agrandir la liste et s'apprêter à percer de nouveaux horizons. Si les femmes réussissent à s'exprimer dans le respect des genres en évolution en adaptant les idées à l'air du temps, ou à innover en variant genres et sensibilités, la littérature féminine offre ainsi des possibilités d'autant plus réalisables que croît le nombre de femmes qui se mettent à la tâche, bénéficiant de conditions sociales et techniques favorables.

Bibliographie

- Jeanroy A. (1922). Boccace et Christine de Pisan : le *De claris mulieribus*, principale source du *Livre de la Cité des Dames*. *Romania*, 189, 93-105.
- Kadel A. (1995). *Matrology. A Bibliography of Writings by Christian Women from the First to the Fifteenth Centuries*, New York, Continuum.
- Pizan Ch. de (2019). *Cent ballades d'amant et de dame*, traduction de Jacqueline Cerquilini-Toulet, Paris, Gallimard.
- Pizan Ch. de (2021). *Livre de la Cité des Dames*, traduction d'Éric Hicks et Thérèse Moreau, Paris, Livre de Poche.
- Marot C. (1974). *Œuvres complètes*, tome I, *Les Epistres*, Paris, Garnier.
- Rabelais F. (1994). *Œuvres complètes*, édition scientifique de Mireille Huchon et François Moreau, Paris, Gallimard.
- Boccaccio G. (2006). *Decameron (Le Décaméron)*, traduction de Giovanni Clerico, Paris, Folio Classique.
- Boccaccio G. (2013). *Les femmes illustres = De claris mulieribus*, traduction de Vittorio Zaccaria et Jean-Yves Boriaud, Paris, Les Belles-Lettres.
- Lorris G. de, Jean de Meung (1992). *Roman de la Rose*, établissement du texte et traduction d'Armand Strubel, Paris, Librairie générale française, Lettres Gothiques.
- Abélard H. et P. (1974). *Epistole duorum amantium*, Leiden – Köln, Brill.
- Boulègue L. (2020). « La place de la femme et la question du mariage dans la réflexion sur l'amour et les femmes du début du Cinquecento », *EuGeStA (Revue sur le genre dans l'Antiquité)*, n° 10, p. 233-268.

- Labé L. (1983). *Œuvres poétiques*, établissement du texte et traduction de Françoise Charpentier, Paris, Gallimard, édition revue, 1983.
- Navarre M. de (1858). *L'Heptaméron. Des nouvelles de Marguerite d'Angoulême, Royne de Navarre*, nouvelle édition, Paris, Adolphe Delahays.
- France M. de (1987). *Fables*, éd. Harriet Spiegel, Toronto, Université de Toronto.
- France M. de (1994). *Lais*, tr. Alexandre Micha, Paris, GF-Flammarion.
- Ficin M. (1956). *Commentaire sur le Banquet de Platon*, traduction de Raymond Marcel, Paris, Les Belles-Lettres.
- Montaigne M. de (1980). *Essais*, 3 livres, Paris, Garnier-Flammarion.
- Huchon M. (2015), Connivences labéennes. *Cahiers du GADGES*, 13, 231-252.
- Issa M. (2008). Le rire pour la désacralisation du tabou : Le Decameron de Boccace, les Contes de Canterbury de Chaucer et l'Heptameron de Marguerite de Navarre. *Revue de Lettres et de Traduction*, 13, 155-170.
- Ovide, H. *Les Héroïdes* (1871). traduction de Léon Pichon, Paris, Tarride, 2^e édition, epistolæ XVIII « Leander Heroni » p. 288-306, et XIX « Hero Leandro » p. 307-325.
- Zumthor P. (1972). *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil.
- Zumthor P. (1987). *La Lettre et la voix. De la littérature médiévale*, Paris, Seuil, collection Poétique.
- Ménard Ph. (1979). *Les Lais de Marie de France*, Paris, PUF.
- Lejeune R. (1977). La femme dans les littératures française et occitane du XI^e au XIII^e siècle. *Cahiers de civilisation médiévale*, 78-79, 201-217.
- Reyff S. de (1982). *Heptameron*, Paris, Flammarion.

Écrire le corps

Carmen BOUSTANI

École doctorale – Université libanaise

Résumé

Cet article démontre que les femmes s'affirment ainsi contre le silence de l'ordre qui leur était adressé séculièrement : « sois belle et tais-toi » ! Elles se donnent, mais dans la rigueur, toutes les permissions : elles s'autorisent. La femme commence à s'imposer dans le domaine de la réflexion. Il en résulte un investissement du langage par les femmes et la facilité d'utiliser du féminin pour la nomination des femmes.

Mots-clés : écriture- corps, femme, silence, langage.

Abstract

This paper shows that women thus assert themselves against the silence of the order that was addressed to them secularly: “be beautiful and shut up!” They give themselves, but at the rigor, all the permissions: they authorize themselves. The woman begins to impose herself in the field of reflection. This results in an investment of language by women and the facility of using the feminine for the appointment of women.

Keywords: writing-body, woman, silence, language.

L'expression « L'écriture-corps » postule l'existence d'un rapport étroit entre l'acte éminemment culturel et littéraire de l'écriture d'une part, et l'expérience vitale que le sujet possède de son corps et de son sexe, de l'autre. Il s'agit de la pénétration des pulsions et du désir au centre de l'écriture. La présence du geste et du mouvement est inhérente à l'existence du corps dans les mots et les phrases. Le corps n'a jamais été extérieur au discours mais inclus en eux.

Le corps a quelque chose à dire ? Si oui, que dit-il ? Freud a donné la direction : « celui qui a des yeux pour voir et des oreilles pour entendre constate que les mortels ne peuvent cacher aucun secret. Celui dont les lèvres se taisent, bavarde avec le bout de ses doigts. Il se trahit par tous les pores » (Freud, 1905). Le corps est donc l'expression de l'inconscient. Il ne ment jamais. C'est par lui qu'on tente de forcer l'intention secrète. « Il se donne comme un rébus à déchiffrer dans ses expressions » (Boustani, 2009, p. 8.). Il ne s'agirait plus d'une littérature qui métaphorise le corps, mais qui le livre dans ses gestes et postures.

L'engouement actuel pour la corporéité qui remonte aux années soixante-dix et au mouvement de libération des femmes, nous a poussé à s'interroger sur le corps dans ses configurations littéraires, artistiques et médicales et de leur mise en pratique. Le corps devient ainsi le centre de certaines préoccupations technologiques. Il est considéré comme un objet de manipulation. La question n'est plus qu'est-ce que le corps, mais qu'allons-nous faire du corps avec les nanotechnologies. Mais c'est un autre problème.

Comment nous sommes arrivés à ce rapport de l'écriture-corps.

Sous l'influence du Mouvement de Libération des femmes qui proclame qu'il faut étudier « le sexe fort » d'une manière critique, les femmes rejettent les valeurs patriarcales assimilées dans leurs écrits. Leur travail porte sur le champ symbolique dont l'écriture est un enjeu en soi. Elles réclament la reconnaissance de leur création dans une continuité de la vie et du langage faisant fi à Simone de Beauvoir, qui écrit dans *Le Deuxième sexe* que le féminin est assimilé au négatif, alors que le masculin est universel et a droit au neutre ! Théorisée par Antoinette Fouque et Luce Irigaray, l'écriture féminine retourne le côté négatif du féminin tel qu'il a été conçu à plus de positivité. D'où la focalisation sur le corps. Dans mes livres *L'écriture-corps chez Colette* et *Oralité et gestualité*, je montre que l'écriture féminine est dotée d'une spécificité à l'origine du langage et d'un mode de symbolisation nouveau.

En effet, l'homme crée l'œuvre comme procédant de lui, la femme, elle n'échappe pas à la sexualité. Elle œuvre dans son corps et ne s'accomplit que dans la dualité. Alors que l'homme-Dieu précisément crée tout seul et ignore la

dualité. Il est donc clair que les revendications féministes actuelles conçoivent les écrits des femmes comme le lieu où s'exprime l'œuvre de la chair.

Le sexisme n'est plus absent des énoncés, mais il apparaît indirectement à travers les tics du langage et les figures de style, le plus souvent par défaut de la prise en compte de la position sexuée du sujet. Le sexe masculin devient l'humain universel. Il devient la culture dominante bien qu'il y a deux sexes. Les valeurs patriarcales étaient également assimilées par les femmes qui écrivent. L'homme est toujours prôné comme le Maître de la pensée, du social, mais aussi de l'intime. Le premier sexe possède ce dont le deuxième est dépourvu. Octave Mirbeau s'écrie dans son article « propos galants sur les femmes » dans le *Journal* du 1^{er} Avril 1900 : « La femme n'est pas un cerveau, elle est un sexe et c'est bien plus beau ».

Les femmes ne tardent pas à se mettre à la mode masculine, elles portent le pantalon et la cravate. Elles pratiquent un sport ferme et manient le juron. Ce goût va jusqu'au travestissement chez George Sand qui porte le costume masculin et chez Isabelle Eberhardt qui se déguise en prince arabe. Le travestissement devient l'un des signes du processus de masculinisation dans lequel s'engagent les femmes modernes.

Avec toutes les modifications apportées à leur physique, les femmes usurpent l'identité régnante. Elles n'identifient plus le bonheur à l'amour. Il se produit là une véritable rupture de l'ordre affectif que symbolise en littérature le départ des héroïnes vers une vie plus libre. Ce phénomène social et littéraire concerne les femmes émancipées qui se masculinisent pour avoir le pouvoir, il fait écho aujourd'hui à un autre : celui de l'homme qui n'a plus peur de montrer sa part féminine face à une femme qui a gagné le pouvoir en s'affirmant professionnellement et affectivement. L'homme veut se tenir du côté de ce nouveau pouvoir. C'est le féminin qui devient la référence. Fini le temps où les hommes accentuaient leur différence en se montrant aussi virils que possible. Avant à cause de leur contraste, homme et femme se sentaient attirés l'un vers l'autre et se désireront réciproquement. Qu'en est-il aujourd'hui avec cette mutation du masculin qui affecte la structure sociale et relationnelle sur le plan physique et affectif ? Comment les femmes vivent-elles aujourd'hui cette mimésis des hommes ?

Les féministes dénoncent le domaine des sciences humaines comme domaine d'une société mâle construite par des hommes. C'est parce que des hommes écrivent sur les femmes qu'ils écrivent ce qu'ils écrivent. Car l'écriture des femmes a des côtés spécifiques en dehors de la sphère du privé. Un homme peut-il écrire sur l'oppression des femmes ? Peut-il rendre compte de la maternité

ou de la domination masculine ? D'ailleurs, le temps n'est pas très loin du battage médiatique guidé en France par les féministes autour de la publication par Pierre Bourdieu de *La domination masculine*

Partout l'écriture a été du côté du masculin considéré comme la norme. D'où l'idée que l'écriture est neutre dans le sens que le féminin est englobé par la suprématie du masculin. Aujourd'hui, les rapports sociaux entre homme et femme ont changé et grâce aux mouvements féministes, à la science et à la philosophie de Jacques Derrida, de Françoise Collin, de Luce Irigaray, le féminin s'est érigé peu à peu et a fait sa place dans le monde de la littérature et des arts. Cette transformation des rapports homme/femme entraîne une transformation du champ du symbolique qui ne peut s'affirmer que dans la littérature.

Pour la réception de leurs écrits les femmes proposent une lecture bisexuée à la lecture monosexuée. L'essentiel est de voir ce qui n'est pas visible, mais que chacune par son travail d'écriture et de lecture y contribue. Françoise Collin disait : « il faut lire ce qui n'a pas été lu même dans une œuvre souvent lue » (Collin, 1999, p. 90) C'est ce qui n'a pas été lu, que nous cherchons à extraire du texte.

La question la plus insistante qu'a d'abord suscitée l'émergence des femmes a été : « y a-t-il un langage, une écriture, un art propre aux femmes ? » Il en est qui s'appuient sur l'expérience du corps, d'autres sur la position socio-historique particulière des femmes pour émettre l'hypothèse ou pour analyser la spécificité de leur expression. Il y a certes une différence entre le féminin de l'écriture et l'écriture féminine, entre s'affirmer et se révolter contre l'ordre établi. Le premier revendique une affirmation de soi, le second réclame une différence. Dans cette apologie du féminin qui distingue notre époque la femme veut s'affirmer contre tout ce qui fait d'elle le complément de l'homme.

Le terme féminin désigne ce qui est propre à la femme et le terme masculin à l'homme. Ce binôme sexué s'élève avec les champs de la recherche, au rang de catégorie de pensée, et circule entre les deux sexes. Avec Hélène Cixous et Jacques Derrida, le sexe devient une question de langage plutôt que d'organe. Ce qui intéresse c'est la mise en jeu des catégories du masculin et du féminin, communes aux deux sexes. Le féminin n'est plus réservé uniquement aux femmes. Il s'étudie également dans des livres d'homme.

Je traite cette problématique dans mon essai *Effets du féminin* : « L'étude du féminin pourrait être explorée à la fois dans des textes de femmes et d'hommes. J'ai tenu néanmoins à me limiter à un corpus d'œuvres de femmes, consciente qu'il y a précisément chez la femme un « en plus » de puissance affective qui

excède bien entendu le simple instinct maternel si souvent cité et une forme de symbolisation liée à une épreuve spécifique de la castration : ce que Freud et ses disciples ont qualifié de continent noir. (Boustani, 2003, p. 9) » Analysant la bisexualité de l'écriture, je déclare dans *L'Écriture-corps chez Colette* : « Il est concevable que tout texte représente un mélange de marqueurs du féminin et du masculin sans doute indissociables au sein des combinaisons d'écriture textuelle : tantôt c'est l'élément féminin qui domine dans l'écriture tantôt c'est l'élément masculin. (Boustani, 1998, p. 181) » Il est temps qu'il y ait pour les deux sexes des identifications possibles, socialement reconnues pour les femmes et une filiation symbolique croisée, seule chance d'une culture réellement mixte. Les valeurs féminines : l'altruisme, la sensibilité, la générosité s'opposent au culte de la performance, de la force et des valeurs machistes.

Je voudrais prouver que l'écriture est un chemin exploratoire qui demeure sensible à ses effets de liaison et de déliaison ; lier/délier. Il est vrai que l'écriture est majoritairement contrôlée par le sexe masculin, chercher la visibilité des femmes doublement freinée c'est le but ultime : d'abord par la condition à laquelle elles ont été assignées historiquement et le filtrage de la reconnaissance de leur création.

Les femmes cherchent à affirmer un espace propre dans l'ordre de la jouissance et de la culture. Si le masculin se définit par le phallique, le féminin se définit par l'ouvert, par le non-un, l'infini, l'indéfini. La pensée féministe dualise homme et femme féminin et masculin. Pour certains théoriciens, le féminin est indissociablement lié à la réalité des femmes telle que la morphologie la signifie, pour d'autres le féminin est une catégorie plus ou moins détachable de cette réalité. Même si dans le social un homme est un homme, il peut dans son texte laisser se déployer du féminin. L'égalité entre homme et femme doit être entendue comme égalisation des droits et non comme égalisation des identités. Être femme n'est pas être un homme manqué, mais être autre. On assiste à une révolution du féminin et une perte de crédit de la virilité. Pour Derrida la différence des sexes n'est pas de l'ordre du visible du définissable mais du lisible et de l'interprétation.

On peut situer les questions autour de sexe et écriture ou corps et écriture en trois courants comme les considère Françoise Collin, le premier est dit universaliste ou rationaliste le second est différentialiste ou essentialiste le troisième est déconstructionnaliste ou post moderne. Le premier affirme qu'il y a de l'un, le second qu'il y a du deux le troisième qu'il n'y a ni un ni deux. Pour le premier courant est de faire apparaître les œuvres des femmes injustement ignorées par l'histoire et de créer les conditions de reconnaissance, pour le second c'est la diffusion de l'idée de l'écriture féminine, qui ferait constituer le symbolique d'une autre manière ; cette écriture est fondée sur un rapport au corps différent pour les hommes et

les femmes. Cette position est pensée dans le voisinage de la psychanalyse et de la linguistique. Le courant déconstructionniste affirme la réalité du féminin et se l'approprie, un féminin qui n'a pas un fondement physiologique ni social il est approprié par homme et femme. Il s'agit d'un espace fondamentalement féminin qu'il soit assuré par homme ou femme.

Jacques Derrida se l'approprie et l'explique dans son livre *La Dissémination* c'est-à-dire jouer entre les deux sexes. Pour les féministes la sexualité se joue dans toute œuvre mais se joue différemment dans chaque œuvre. Il ne s'agit pas de l'application systématique d'une grille de lecture. Nous supposons que dans chaque œuvre la sexualité se joue non sous forme d'une thèse mais d'une tension et cette tension qu'il nous faut détecter dégage les signes du féminin dans son rapport au masculin. La question n'est pas cette œuvre est féminine ou masculine mais comment joue-t-elle sa tension entre masculin et féminin.

On trouve chez Jacques Lacan une remise en question du masculin et du féminin énoncé par Freud qui définit la femme par le manque, l'Autre, louant le primat du phallus. En confrontant ce binôme, il attribue le caractère actif au masculin et passif au féminin. Alors que pour Lacan le féminin est de l'ordre du non-dit, du « pas tout ». Dans cette optique le féminin n'est pas un moins du masculin, mais un « en plus », un au-delà du phallique. Dans son séminaire *Encore*, il définit la femme comme « in -finie », c'est-à-dire de l'ordre de l'insaisissable. Elle ne peut être enfermée dans un concept. Le féminin se substitue à la féminité traditionnelle qui enferme la femme dans une image stéréotypée, fantasmée pour susciter le désir phallique

L'écriture sexuée ou la différence sexuelle très utilisée en France a pour équivalent le *gender* des féministes américaines. Terme utilisé en particulier par la critique moderne qui s'intéresse à la problématique féministe. Il permet de différencier le sexe social du sexe biologique. Il est employé au singulier et rappelle que le féminin et le masculin forment système et s'imposent dans le domaine de la pensée et de la recherche. Il s'agit donc d'offrir au lecteur l'accès à une pensée riche et complexe sur la construction du masculin/féminin ainsi que de leurs relations structurelles. C'est-à-dire l'idéologie de la complémentarité des rôles des sexes. En France, le terme *gender* traduit par genre est équivoque. Il est utilisé comme genre grammatical, puis comme genre littéraire, il se diversifie pour indiquer le sexe biologique et le sexe social avant de traduire l'indécidable des sexes avec la théorie *queer* de Judith Butler. Cette notion a eu du mal à s'imposer en France. C'est en 2000 que les études du genre se multiplient en France alors qu'ils se sont affirmées depuis les années soixante-dix aux États-Unis. Le mouvement du *gender* né aux États-Unis avec Joan Scott s'appuie sur le côté social et non biologique

du genre, puis évolue en « gender trouble », une tendance à l'indétermination avec Judith Butler qui accouche le courant non-binaire niant non seulement l'hétérosexualité, mais tout signe sexuel. A l'INALCO à Paris, selon un collègue, ses étudiantes changent leur prénom féminin par des prénoms neutres comme Camille par exemple. De sorte qu'il se retrouve dans son séminaire avec un bon nombre de Camille. Nous sommes dans l'asexué. Adieu à la séduction ! On n'est plus dans les contraires qui s'attirent. La guerre des sexes n'aura plus lieu.

Le rapport féminin/masculin se joue dans chaque œuvre mais se joue différemment d'une œuvre à l'autre. Le neutre n'existe pas dans l'écriture. Dans les textes de Colette, Chantal Chawaf, Camille Laurent, le rapport au féminin est différent que dans les textes de Marguerite Yourcenar par exemple. Du côté des hommes, le féminin est différent dans son rapport au masculin selon qu'il se situe chez Proust, Jean Cocteau ou chez Robert Solé ou François Mauriac. L'étude de ce rapport masculin/féminin est influencée par la linguistique et la psychanalyse. Sa lecture apporte du nouveau au texte. Il faut une formation pour pouvoir constituer une grille de lecture des textes.

Les féministes réclament le passage d'une lecture monosexuée à une lecture bisexuée. La subversion du symbolique est de voir ce qui n'est pas encore visible. La question est comment se fait-il que la langue, les formes, les sons, les images qui constituent le fonds symbolique auquel l'humanité s'alimente soit maîtrisé par les hommes. Si l'humanité est une et deux le monde peut-il être signifié par un des deux ? Pourquoi les hommes ont-ils toujours parlé pour les femmes et en leur nom ?

Il est vrai en raison de leur position socio-historique, les femmes ont eu moins la possibilité de faire accéder une œuvre au domaine public. Leur création a été freinée. Le plus important c'est que depuis les années soixante-dix se joue la novation féminine.

Ainsi à partir du moment où le féminin est revalorisé, il est revendiqué par les hommes, voire même à la limite, considéré comme propre aux hommes. À la fin du XX^e siècle, la philosophie aborde ainsi le féminin comme péripétie ultime du masculin.

Les hommes assument la « différance » avec un a ainsi que l'écrit Derrida (Derrida, 1972, p. 50), c'est à dire le mouvement de différer, de jouer entre deux pôles sans jamais s'identifier à l'un ou l'autre. Chez les psychanalystes et notamment chez Lacan, le féminin ne déstabilise jamais la centralité phallique : il s'y ajoute plutôt, ainsi qu'il le formule, comme un « en plus ».

L'écriture au féminin ce n'est pas une écriture se référant à la pesanteur de la norme, ce n'est pas non plus une écriture d'avant-garde. C'est une écriture libre, et qui passe d'un genre à l'autre, d'une forme à l'autre. Une écriture qui dépasse les frontières et qui reste dans l'entre-deux. En effet la liberté avec les genres dans la construction du roman se remarque de plus en plus aujourd'hui. On dirait que le mot roman s'élargit pour englober toute la littérature. Le goût inné pour la narration trouvera son expression ultime dans le choix du roman (produit occidental) comme moyen d'expression des femmes. L'écriture romanesque s'accorde donc avec leur nature de femme démarquée par la gestation et la procréation. Je n'ai qu'à m'interroger *Le roman est-il chose femelle ?*

D'ailleurs la singularité féminine de mélanger les genres a influencé le roman actuel qui a perdu ses repères. On n'est plus dans les écoles et les théories comme au temps du nouveau roman qui a donné le sentiment d'une rupture décisive avec ce qui précède. On n'est plus non plus à l'époque de ceux qui ont introduit dans le roman la recherche du roman.

L'unité du roman des femmes est une unité composée ramassant en une multitude de niveaux et de formes où la parole surgit de toute part tout en étant maîtrisée par un sujet. Le récit charrie une forme de collage d'éléments du langage renouvelés ailleurs : chansons populaires, adages, proverbes qui contribuent à toute sorte d'artifices. Je suis persuadée qu'il y a dans leurs écrits une sorte de liberté farouche ressentie par les femmes qui ont subi le diktat des lois des hommes.

Les textes de femmes témoignent de cette approche du langage qui s'insère dans leur venue à l'écriture et dans l'acte d'intériorisation des mots à leur nature de femme. Sur le plan de l'écriture la femme trouve dans l'idée de l'informe la possibilité de produire du nouveau dans l'écriture une étape indispensable pour s'approprier les mots et leur donner une liberté au-delà du non-dit. La filiation des mots fait surgir de nouvelles associations qui restent dans le champ de la nourriture, du toucher, du manuel.

En effet, ces femmes voient dans la langue un outil inadéquat et inexact, qui subordonne leur histoire à celle des hommes. Elles réagissent en métaphorisant les mots et en transgressant l'écriture.

Nous sommes face à une errance à l'intérieur du langage de figure en fantasme. Les femmes transforment les images en une abstraction de sons et distinguent des mots nouveaux qu'elles manipulent très aisément. Leur souhait est de passer au-delà des mots pour pouvoir les lancer comme des flèches vers des

destinations inconnues. Le texte se développe autour de cette transformation de l'écriture-nourriture et de l'écriture-couture.

Dans *La Cité fertile* de Chedid, Alefa sent le besoin de nourrir et d'être nourrie par les lettres de l'alphabet. Sa bouche déguste avec avidité les voyelles et les consonnes. « Je me précipite goulûment sur les mots » (Chedid, 1972, p. 20). La narratrice établit une relation entre la parole et la création nutritive. Nous sommes face à deux instincts : se nourrir et discourir. La cavité buccale est à la fois le siège du goût et l'organe de la parole. Andrée Chedid rappelle Colette dans *L'Etoile Vesper*: « un esprit fatigué continue au fond de moi sa recherche de gourmet, veut un mot meilleur et meilleur que meilleur (Colette, 1973, p. 84) ».

En effet, c'est dans le prolongement de cette matière linguistique manipulée comme des nourritures, que le corps textuel est retenu dans sa matérialité. Cette absence de dichotomie entre mots et fruits revient au statut de la femme qui a été considérée pour longtemps comme exilée du langage. Ceci la conduit par conséquent à palper profondément mots et objets culinaires les confondant ensemble. Jean-Pierre Richard parle de nourritures-mots ou de mots-nourritures où le signe intégral signifiant/signifié devient consommable.

Il apparaît néanmoins comme obligatoire que le récit aussi fictif soit-il, paraisse plus ou moins vécu et donne ainsi une garantie d'authenticité de tout ce qui se ramène à la sphère du privé : la confession sincère, le souvenir de famille, la sensation finement observée, le corps, le viscéral. Lire un livre devient avant tout, une histoire d'intimité profonde. L'espace de quelques heures quelqu'un m'entretient en privé. Il ne me parle pas principe, mais chose singulière. Je pense qu'une grande partie de la littérature d'aujourd'hui se déploie selon l'idéologie moderne de la transparence. La tendance est de traiter de la violence, du témoignage et du sexe.

Le texte tend à présenter une apparence d'audace dans le fond comme dans la forme. Le succès de Christine Angot dans *L'Inceste*, de Marie Darrieussecq dans *Truismes*, de Catherine Millet dans *la Vie sexuelle de Catherine M* a été construit du scandale. Ces romancières livrent leur vie sexuelle sans limite, transgressant l'interdit. Il s'agit de briser les tabous. C'est l'idéologie du « reality show » et de « loft story ».

La culture qui s'était édifiée grâce au refoulement du corps semble transformée en une glorification du corps érotique et de la satisfaction des pulsions sexuelles. De toute part s'affirme le droit au corps, au bonheur physique. Le corps devient une valeur fétiche qui pénètre toutes les sphères de la culture. Grâce à lui, on se recrée au monde grâce aux mouvements et aux gestes. Nous

sommes des intelligences mouvantes comme le signale Michel Serres qui décrit « les métamorphoses admirables » que le corps peut accomplir.

Tout comme les langues, les gestes ont leurs particularités culturelles, ethniques, peut-être même sexuelles, sociales. Dans ce contexte, une sémiologie du geste est envisageable. Celle-ci cherche à identifier, hiérarchiser les gestes, en communicationnels et non communicationnels, et à leur attribuer différentes significations et rôles. Quels sont alors les traits pertinents, dans le mouvement vécu, retenus dans l'écriture de la gestualité ? Dans quelle mesure chaque culture a-t-elle sa façon de symboliser ses mouvements, sa différence ethnique, sexuelle et de les représenter dans le discours littéraire ?

Il n'existe pas un langage codé pour transcrire les gestes comme il en existe un pour transcrire la parole. Dans la perspective d'une interaction entre la linguistique et les données kinésiques, Ray Birdwhistell¹ fut un des premiers à analyser les gestes selon l'aspect codique. Il considère que la gestualité est une réplique du message verbal, mais qu'elle n'est pas que cela, et a ses particularités propres à déceler.

Nous présentons ci-dessous le modèle de la grille opératoire utilisé pour l'analyse : les mimo-faciaux (regard, sourire) ; les gestes : mouvements des membres supérieurs : (mains), mouvement des membres inférieurs : (jambes, pieds) ; les postures : statiques, dynamiques. Et quand la situation le permet, j'aborde la vêtue et d'autres indices de la séduction comme les considère Marie Ritchie- Key. Dans quelle mesure, en effet, ces concepts sont-ils opératoires pour décrire une grammaire des gestes ? Dans quelle mesure sont-ils tributaires de la dialectique féminin /masculin ?

Dans ces romans, on remarque que les femmes reçoivent plus de contacts cutanés de la part des hommes, de même que les enfants de la part de la mère. Selon Major l'acte de toucher implique le pouvoir. Le contact cutané s'intègre dans le mécanisme de la main qui traduit le rapport établi entre homme/femme. C'est la femme qui reçoit le plus de contact de la part de l'homme. Cette initiative de toucher le corps de la femme par les mains de l'homme, sans effet de réciprocité de la part de la femme, est considérée comme un indice d'appartenance à un rang supérieur.

1 Ray L. Birdwhistell, « Un exercice de kinésique et de linguistique : la scène de la cigarette », *La nouvelle communication*, Paris, Seuil, traduction française, 1981.

Les mots et les gestes entrelacés nous confrontent à la « surprise du sens » toujours possible selon Roland Barthes, car par-delà les interprétations usuelles, chaque sens aspire à échanger ses pouvoirs avec un autre sens. Goethe l'a dit dans une élégie célèbre « les mains veulent voir, les yeux souhaitent causer ».

Je voudrai mentionner que l'évolution des mœurs déclenche une nouvelle codification des préliminaires amoureux sur le plan du gestuel, nous n'en sommes plus à l'étape : « leurs yeux se rencontrèrent », le toucher prend une importance majeure et le désir masculin change de mode en se pliant aux exigences des femmes, alors que jusqu'ici la domination masculine reposait sur le consentement des femmes à la subordination. Cet état de fait bouleverse la littérature romanesque qui se base sur les rencontres homme/femme et qui se voit obligée de frayer d'autres chemins face aux nouveaux fantasmes masculins. Le langage du corps change s'orientant vers un langage d'inversion de rôle à l'intérieur du couple ou vers celui d'êtres devenus semblables de sorte qu'on regrettera peut-être la guerre des sexes qui n'aura plus lieu.

Il s'agit de favoriser l'expression des femmes généralement bridée par l'organisation sociale et de se mettre à leur écoute. Leur écriture comme l'écriture des hommes fait sens humain. Ce n'est pas leur nature qui les minorise, mais le refus social de considérer leurs œuvres comme des œuvres majeures. Cette nouvelle conception permet un engagement de la personnalité qui viendra intérioriser la production et la singulariser. Il en suit que la pratique de l'écriture ne renvoie plus à un alter ego homme comme c'était le cas au temps de George Sand, Madeleine de Scudéry, mais invente plutôt un mode d'écriture plein de tendresse et de chaleur. Un mode qui, s'il est différent du masculin, n'est plus inférieur mais égal, d'une égalité dans la différence.

Ce qui est certain, c'est que le féminin a cessé d'être un produit de l'oppression pour devenir objet d'étude et de critique. Il fait sens à présent et la femme n'a plus besoin de s'assimiler au masculin pour s'affranchir. Elle commence à se sentir responsable du monde de la pensée et du politique. Il y a quelque chose qui commence à s'écrire du côté du pouvoir. Mais les choses bougent en faveur de la femme qui s'affirme à part entière. L'intervention de la critique est aujourd'hui donnée dans la réception de l'œuvre.

Mais qu'est-ce que j'entends par féminin ?

Il y a une relation étroite entre individualité et féminité qui se traduit par l'infini, l'ouvert et le décentré. Elle impose de pratiquer un éclatement de l'espace de l'écriture qui recourt à des logiques originales. Par opposition au langage masculin qui commence dans le code ou ajuste des mots comme on ajuste des

fusils. On est bien loin du corps vivant : on est dans les signes qui ne se réfèrent à rien.

À travers ces différentes approches d'œuvres certes diverses, j'ai voulu montrer que la femme situe l'écriture hors de son cadre habituel et le texte se confond avec la vie. Il se produit une coexistence. L'espace existentiel créé par le texte littéraire détermine une stratégie de lecture de « l'œuvre ouverte » à l'interprétation et au mouvement.

Certes, la sexuation se joue dans toute œuvre, mais elle se joue différemment dans chaque œuvre. Lire l'œuvre à la lumière de la sexuation n'est pas la marginaliser, mais y projeter une dimension nouvelle qui aide à une exploration souterraine du texte pour en tirer le sens caché.

Il suffit de déterminer le féminin qui n'est plus attribué comme mineur, mais qui commence à être reconnu et avec lui la reconnaissance de la femme dans le monde de la pensée. Or les femmes écrivent de tout temps. On s'étonne du nombre des écrivaines au XX^e siècle et que dire de cette profusion au XIX^e siècle. Pour s'en plaindre ou s'en féliciter, Léautaud au début de ce siècle fulmine : « toutes les femmes écrivent...on ne trouve plus des femmes de ménage ».

Arabophones et francophones

Ces œuvres arabophones et francophones retracent le parcours du corps aux prises avec les signes, corps multiples qui se recourent sur le plan de l'expression verbale et non verbale. Le corps redouble ses signes dans une panoplie illimitée : libération du corps/soumission du corps, tatouage du corps/séduction du corps, corps maternel/corps aimant et aimé... Cette sémantique corporelle est vécue du point de vue d'un imaginaire féminin qui se déploie dans les romans et les nouvelles. Ces formes narratives s'appuient sur l'écriture et la vie loin des codes et des théorisations. Leur forme ne s'achève pas, elle est indéfinie et s'accorde avec le féminin.

Le corps est mis en regard. Il se donne à lire comme un rébus que l'on doit déchiffrer. Cette lecture du corps féminin transforme les rapports homme/femme : le dit du corps devient un des lieux névralgiques du texte requérant une lecture de ses opérations de simulation, de dissimulation et de représentation.

Chez Andrée Chedid (Libanaise) parler « des yeux du corps » ou de « l'âme du corps » est une façon de mythifier le corps. Dans *Les Corps et le temps* (1979), le corps d'Eva est une mise en scène du double corporel qui s'éloigne du corps endormi pour être plus libre de ses mouvements. Eva descend dans son corps et va

jusqu'au fond des âges : « elle se fit corps de toutes les femmes. Elle rebroussa les siècles et visita d'autres lieux. » Abla Farhoud (Libanaise) dans *Splendide solitude* traite de la solitude du corps et de son démembrement sous l'effet du temps. Vénus Khoury-Ghata (Libanaise) dans *7 pierres pour la femme adultère* brosse les traits des femmes au destin tragique, soumises dans leur corps et à leur corps habitué à l'humiliation et à la lapidation. Cette importance accordée au corps vient de l'Orient, comme une syntaxe commune de l'enseignement de la vieille Égypte, de la kabbale, et de l'hindouisme.

Le roman francophone traduit aussi une réalité sociale abordant la condition de la femme. Nous n'avons qu'à mentionner Out-El-Kouloub qui veut libérer la femme égyptienne du joug de l'esclavage dans *Ramza* et dans *Harem*. Dans *Zeida de nulle part* (1985) de Leila Houari, l'héroïne Zeida se rebelle contre les mœurs de sa culture maghrébine qui accorde une place d'honneur à la virginité. Zeida réalise l'écart qui se creuse entre elle et sa mère dans la conception de l'amour. Ahlem Mostaghanemi (Algérie) interroge le désir et brise les tabous d'une société phallocratique dans sa trilogie *Mémoire du corps*, *Chaos des sens*, *passager d'un lit*.

Dans ces cultures où l'amour est tabou, les jeunes femmes réagissent par la transgression dans l'écriture. Avec les arabophones, l'écriture corporelle est plus érotique et transgressive. Cette exagération dans le choix du corps traduit un imaginaire féminin dans l'écriture où la femme donne de l'importance à son corps après qu'il a été sujet de tabou. Le corps devient un étalon dans tous les sens du terme : étaler, exposer, montrer avec ostentation. Le corps est investi au point d'être devenu une culture. La recherche de la sincérité dans les relations sexuelles chez les femmes qui écrivent au milieu du siècle, nous rappelle *La garçonne* de Victor Marguerite qui a été interdite à sa publication dans les années vingt. Parce qu'elle était une révolte sur le pouvoir patriarcal dans la bourgeoisie. Le militantisme pour la libération de la femme et son droit à la vie et à la parole dans le roman *Je vis (Ana Abia) 1958* de la Libanaise Leila Baalbaki et le roman *Des jours avec lui Ayam maaou* de Colette Khoury (1959) sont deux romans de protestation sur une condition sociale humiliante pour la femme et réclament la satisfaction du désir. Ces romans s'opposent à l'ordre patriarcal et proposent une réalité plus conforme aux aptitudes des femmes et à leurs ambitions. Ce sujet sera traité la même année par Assia Djebar dans son livre *La soif*.

Dans le roman *Fatat tafiha* (Dar el Hayat 1962) de Mona Jabbour, l'héroïne Nada s'oppose à la conception de la féminité limitée à la procréation. Le but est de se libérer et de se construire. L'héroïne se rencontre avec un mouvement féministe français qui a refusé la grossesse pour ne pas déformer le corps et ne pas être un objet de satisfaction des instincts de l'homme. L'héroïne dit « je refuse

d'être un puits de désir ». Nada va loin dans sa révolte sur les traditions sociales et le rôle de la femme dans la procréation. D'ailleurs Nada déclare une révolution sur les mots et les considère comme des concepts qui ont besoin de protection. L'héroïne dit : « Les mots sont des femmes. La langue comme les femmes s'exploite et elle a besoin d'une libération et d'une restructuration qui s'accorde avec sa nature féminine libre ». Dans la grammaire arabe comme dans d'autre grammaire à genre masculin/ féminin, les mots du genre féminin dérivent du masculin. Ainsi le masculin masque le féminin. On voit une fois de plus, le lien existant entre idéologie et langue, et l'occultation des femmes dans le masculin. Nada se demande pourquoi le mot « elle » n'a pas la même place dans la langue que « il ».

Mona Jabbour a soulevé la première ce sujet dans les années soixante, qui fut traité en France dans les années quatre-vingt avec les mouvements féministes et la commission de la féminisation des noms de métiers, en particulier par la linguiste Véréna Aibeisher dans son livre *Parler féminin parler masculin*. Ainsi Leila Baalbaki, Mouna Jabour, Colette Khoury, ont voulu changer le concept de la féminité et la retirer de la faiblesse vers la réalisation de soi.

Alawiya Sobh brave les tabous de l'islam parlant de sexualité des femmes et de leur servitude, notamment dans son livre *Son nom est passion*, Hanane el Cheik aborde la question de la femme libanaise et arabe opprimée dans un monde d'hommes dans son roman *L'histoire de Zahra*, (Actes sud 1999) ses talents de romancière s'affirment. Son héroïne confinée dans un rôle d'adolescente puis de femme frustrée découvre l'amour dans les bras d'un franc-tireur qui la prend pour cible. Hanane El Cheik traite de l'homosexualité féminine comme expression d'une certaine liberté pour fuir la tyrannie des hommes dans *Femmes de sable et de Myrrhe*, (Actes sud 1995). D'ailleurs, elle aborde la question de l'homosexualité masculine dans sa nouvelle *Lâ 'urîd an 'akbur* (je ne voudrais pas grandir). Elle fut la première romancière à traiter sous sa plume ce sujet tabou au Liban, notamment en Orient.

Joumana Hadad est incontournable sur le sujet. Elle a créé une revue *Jassad* et a été influencée par ses lectures du Marquis de Sade. Malgré les menaces de mort rien ne l'arrête. Elle déconstruit les stéréotypes pour la femme arabe, critique la masculinité toxique de la région dans *Superman est un arabe*.

Le lecteur arabe n'est pas habitué à cette idéologie du corps dans le roman féminin arabe, mais l'accepte dans le roman écrit des hommes. Les hommes considèrent les romans féminins qui abordent le corps de pornographiques. Ils acceptent de parler de sexe chez Rachid Daif et le refuse chez Alawiya Sobh.

Le sexe a pris le pas sur les sentiments. Le roman féminin en particulier a fait de la vie amoureuse une vie sexuelle qui s'épanouit dans la satisfaction du désir, loin de l'amour platonique dans un monde qui n'a plus de repères géographiques et qui traduit tout sur le petit et le grand écran et les faces book. Il y a cet intérêt pour le scandale et sa traduction en mots.

Femme et homme sont à égalité, et la plupart des femmes admettent une relation sexuelle passagère loin de tout sentiment. Nous sommes bien loin de la légende de Kais et Leila, appelé *Majnoun Leila* et de Roméo et Juliette. La tendance à avoir plusieurs partenaires chez l'homme se remarque aujourd'hui chez la femme et ceci prouve qu'il n'y a rien à voir avec le genre sexué mais avec le concept de la libération. Les femmes voient dans ce désordre amoureux une force créatrice.

La description des sensations devient un but en soi. La littérature des femmes a le courage de dire ce qui ne se dit pas. Contrairement au courant érotique traduit dans la littérature arabe d'une manière esthétique, la littérature arabophone libanaise actuelle surtout celle des femmes décrit avec une liberté inhabituelle le sexe avec une langue spontanée plus proche du parler. *Le parlécrit* comme je le qualifie. Nous ne pouvons pas négliger chez Annie Ernaux prix Nobel de la littérature, l'écriture blanche, écriture sèche. Ceci ouvre la possibilité à une nouvelle identité en amour dans une époque où tout se révèle. Aujourd'hui parler de la sexualité revient à exploiter le réel avec franchise après que l'écriture poétique était comme un voile qui euphémise le parler sur la sexualité. Le fait que la femme libanaise aborde la sexualité est considéré par la société comme une image non acceptée parce que la société voit en la femme l'image de la mère et non celle de la femme.

Les arabophones de majorité musulmanes, plus ancrées dans la problématique des traditions et des mœurs orientales se révoltent contre cet état de faits traitant surtout la polygamie, les crimes d'honneur, la répudiation, la violence conjugale. Alors que les francophones de majorité chrétienne abordent la discrimination et l'égalité sexuelle. Bien que les romans arabophones et francophones réclament la libération de la femme, les écrits des arabophones sont plus transgressifs, érotiques et audacieux. Ils frôlent par moment le scandale à la manière du roman occidental actuel.

J'ai découvert ce monde de romancières arabophones il y a deux ans, lorsque j'ai été invitée à donner une conférence à ce sujet à l'UNESCO, et j'ai eu un grand plaisir à lire leurs œuvres, c'était pour moi, un vrai régal. Je ne m'y attendais pas à trouver tant de créativité, moi qui ai consacré mes recherches à la littérature

francophone. Je pense que les romancières arabophones libanaises seront les pionnières du roman arabe au XXI siècle, comme elles ont été les premières avant les hommes arabes à aborder le genre du roman occidental en 1899 avec Zienab Fawaz dans *La meilleure punition* où l'amour triomphe entre deux jeunes. Les Libanaises qui ont choisi d'écrire en arabe, sont plus exposées à la violence de la critique masculine orientale, il y en a qui paye de leur propre vie comme Mouna Jabbour qui a été tué pour sa plume audacieuse et anticonformiste, de même Joumana Hadad est souvent menacée pour ses écrits.

Une langue de culture atténue les faits qu'une langue maternelle met à nus. Mais ces femmes continuent à écrire avec courage contre les contraintes des traditions et revendiquent le droit à l'amour et au plaisir. Mais la langue maternelle charrie une sensibilité venant des tripes que la langue de culture ne peut traduire, je cite Cioran : « On n'écrit pas une lettre d'amour avec un dictionnaire ». La langue maternelle reste la langue de la communication intime, la langue des tripes plus que celle de la réflexion.

Ces femmes sont conscientes qu'écrire en français rend possible l'expression d'une chair linguistique. Écrire pour faire parler le corps que les coutumes et les normes répriment. Écrire pour réagir contre une vie tracée, un ordre établi. Écrire la condition de la femme et sa libération. Écrire contre la violence et les guerres. L'écriture s'impose comme urgence et comme besoin existentiel. Elle est pour la femme arabe un moyen de sortir du silence et de s'affirmer dans la sphère du public.

Ces femmes sont heureuses d'écrire dans la langue française devenue un espace identitaire pour les écrivaines chrétiennes libanaises après la perte de leur syriaque, pour les Syro-libanaises d'Égypte « deux fois exilées » et qui s'identifient aussi dans la langue française. Ce qui traduit leur attachement viscéral à la langue française et leur plaisir de l'appartenance à l'Occident. Cette opposition même/ autre fonde le rapport à la France comme lieu de référence, produisant un discours intégrateur et interculturel.

Dans l'ensemble, les femmes du Machrek ont une fascination pour la langue française, alors que chez les femmes du Maghreb, le recours à la langue du colonisateur est paradoxalement vécu comme un espace de liberté : « mon corps s'est trouvé en mouvement dès la pratique de l'écriture étrangère » (Djebar, 1995, p. 204). Il y a une sorte d'envoûtement du français que ces femmes s'approprient loin des traditions de leur propre culture. Le recours à cette langue se maintient chez les femmes du Maghreb. Le français est devenu plus insistant au Machrek (Liban). Bien qu'il ait perdu du terrain en Égypte, il continue son chemin chez les

femmes migrantes en Europe et au Québec et suscite l'intérêt chez les arabophones qui cherchent à être traduites en français.

Le métissage fait partie de l'écriture des francophones libanaises dans tous les genres littéraires qu'elles abordent. Ce métissage de la langue française avec la langue autochtone produit des « irrégularités du langage » par rapport au français de l'hexagone, des irrégularités créatives. Ce métissage enrichit la langue française, faisant d'elle une langue de cohabitation avec les autres sociétés qui ont adopté le français comme langue de culture ou comme véhicule de communication. Vénus Khoury-Ghata illustre le passage d'une langue à une autre en se déclarant « bigame » et en avouant que son imaginaire et ses souvenirs vont piocher dans cet Orient qu'elle a quitté : « Dans mes romans qui se déroulent pour la plupart dans un monde arabe, les dialogues c'est de l'arabe écrit en français. » Sur le plan psychanalytique, nous pouvons penser à « l'inquiétante étrangeté » de la nostalgie qui se manifeste par le retour de ce qui est connu et familier dans la langue d'accueil.

Avec la double présence de l'écriture et du discours dans *La Cité fertile*, nous relevons une rencontre de l'oral et de l'écrit, illustrée d'un côté par la narratrice qui pose son mode de communication au lecteur, de l'autre par le personnage d'Aléfa qui compose oralement (de tête le plus souvent) les phrases écrites. Sur le plan de l'imprimé, la forme d'activité verbale écrite s'oppose par son graphisme à l'usage parlé, traduit en italique. Ce passage d'un mode graphique à un autre permet de changer l'ordre du récit et d'altérer la structure. Dans ce discours tantôt spontané, tantôt appris, la prime est accordée à l'esthétique et au ludique.

Ces irrégularités se rencontrent chez d'autres écrivaines francophones. Dans *L'amour la fantasia*, le récit des chants des vieilles berbères serait comme une rêverie sur le langage qui promet un absolu ravissement et un savoir absolu par où ces femmes maîtrisent leur destinée de femme. Nous constatons ainsi que c'est par le chant que la femme acquiert un pouvoir qu'elle n'a pas en réalité. Le recours à l'étude de l'oralité des chants des ancêtres, offre à Djébar une occasion pour insister sur le pouvoir des mots. Un pouvoir émanant d'une « odyssée linguistique » formée de berbère et d'arabe dialectal et qui constitue la culture de ces recluses. Il s'agit de vocables de tendresse, de diminutifs spécifiques du parler de leur tribu. La narratrice évoque les tantes et les cousines qui caressent les bébés et répètent à satiété : « mon foie... hannouni ! », l'aïeule qui ne le dit qu'aux petits garçons, parce qu'elle n'aime pas les filles (source de lourds soucis) (Djébar, 1995, p. 95). La narratrice insiste sur le pouvoir limité des mots qui ne peuvent pas traduire le mot *hanouni* par tendre ou tendrelou et montre que les femmes ont leur propre expression à traduire la tendresse.

Ce qui caractérise Assia Djebar c'est qu'elle se sert de l'altérité pour construire sa propre identité, une identité linguistique formée de différentes strates dont le berbère, lieu de ressourcement, se distingue de la langue du pays natal et de celle du pays d'adoption. Amin Maalouf est bien placé sur la voie du métissage pour dire que l'identité, ce sont les allers et les retours de la langue écrite à une autre orale qui inventent le moi au quotidien et qui ne peuvent qu'en produire des effets.

Chez Mariama Bâ, le recours à la langue orale est une stratégie africaine qui vise de pallier la rupture due à la modernité inhérente à l'écriture. L'insertion de ces mots de l'oral est lancée en toute force dans le texte créant une ambivalence entre opacité et transparence. Mariama Bâ insère dans son texte des mots appartenant à différents dialectes sénégalais. Un mélange éblouissant de morphèmes issus de plusieurs langages qui débouchent sur la création d'une écriture essentiellement marquée par des mots spécifiquement africains faisant du roman un lieu d'intersection de plusieurs langues.

En tant qu'espace polyphonique, le texte littéraire laisse transparaître lorsqu'il dialogue avec d'autres textes qui peuvent être oraux, une origine qui serait de l'ordre de la voix et dont il faut chercher la trace. Claude Hagège rappelle dans *L'homme de paroles* que « l'écriture alphabétique » contient les marques imparfaites et vagues, des réflexions de la voix, des pauses, des courbes qui constituent l'intonation ». (Hagège, 1985, p. 40) L'écriture de Chedid se distingue par cette spécificité propre aux femmes. « Elles parlent comme parlent les femmes non pour désigner les choses, les cerner mais pour les bercer en elles ». Cet usage coutumier s'installe dans leur parole et leur écrit.

Les femmes prennent la parole plus que les hommes. Le roman devient le lieu possible d'une véritable expérience interculturelle. Le roman francophone libanais profite des acquis méthodologiques de la littérature française ou comparée, alors que le roman arabophone ouvre de nouvelles perspectives et participe à un décloisonnement d'ores et déjà nécessaire. Il existe des ponts de rencontre qui sont les suites évidentes de la culture bilingue libanaise. Les romans traités partent plus ou moins explicitement de ces situations mais représentent des aspects spécifiques. En effet, le statut des femmes est sensible aux variations culturelles. Une lecture de l'inconscient du texte permet de dégager l'enchevêtrement conscient et inconscient qui détermine les mobiles sociaux. C'est notamment l'attitude des romancières qui écrivent en arabe tracent la voix contre la société patriarcale et le désir de tuer le père selon le point de vue freudien.

Je voudrai mentionner que ces arabophones et francophones sont traduites en français, en anglais ou en d'autres langues avec les images de la vie libanaise qu'elles peuvent toujours véhiculer. La littérature arabophone n'est traduite en français ou en anglais que si elle répond aux goûts spécifiques du lectorat occidental. Ce goût est influencé dans l'imaginaire collectif par la lecture et la traduction de *Milles et une nuit*. Ces contes ont une importance capitale dans la représentation de l'Orient arabe en Occident. Ils offrent une image où l'exotisme se teinte fortement d'érotisme. Ce qui fait que la littérature arabe n'était pas considérée comme une littérature importante dans le canon littéraire.

Un certain intérêt pour la littérature arabe en Occident ne peut être créé que par la déconstruction de ces goûts et de ces attentes. Les traducteurs doivent éviter de consolider des images stéréotypées de cette culture. En effet, il y a des œuvres respectueuses par leur contenu et la forme des textes qui méritent d'être traduites et connues, comme il y a de bonnes œuvres traduites qui méritent plus de reconnaissance. L'influence des mouvements féministes y est pour beaucoup dans la promotion de la traduction des œuvres des femmes dans les différentes cultures.

Place de l'homme dans le roman

Si les femmes en solo ou mariées focalisaient sur la figure du prince charmant comme le signale Jean-Claude Kofmann dans *La femme seule et le prince charmant*, cette tendance s'est ébranlée de nos jours car l'homme, pour la femme n'a plus rien d'un prince. Il est devenu son égal et parfois son homme-objet. Ce phénomène n'est pas uniquement dû à un malaise présumé, c'est une tendance lourde à laquelle tous les facteurs concourent, notamment l'imprégnation de la société par les valeurs féminines. L'altruisme, la générosité, l'attention portée aux autres qui s'opposent aux valeurs machistes telles que la force au culte de la performance valeurs machistes dépassées dans les sociétés modernes. Ainsi si nous résumons l'homme d'aujourd'hui par le nom de « métrosexuel », il serait « la créature » des femmes qui l'ont façonné à travers l'éducation, lui transmettant leurs goûts et leurs aspirations. Ce phénomène est très visible dans les fictions écrites par des femmes mais aussi par des hommes. Ce nouveau type d'homme entretient l'illusion qu'il peut être à la fois masculin et féminin. Nous allons vers un apaisement de la guerre des sexes, car il y a trop d'enjeux narcissiques. « Plus d'une crise de la masculinité, je parlerai d'une crise de l'identité ». (Ladame, 2003, p. 50).

On assiste à un mouvement contraire à ce qu'était la virilité. Pour plaire aux femmes pour se soumettre à leur regard, les hommes lissent une virilité trop

marquée. L'image de ce nouvel homme ne correspond donc plus à l'image du « héros du roman » proposée par les romanciers masculins et par des romancières qui écrivent à leur image.

Les écrivaines offrent l'image d'un héros devenu objet de vision. Ramené à la représentation de son corps, l'homme est réduit à sa dimension d'objet érotique. L'autre, désormais, c'est l'homme qui perd ses prérogatives de sujet devant une femme-sujet. Le mérite revient à Colette dans cette nouvelle vision du masculin. Elle s'appuie sur son propre vécu pour nous livrer sa vision de l'homme devenu dans ses écrits un simple accessoire dans la vie d'une femme.

Le *je* de l'énonciation

L'écriture de la fiction devient une vraie aventure qui dit le *je* et dévoile l'intime. Ceci n'était pas possible, il y a quelques décennies, lorsque les Maghrébins et les Égyptiens reléguaient la femme dans l'espace domestique et dans les harems pour la soustraire au regard de l'Autre. Cet état de fait crée dans les écrits des femmes arabes deux tendances : celle qui cherche à scandaliser par une mise à nu de soi et celle qui s'écrit sous la dialectique du voilé/dévoilé. Ce goût de cacher, use de pseudonyme pour ne pas compromettre la famille dans l'aventure de l'écriture.

Le fait de dire *Je* dans l'écriture et de se dévoiler dans la rue n'est pas uniquement signe d'émancipation, mais fait renaître ces femmes à leur corps. Le rapport *je/tu* n'est pas neutre, derrière le *je* se profile le générique du genre selon l'expression empruntée à Luce Irigaray. Ce rapport peut s'établir entre deux hommes, un homme et une femme, deux femmes, une femme et un objet. Les textes des hommes utilisent le plus fréquemment le rapport *je/il*. Cet ordre grammatical qui paraît arbitraire est structuré par l'histoire des sujets. Processus qui détermine la nature de la relation première au tu maternel. Il en résulte un manque du passage tu-elle-je : pour les femmes une fixation sur un je miroir du tu, alors que pour les hommes le *tu* maternel se perd au profit du *il*. (cf. Barthes instance personnelle *je/tu*, ou apersonnelle *il*. Ainsi pour la femme le langage se définit comme discours, comme parole adressée à l'autre. Pour l'homme, le langage se tient entre le dit et le non-dit par le recourt à l'illégité. Il se rapportant à l'absent, à l'homme-dieu.

L'association se poursuit : l'homme pour avoir du même doit passer par un autre corps, la femme fait du même. L'inscription du *je* se fait multiple et s'efforce par transgression répétées de cerner le moi à travers l'autre, dans une subjectivité féminine dédoublée par un miroitement d'espaces et dans une fusion corporelle dominée le plus souvent par la présence ou l'absente de la mère.

L'enjeu de la couleur

La couleur n'est pas seulement de l'ordre du social et de l'anthropologique, elle est aussi de l'ordre du sexuel. Elle est abordée comme figure de discours, un habit métaphorique. C'est dans un tel contexte que le leitmotiv du corps, du maquillage, de la vêtue devient le reflet d'un trait persistant qui veut que la couleur acquière l'épaisseur de l'indice dans des effets sémantiques importants. Ici, c'est l'espace du signifiant qui est mis en valeur, d'autant que, comme on le sait, la couleur en tant que telle n'a pas de dénoté. Elle traduit des réalités plus visuelles que ce soit dans ses associations à des mots abstraits ou à des images de rhétoriques. Sous une plume féminine, la couleur baigne dans le texte et motive des errances linguistiques (polysémie). Elle est tellement diffuse dans l'espace lieu de la feuille blanche qu'elle procure une fluidité aux récits.

L'écriture raffine ainsi le lexique des couleurs pluralisées comme si la femme avait des bâtonnets supplémentaires dans la rétine pour traduire les tons délicats d'une couleur en camaïeu. Robbin Lakof dans son livre *Languages and Woman place*, met en évidence les contrastes des nuances au niveau lexical que font les femmes. Nous ne pouvons nier qu'il y a des hommes qui consacrent une place primordiale à la couleur dans leurs écrits, cependant nous considérons dans un emploi qui diffère de celui des femmes. Les hommes cherchent plus dans la couleur la traduction d'une sensualité profonde (Baudelaire) ou d'une jouissance esthétique du texte (Proust), alors que chez une femme le recours aux couleurs est plutôt de l'ordre d'un désir de séduction (auto ou hétéro séduction) ou d'un vouloir de reconnaissance de soi (auto-construction).

La femme fait des toilettes de ses personnages un sujet d'étude et d'émerveillement s'arrêtant longuement sur la couleur. Les références aux tissus sont nombreuses. Ce qui frappe d'emblée c'est l'importance donnée à la description des robes et de leur nuance. Nous remarquons que la couleur bleu forme un point commun pour les vêtements féminins chez la femme occidentale (Brossard) et orientale (Chedid). En partant des recherches de Michel Pastoureau, sur la géographie des couleurs, montrant que le bleu est une couleur de civilisation, nous pouvons nous demander, si elle n'est pas non plus une couleur sexuée. Le féminin reste le règne des apparences et la femme se singularise par une tendance à l'autoreprésentation qui se traduit par l'expression des teintes et des détails.

Écriture au féminin

La femme situe l'écriture hors de son cadre habituel et le texte se confond avec la vie ; il se produit une coexistence. L'écriture devient le lieu privilégié où vie, histoire, gender et genre convergent. En *voleuses de langues*, les femmes font un travail sur le langage, sur les caractéristiques récurrentes de l'oralité et sur les métaphores. La parole jaillit, avec un « grain de voix » qui ancre le sens dans la corporéité. Les femmes s'affirment ainsi contre le silence de l'ordre qui leur était adressé séculièrement : « sois belle et tais-toi » ! Elles se donnent, mais dans la rigueur, toutes les permissions : elles s'autorisent. La critique moderne parle du génie des femmes, alors que c'est uniquement le talent qui leur a été attribué jusqu'ici, comme le signale Simone de Beauvoir dans *Le deuxième sexe*. Or, au début de ce nouveau millénaire Julia Kristeva consacre une trilogie à ce sujet en traitant du génie de Colette, de Mélanie Klein et de Hannah Arendt. La femme commence à s'imposer dans le domaine de la réflexion. Il en résulte un investissement du langage par les femmes et la facilité d'utiliser du féminin pour la nomination des femmes. Nous ne pouvons négliger à cet effet le rôle joué par la commission d'Yvette Roudy sur la féminisation des noms de métiers et plus particulièrement de Anne-Marie Houdebine qui analyse la discrimination des femmes par le langage.

Il en résulte une féminisation du masculin que nous commençons à constater dans le rapport du couple, de la mode et par la manière d'appréhender les choses dans le monde de la pensée. Il faut souligner que dans les sociétés démocratiques les rapports entre les sexes sont devenus plus égalitaires ; et les hommes d'ailleurs y ont gagné qui peuvent revendiquer leur douceur et pas seulement leur force, leur désir de s'occuper des enfants etc. c'est-à-dire investir à leur tour la sphère privée d'une autre façon qu'en chef, et les femmes investir la sphère sociale comme leur entrée dans divers métiers jusque-là occupés par les hommes. Il est admis à présent que les femmes se préoccupent de « la fécondité de l'esprit » qui n'est plus un attribut exclusif du premier sexe. La sérénité et la confiance de l'auteur souverain ne règnent plus uniquement dans un cerveau d'homme.

Bibliographie

- Boustani, C. (2009). *Oralité et gestualité : la différence homme/femme dans le roman francophone*, Paris, Karthala.
- Boustani C. (2003). *Effets du féminin*, Paris, Karthala.
- Boustani C. (1998). *L'Écriture-Corps* chez Colette, Bordeaux, éditions Fusart.
- Chedid, A. (1979). *Les corps et le temps*, Paris, Flammarion.
- Chedid, A. (1972). *La cité fertile*, J'ai lu.
- Cheik H. el. (1999). *L'histoire de Zahra*, Paris, Actes sud.
- Cheik H. el. (1995). *Femmes de sable et de Myrrhe*, Paris, Actes sud.
- Colette, (1973). *L'Etoile Vesper*, Paris, éd. Du Centenaire.
- Collin, F. (1999). *Je partirais d'un mot*, Bordeaux, Fusart, Collection Textes/Femmes dirigée par Carmen Boustani.
- Birdwistell, R. L. (1981). « Un exercice de kinésique et de linguistique : la scène de la cigarette », *La nouvelle communication*, Paris, Seuil, traduction française.
- Derrida J. (1972). *La dissémination*, Paris, Seuil.
- Djebar A. (1995). *L'amour la fantasia*, Albin Michel.
- Freud S. (1905). *Dora*.
- Hagège, C. (1985). *L'Homme de paroles*, Paris, Fayard.
- Houari L. (1985). *Zeida de nulle part*, L'Harmattan.
- Jabbour M. (1962). *Fatat tafiha, Beyrouth*, Dar el Hayat.
- Khoury-Ghata V. (2008). *7 pierres pour la femme adultère*, Paris, Mercure de France.
- Mostaghanime A. (2006). *Chaos des sens*, Paris, Albin Michel.
- Out el Kouloub, (1937). *Harem*, Paris, Gallimard.
- Out el Kouloub, (1958). *Ramza*, Paris, Gallimard.

Des mots et des maux dans *L'Autre fille* d'Annie Ernaux

Rafca EL-HELOU
Université libanaise

Résumé

En rédigeant une lettre, Annie Ernaux libère le corps de sa sœur de la mort, cette invitation à la vie ressemble à une résurrection momentanée par l'intermédiaire de l'écriture qui sera une révolte contre la mère portant en elle tous les germes de la mort.

Les mots les plus blessants, les plus humiliants sont retenus sans tabous, les secrets parentaux les plus intimes sont mis à nu et le roman familial devient un récit de douleur, de manque ou plutôt de privation d'un être cher.

La destinataire de la lettre invite sa sœur à glisser entre ses lignes en devenant son double tout en sachant que leur rencontre s'achèvera en même temps que le récit.

Mots-clefs : lettre, écriture, mots, double, Moi, mort

Abstract

By writing a letter, Annie Ernaux frees her sister's body from death, this invitation to life resembles a momentary resurrection through writing, which will be a revolt against the mother carrying within her all the seeds of death.

The most hurtful and humiliating words are retained without taboos, the most intimate parental secrets are laid bare, and the family novel becomes a story of pain, of lack or rather of deprivation of a loved one.

The addressee of the letter invites her sister to slip between her lines by becoming her double while knowing that their meeting will end at the same time as the story.

Keywords: letter, writing, words, double, Ego, death

Après avoir obtenu le Prix Nobel de littérature en 2022, les œuvres d'Annie Ernaux sont de nouveau sous les projecteurs des lecteurs et de la critique.

Ses œuvres en majorité autobiographiques sont estimées comme crues pour les uns et sincères pour les autres.

La recherche de l'alter ego n'est pas étrange pour Ernaux qui est en perpétuelle quête identitaire qui prend forme dans l'écriture. Son *Moi assoiffée* d'une présence humaine à ses côtés s'agrippe à la sœur morte avant la naissance de la narratrice.

La lettre au confluent des genres

Ernaux qui trouvait refuge dans le roman autobiographique se lance dans une nouvelle aventure d'écriture après la proposition de la collection « Les Affranchis », celle de rédiger une lettre que les auteurs n'ont pas écrites avant.

Fidèle au genre autobiographique, Ernaux rédige une lettre autobiographique qui a comme destinataire sa sœur morte avant sa naissance. La sœur qui ne pourra pas lire le contenu de la lettre cèdera sa place au lecteur qui l'accompagnera dans ce retour au passé.

Or, le passé est un espace ombrageux et flottant pour la destinataire qui n'a pas vécu avec sa sœur ni a connu son existence de ses parents : « Faire le récit de ce récit, ce sera en finir avec le flou du vécu, comme entreprendre de développer une pellicule photo conservée dans un placard depuis soixante ans et jamais tirée. » (Ernaux, 2011, p. 14).

Le temps passé, les soixante ans en particulier, a été décisif quant à la rédaction d'une œuvre autobiographique et non pas une autofiction qui a été prédominante dans les publications précédentes de l'autrice. Tout se passe comme si cette œuvre est au carrefour de tous les genres en convergeant l'épistolaire, l'autobiographique, l'auto-fictif et l'écriture de soi purement féminine.

Cette lettre sera une traduction du non-dit, du lourd secret enterré avec la fille de six ans qui a été privée du sentiment de sororité comme si sa mort était contagieuse et risquait d'ensevelir toute la famille. Son message est bien explicite, il culmine dans le désir d'accorder à cette douleur une place prépondérante dans le récit du fait qu'elle est réelle et toujours béante. Ernaux ne fait pas revivre la douleur seulement, ni fait l'éloge de la souffrance ni même cherche une catharsis

à travers l'écriture, elle situe les événements, les analyse tout en commentant son attitude à l'égard des drames interminables de sa vie¹.

Bref, tous les livres d'Ernaux interprètent ce désir urgent d'écrire qui passe obligeamment par un remue-méninge qui l'aide à retracer les événements, ce qui l'aide à comprendre le résultat des faits pour l'expliquer à ses lecteurs par des mots si simples sans enjoliver ni même détourner la réalité : « Je n'écris parce que tu es morte. Tu es morte pour que j'écrive, ça fait une grande différence. ». (Ernaux, 2011, p. 35)

Le choix du genre va de pair avec les motifs de l'écriture qui dépassent le pathos et se centrent sur le but en soi de l'acte d'écrire qui ne se limite pas à une description de la mort mais, à son effet de catalyseur dans la naissance des mots. Cela est bien clair dans la qualification de la relation entre la mère et la narratrice : « Entre elle et moi c'est une question de mots » (Ernaux, 2011, p. 40).

En effet, par mot nous entendons les deux types de mots, ceux que l'on se dit et les autres qu'on gobe. La narratrice transforme les mots non-dits en des mots qui ont un sens, des mots qui restaurent la vérité étouffée au fond de l'être et aux coins de chaque maison. Un mot est une histoire, un destin et un avenir de ce fait là, elle a enduré du mutisme de ses parents quant à la disparition de sa sœur. La destinatrice qui se fait architecte des mots en racontant à sa sœur sa vie avec et sans elle, se voit confrontée à un manque de mots de la part de ses géniteurs et une abondance de mots conjugués au trouble sentimental quant à elle.

Étant donné qu'ils sont les alliés du secret, les mots jouent un rôle décisif dans *L'autre fille*.

Dans la peau des mots

Si les visages s'effacent avec le temps, les fragments de certaines scènes demeurent attachés à la mémoire ce qui leur confère un aspect duratif et intensif à la fois.

D'une conversation, la narratrice ne retient pas des bribes mais, des mots qu'elle agence dans son récit, ces mots ont fait leur chemin de l'inconscient sans camouflage tout comme « *gentille* » dans « *elle était plus gentille que celle-là.* » (Ernaux, 2011, p. 16).

1 Marie-France Savéan, *La Place et Une femme d'Annie Ernaux*, Editions Gallimard, Coll. folio, 1994.

L'adjectif « gentille » sera retenu pour les pages qui suivantes et une méditation est faite sur le caractère de la narratrice rebelle et intrépide qui a été perçu comme l'opposé de « gentille ». Une analogie est dressée par la mère entre ses deux filles, ses préférences sont vite dévoilées et ce qu'elle n'a jamais avoué à sa fille ou à ses proches, elle le divulgue à une étrangère de passage qui sera à son écoute sans la juger et portera ses secrets sans peines et avec légèreté.

Il est très évident que la narratrice elle-même, se réjouit de savoir que sa savoir que sa sœur a tant de qualités que la mémoire de sa mère a bien pu conserver pourtant elle se révolte contre sa génitrice qui ne choisit pas ses mots : « “Gentille”, ça voulait dire aussi affectueuse, câline, “amitieuse” ainsi qu'on disait en normand pour les enfants et les chiens. » (Ernaux, 2011, p. 21). Quand elle pense ses mots, Ernaux éclaire sur une culture et se démarque à la fois d'une société qui traite les enfants par des adjectifs employés aussi pour les bêtes domestiques. L'œuvre d'Ernaux est une étude sociologique des milieux populaires de ce fait, le discours des personnages est rapporté, invitant la narratrice et son lecteur à méditer sur les paroles qui ne sont pas reformulées avec un style littéraire ni retravaillé par Ernaux qui se distancie des émetteurs en l'occurrence, sa mère et son père.

Les paroles de la mère « *elle était plus gentille que celle-là.* » certifient la mort de Ginette dont le nom fut caché comme son secret, ce n'est qu'avec trop de peine que la narratrice a pu le dévoiler tout en reprochant son choix puisqu'il n'est pas commun ni moderne par rapport à son époque. Toutefois, la troisième personne « elle » garde son aspect féminin et doux même en étant absent tandis que « celle-là » qui désigne la narratrice, la chosifie.

Le fait de ne pas nommer la fille vivante dévoile l'intention de la mère de mater son existence, tout se passe comme le désir d'inverser les rôles et d'avoir Ginette vivante, est bien reformulé par la mère trahie par son inconscient. Ernaux a pu percer la « lalangue (Lacan, 2011) » de la mère, zone obscure qui ne se laisse dévoiler que par des mécanismes inconscients qui prennent forme dans le discours comme le lapsus, le rêve ou les gestes manqués.

L'idiosyncrasie de la mère n'est autre qu'un regroupement de ses mots dictés par son inconscient, or, la structure de l'inconscient ressemble à celle du langage qui donnera naissance à la « lalangue » qui sera en étroite relation avec le lien social découlant aussi du langage : « Le langage sans doute est fait de lalangue. C'est une élucubration sur lalangue. Mais l'inconscient est un savoir, un savoir-faire avec lalangue. (Lacan, 1975, p. 127) ».

Cette triangulation langage-lalangue-lien social est au cœur de l'œuvre d'Ernaux qui associe le langage des parents à leurs acquis sociaux et aux déterminants sociologiques ayant orchestrés leur vie en Normandie.

Les mots sont le fruit de l'inconscient et non pas purement de la mémoire, cela est bien évident au moment où la mère de la narratrice répond au médecin qui l'examine qu'elle a deux filles, pourtant elle souffre de l'Alzheimer et ses mots ne deviennent plus une vraie représentation de la réalité. La mort de sa fille refoulée et sa maternité ont été devinés par l'automatisme de l'inconscient qui demeure intact en opposition à celui de sa mémoire.

Le secret qui interdit de dévoiler la mort de la sœur rend étouffent les mots ainsi le prénom de la morte n'est jamais prononcé comme si les parents étaient eux-mêmes des complices de son décès : « Je ne les ai jamais entendus prononcer ton prénom. Je l'ai appris de ma cousine C. ». (Ernaux, 2011, p. 44). Pour les parents, les mots eux-mêmes sont une translation d'un passé douloureux qui retrace leurs échecs consécutifs quant à sauver leur fille ou même d'avoir d'autre enfant que la narratrice et cela faute de moyens, une âpre vérité que cette dernière découvrira après des années.

La personne qui détient le secret a le pouvoir suprême de ce fait, la mère est la seule voix capable de relater les faits et qui fait le tri de mots, sélectionne l'admissible et l'inadmissible ainsi, elle semble même éclipser la voix de la destinatrice de la lettre : « Le seul récit vrai, celui avec ses mots et sa voix à elle, sa voix *autorisée* parce qu'elle était *là* et parce qu'elle était la plus forte du couple... » (Ernaux, 2011, p. 26).

À un moment donné, le lecteur se pose la question : la narratrice écrit-elle sa lettre sous l'égide la voix maternelle ?

Définie comme une quatrième pulsion par Lacan (Lacan, 1973. p. 96) et comme « l'expérience la plus proche de l'inconscient », la voix passe pour une *enveloppe psychique* d'après Didier Anzieu, qui se base sur le principe du *Moi-peau* (Boustani, 2016).

Ailleurs le concept de la « chair linguistique » (Boustani, 2002) fut créé par Carmen Boustani qui a consacré ses écrits aux femmes en l'occurrence Colette et Andrée Chédid² qui pétrissent leurs mots en leur insufflant une vie ou souvent une nouvelle vie. En se basant sur ces données, nous pouvons confirmer qu'Ernaux purge son récit de la voix maternelle en se distanciant d'elle par les mots, les

2 Carmen Boustani, *Andrée Chédid, L'écriture de l'amour*, Flammarion, 2016.

mots qui les séparent sont cruels et blessants comme : « *tu as le diable au corps* » (Ernaux, 2011, p. 19), cette référence au diable est une insinuation à la sexualité qui a été un signe prématuré d'éveil et de révolte de la part de la narratrice. Ce n'est qu'avec une féminité intersubjective non pas sentimentale qu'Ernaux rédige sa lettre pour donner aux mots une beauté particulière afin de les épurer de la laideur du dit toxique de ses parents : « La féminité y apparaît intrinsèquement liée à la beauté et à la pureté. (Boustani, 2009, p. 86) ».

Ce n'est qu'avec les mots que l'écriture se purifie de la haine et du désir latent de détruire l'autre pour éviter notre destruction.

Le féminin face à la mort

Les trois figures féminines du récit sont sous le joug de Thanatos, l'ombre de la mort plane sur l'œuvre et laisse aux aguets le lecteur qui suit déjà la résurrection de la sœur morte par la prosopopée employée tout au long du récit, étant donné que la destinataire n'est plus de ce monde.

Trois femmes, trois maladies et trois destins différents, avec cette équation, nous pouvons résumer les événements funestes voire funèbres.

La sœur est morte de la diphtérie, une maladie mortelle qui se manifeste au niveau de la gorge et cause un étouffement fatal.

La narratrice a échappé au tétanos, une maladie mortelle qui s'est fait découverte par la fatigue générale et la raideur du cou puis, de la bouche.

Ces deux maladies sont presque semblables pourtant cliniquement, elles n'ont rien de commun que leur vaccin devenu disponible en une seule injection. À part cette ressemblance, il est clair que les deux maladies se sont déclarées au niveau du cou et de la gorge des deux sœurs. Le cou ne passe pas inaperçu puisqu'il représente une zone érogène préparant une scène préliminaire d'une rencontre amoureuse, ce qui le rend un symbole féministe de séduction. Une femme avec un cou raide ou étouffée voit fléchir sa féminité avant de constater que sa vie est aussi menacée. De même, la gorge est le canal qui aide à parler, or, mourir asphyxié ou se voir raidir les muscles signifie se priver de ses ultimes mots et des adieux, un des châtements les plus pénibles qui rappelle les sanctions des divinités grecques.

Le cou et la gorge étouffés et raidis empêchent les deux filles de parler ainsi, la libération n'a pas pu être par la parole ce qui les oblige à gober leurs peines et leur douleur refoulées aussitôt dans les plis de l'inconscient. Ce ne sont pas les filles qui pourront exprimer l'ampleur de leurs maux mais, la mère qui reformulera

les cris d'algie par « *autrefois on les étouffait entre deux matelas.* (Ernaux, 2011, p. 33) ». La mère qui a caché la maladie et la mort de sa fille, a aussi accompli son rôle de mère castratrice en matant toute tentative de prononcer un mot ou même de crier.

Tout se passe comme si cette mère génitrice de vie devenait elle-même source de drames mortuaires. Une figure contradictoire capable de réconcilier la dichotomie de la vie et de la mort et déroge tout à fait du féminisme pur, la mère de la narratrice incarne toute la sauvagerie primitive (Freud, 2015).

La mère qui a bloqué tout dévouement sera elle-même prisonnière de ses mots avec les premiers symptômes de la maladie de l'Alzheimer.

Il ne s'agit pas d'une maladie de démence seulement mais, d'un oubli qui semble souvent volontaire ayant pour but d'oublier un passé douloureux. Toutefois, l'instinct de maternité triomphe en un moment de lucidité et reconnaît le fait d'avoir deux filles mais, ne se souvient que de la date de la mort de Ginette.

L'Alzheimer n'est autre qu'une « pulsion destructrice » (Ernaux, 2011, p. 35) qui détruit non pas seulement la mémoire mais, la personne elle-même qui se voit aliénée du monde où elle vivait et qui lui semble désormais, tout à fait étranger. Qui dit destruction, insinue Thanatos ainsi, ce personnage est voué à la disparition qui se fait par intervalles et cet effacement est avant tout mental avant de disparaître corporellement avec la mort clinique. D'autant plus que la mère peut être assimilée à Caron qui accompagne les morts lors de leur dernier voyage ainsi, elle devient celle qui prépare les défunts avant l'enterrement avec indifférence : « Dans le quartier, on venait la chercher pour les mourants et la toilette des morts. (Ernaux, 2011, p. 38) ». Si la barque de Caron se dirige vers les Enfers (Bachelard, 1993), Caron ne subira pas le sort des morts de même pour la mère de la narratrice qui d'après le dire la narratrice survivra longtemps et défera la mort : « [...] ainsi elle allait, toi, mon père et maintenant moi, nous enterrer tous. » (Ernaux, 2011, p. 38). La mère qui occupe les mêmes fonctions que Caron devient une représentation des enfers puisque ce personnage mythique entre dans l'imaginaire du royaume des morts. Satisfaite de sa mission, la mère ressent un plaisir celui de côtoyer un défunt qui appartient désormais, au monde de sa fille, est-ce ce désir refoulé de toucher la mort qui a guetté sa fille qui lui procure ce plaisir-là ? En touchant un mort, touche-t-elle à travers lui Ginette ?

En résumé, tel le jeu du *fort-da* (Freud, 1981, p. 59.) du petit fils de Freud lors duquel il fait apparaître et disparaître sa mère, la narratrice s'amuse à prendre les rênes de son récit en jouant à cache-cache avec sa génitrice qui a été éclipsée très souvent en faveur de la sœur morte. De cette répétition libidinale du jeu de la disparition naît le plaisir d'écrire.

La duplicité du Moi

La destinatrice de la lettre s'associe en écrivant à sa sœur, elle ne tarde pas à paraître dans son récit comme son double de ce fait, la sororité se traduit par une fusion des voix et un attachement spirituel qui triomphe sur la mort et le temps : « JE TE VOIS COUCHEE A MA PLACE ET C'EST MOI QUI MEURS³ » (Ernaux, 2011, p. 32).

Le Moi de l'émettrice se dédouble, un premier qui l'identifie et un deuxième qui est celui de sa sœur, or, ce dédoublement naît d'une rupture appelé clivage dans le processus de défense et qui ne trouvera pas de remède mais, risque de s'aggraver avec le temps⁴.

Au moment où l'autre devient une part du Moi, il cesse d'être étranger et s'intègre à toutes les strates de l'être. De ce fait, les deux sœurs s'unissent par l'écriture et partagent ce Moi révolté contre l'autorité maternelle. Les deux filles écrivent contre leur mère qui semble attirer tous les signes funestes. La sororité est un pouvoir exercé contre la génitrice qui a désuni les deux sœurs en cachant l'existence de la sœur morte : « Nous sommes nées du même corps. (Ernaux, 2011, p. 71) ».

En s'appropriant du Moi de sa sœur vivante, Ginette aura désormais, une voix par conséquent, elle se ressuscite par l'écriture, un procédé rhétorique appelée la prosopopée jalonne le récit et invite la défunte à respirer par les mots.

La plume d'Ernaux a rendu la communication entre les deux sœurs possibles et l'association ne demeure plus au niveau du Moi mais, établit une communication avec l'au-delà ce qui corrobore l'idée de la puissance de l'écriture féminine. Toute quête identitaire aurait dû être mutilée sans ses retrouvailles des deux Moi dans le récit : « Tu n'as d'existence qu'au travers de ton empreinte sur la mienne. T'écrire, ce n'est rien d'autre que faire le tour de ton absence. » (Ernaux, 2011, p. 54).

Cette duplicité permet à la sœur morte d'intégrer de nouveau au triangle œdipien à travers la photographie revivifiée par la narratrice. De ce fait, cette dernière avoue que l'ombre de la défunte n'a cessé de planer sur le foyer familial qui n'a pas pu cacher le secret de son départ : « Tu es là, entre eux, invisible. Leur douleur. » (Ernaux, 2011, p. 42).

3 En majuscule dans le texte.

4 Sigmund Freud, « Le clivage du moi dans le processus de défense » in *Résultats, idées, problèmes*, II, Paris, PUF, 1985.

Les parents quant à eux, assurent la continuité existentielle de la fille morte à travers la narratrice qui n'aurait pas vu le jour sans la disparition de sa sœur, à vrai dire, son arrivée au monde a été conditionnée par la mort de sa sœur qui sera son double. Dans le même ordre, l'héritage légué à la narratrice qui assure la continuité sera aussi un signe d'attachement à la défunte, comme la serviette en maroquin brun ou son lit d'enfant. Tout se passe si la narratrice envahissait le monde occupé par sa sœur mais, réalise qu'elle ne fait que partager les biens avec sa sœur absente. Cette présente-absente occupe les lieux par sa mémoire et son secret qui ne font qu'attiser la curiosité de la narratrice de la connaître, et la photographie n'a été qu'une petite fenêtre donnant sur un univers de mystères.

Néanmoins, l'autre fille n'est pas la sœur morte mais, la narratrice elle-même qui est toujours reléguée au deuxième plan, elle n'a jamais occupé la première place, ne sera jamais par conséquent, l'aînée la plus gentille.

La fusion ne sera complète qu'à la fin de la lettre et cette union dépasse les frontières de l'écriture pour loger dans la mémoire collective : « Encore plus de constater que, toi et moi, nous existons ensemble dans la mémoire des gens, ... » (Ernaux, 2011, p. 69).

L'ordre est rétabli, une substitution n'est pas possible, la morte ne remplace la vivante, elle ne peut pas endurer comme elle du simple fait que l'une appartient à la vie et l'autre à la mort.

Après leur échange dans la lettre, une rencontre aura lieu lors de la visite de la tombe à la Toussaint et la narratrice se demande si cette lettre a été vraiment un remboursement de dettes envers la morte ou un rapprochement réel entre les deux sœurs, impossible dans le monde des vivants. Il est certain que le Moi de la destinatrice se trouve tantôt dédoublé et tantôt d'autre déchiré, la sœur disparue sera une cicatrice toujours vivante.

En somme, si l'écriture plate d'Ernaux est toujours ciblée par les critiques, cette définition apportera des éclaircissements sur ce concept : « Refuser de prendre d'abord le parti de l'art ». Le « d'abord » est important : il signifie qu'il y aura un grand travail sur le texte, un désir de perfection ; c'est proclamer la dignité de toute existence et de toute culture. L'écriture plate, c'est l'écriture ethnologique. »⁵. Cela dit, l'écriture d'Ernaux se perfectionne et se démarque en racontant une société et ses problèmes, une famille et ses défauts pour en faire de son texte un espace corporel où s'unissent des êtres différents et des objets hétéroclites. La voix féminine de la destinatrice a été capable de vaincre les lois de la mort.

5 Rabate, D. & Viart, D. (dirs) (2009) : *Écritures blanches*, Saint-Etienne, Publications de l'université de Saint-Etienne, p. 99.

Bibliographie

Corpus

Ernaux, A. (2011). *L'autre fille*, les affranchis, Éd., NiL éditions, Paris.

Ouvrages

Anzieu, D. (1976). « L'enveloppe sonore du soi », In *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 13, pp. 161-180.

Boustani, C. (2002). – *L'écriture-corps chez Colette*, Delta, L'Harmattan, Paris.

– (2009). *Oralité et gestualité*, Karthala, Paris : p. 86.

– (2016). *Andrée Chedid, L'écriture de l'amour*, Flammarion.

Rabate, D. et Viart, D. (2009) (dirs), *Écritures blanches*, Saint-Etienne, Publications de l'université de Saint-Etienne, p. 99.

Bachelard, G. (1993). *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière. Poche*.

Lacan, J. (1973). – *Séminaire XI*, Paris : Le Seuil, p. 96.

– (1975). *Encore*, Paris : Le Seuil, p. 127.

– (2011). *Je parle aux murs*, Paris : Le Seuil.

Savéan, M.-F. (1994). *La Place et Une femme d'Annie Ernaux*, Editions Gallimard, Coll. folio.

Freud, S. (1981). – *Au-delà du principe de plaisir*, in *Essais de psychanalyse*, Payot, Paris : p. 59.

– (1985). « Le clivage du moi dans le processus de défense » in *Résultats, idées, problèmes*, II, Paris : PUF.

– (2015). *Malaise dans la culture*, PUF, Paris.

L'évolution du langage gestuel dans *Chanson douce* de Leïla Slimani : de la vie à la mort

Christine ZAÏTER

Université Saint-Esprit de Kaslik – Liban

Résumé

Le corps impose sa présence dans *Chanson douce* de Leïla Slimani à travers des gestes, des mimiques, des réactions physiques et des comportements corporels. C'est une manière de dire le non-dit. L'analyse des signes non-verbaux et des attitudes posturales permet de mieux comprendre les ambiguïtés et les contradictions de la psychologie de Louise et d'analyser le rapport de forces installé entre parents et nourrice.

Mots-clés : langage gestuel, corporéité, attitude posturale, communication non verbale, condition sociale.

Abstract

The body imposes its presence in *Chanson douce* by Leïla Slimani through gestures, facial expressions, physical reactions and bodily behaviors. It's a way of saying the unannounced. Analysis of non-verbal signs and postural attitudes allows to better understand the ambiguities and contradictions of Louise's psychology and to analyze the balance of power established between parents and nanny.

Keywords: sign language-corporeality, postural attitude, non-verbal communication, social condition.

Chanson douce est le deuxième roman de Leïla Slimani, écrit en 2016 et qui a reçu le prix Goncourt. Dans ce roman, Slimani esquisse un tableau de la société moderne où elle évoque, sans jugement, l'absence des parents comblée par des nourrices. Le récit insiste sur le personnage de Louise, présenté également comme bourreau, victime et sauveur.

Dans cet article, nous étudierons le langage gestuel fortement présent dans l'œuvre de Slimani. Le corps parle pour exprimer, d'une part, l'inconscient ou ce que la personne tente parfois de camoufler et, d'autre part, pour simuler et voiler les intentions de l'émetteur afin de tromper le récepteur. Pour cela, nous tâcherons d'analyser le caractère contradictoire de Louise qui se révèle surtout physiquement, nous tenterons ensuite d'analyser sa situation familiale, sociale et économique qui constitue les motifs du crime et nous essaierons enfin de décortiquer le langage gestuel et postural des personnages.

1. Le caractère contradictoire de Louise

Sous la plume de Leïla Slimani, Louise revêt plusieurs caractères : elle est tantôt une enfant innocente, tantôt une mère dévouée. Une analyse des gestes et du corps facilite la compréhension de ce personnage compliqué. Ce corps dépourvu de féminité et de sensualité range Louise dans le monde des enfants, un monde qui ne suscite pas le désir des hommes : « Mais il y a en elle quelque chose de prude et d'enfantin, une réserve, qui empêche Paul de nourrir pour elle un sentiment aussi franc que le désir » (p. 83). De plus, son enthousiasme, son énergie puérile et ses gestes pulsionnels la rapprochent du comportement des enfants. Le récit met en scène un corps qui s'oppose radicalement à toutes les marques de féminité.

Sous le corps enfantin de Louise se cache une maternité impressionnante. Son affection pour les enfants dont elle s'occupe au quotidien dévoile son attachement exclusif à eux. Louise a toujours été une nourrice idéale. Avant Adam et Mila, elle s'occupait d'Hector Rouvier qui se rappelle parfaitement de ses gestes maternels : « c'est ce qu'il touchait plus souvent, ses mains », « les mains de Louise plongeaient dans l'eau chaude et frottaient le corps maigre d'Hector » (Slimani, 2016, p. 178), « du bout des ongles, elles parcouraient le dos de l'enfant dont la peau s'alarmait, frissonnait, et il s'endormait, apaisé et un peu honteux, devinant vaguement l'étrange excitation dans laquelle les doigts de Louise l'avaient plongé » (Slimani, 2016, p. 178), « Hector serrait très fort les mains de sa nounou » (Slimani, 2016, p. 179), « elle était capable de lui caresser les tempes pendant des heures et d'accompagner, de ses longs doigts qui

sentaient la rose, sa route vers le sommeil » (Slimani, 2016, p. 180). Ces exemples dont l'axe fondamental est le corps décrivent les gestes des mains et des bras qui expriment la tendresse maternelle de Louise et l'importance du contact cutané dans le rapport nourrice-enfant. Les mains sont, comme l'indique Carmen Boustani, « si parlantes (Boustani, 2009, p. 221) » qu'elles traduisent l'affection du personnage qui cherche à manifester gestuellement ses sentiments. Une atmosphère de relaxation et de soutien est suscitée par le langage des mains et des bras et par les gestes de support exécutés par la protagoniste. Les messages et les contacts cutanés sont réservés, comme l'indique Jacques Corraze, aux situations d'intimité (Corraze, 1980, p. 156) et traduisent des rapports affectifs. Le pouvoir de ces gestes réside dans le fait qu'ils détachent le récepteur de sa solitude et lui envoient des signes d'amour. La récurrence de ces messages gestuels dans le roman montre le rôle maternel que Louise accomplit dans la vie des enfants et que nous détaillerons plus tard.

Outre leur présence dans des situations amoureuses, les messages cutanés apparaissent aussi, selon Jacques Corraze, dans des situations agressives (Corraze, 1980, p. 280). La tendresse que Louise manifeste tout au long du roman est ponctuée par des gestes violents, rebelles et impulsifs, qui deviennent, progressivement, de plus en plus fréquents et saillants dans le dernier quart du livre. Sa violence envers sa fille Stéphanie, enfant non désirée et gênante, est étonnante. Devant l'insouciance, la nonchalance et la conduite indisciplinée de sa fille à l'école, Louise se met en colère après un long silence : « elle lui tirait les cheveux, écartait les bras dont sa fille entourait sa tête pour se défendre. Elle la tapait sur les yeux, elle l'insultait, elle la griffait jusqu'au sang. Quand Stéphanie n'a plus bougé, Louise lui a craché au visage » (p. 197). Louise exprime sa haine et sa rage à travers la gestualité qui se met au service des sentiments dans le roman de Leïla Slimani. Stéphanie marque l'échec de la mère dans l'éducation de sa fille. Le corps de Louise reflète son état affectif, ses sentiments et son désir d'effacer la présence de sa fille qu'elle n'a pas voulu enfanter.

Cette violence ne tarde pas à apparaître envers les enfants de ses patrons. La nourrice idéale s'est transformée en tueuse. Avant le drame, Louise est devenue distante et froide. Son corps traduit des sentiments cruels et douloureux, « ses mains n'ont plus rien à frôler » (Slimani, 2016, p. 230). « Il lui prend parfois l'envie de poser ses doigts autour du cou d'Adam et de le secouer jusqu'à ce qu'il s'évanouisse » (Slimani, 2016, p. 230). Ces idées noires mènent enfin à l'infanticide surtout que la mort physique et morale est présente dans tout le roman. La mort est aussi dite par le silence de Louise, par son corps immobile,

par son incapacité à accomplir les tâches quotidiennes, à supporter les caprices des enfants et à jouer le rôle de mère parfaite ou de nourrice idéale.

2. Le rôle ambigu de Louise : nounou ou mère ?

Leïla Slimani décrit, avec une grande finesse sociale, le quotidien des femmes presque invisibles qui accomplissent leur fonction traditionnelle et endossent le rôle de mère. Au début, Myriam se sent enfermée et bloquée dans des tâches quotidiennes et routinières qu'elle déteste. Quand elle décide de reprendre sa carrière d'avocate, elle confie ses enfants à une inconnue et ne tarde pas à se vanter de ses compétences. Quand le couple est débordé, il répète la phrase suivante : « Louise est là ! » (Slimani, 2016, p. 130) pour se soulager. Cette veuve consacre tout son temps à cette famille qui lui abandonne, chaque jour, plus de tâches. Le roman dévoile les conditions de travail déplorables des nourrices en attirant l'attention sur les ressentiments de ces femmes, leur désespoir et leur solitude. Elles se réunissent chaque jour dans le square, autour des toboggans et des balançoires, accompagnées des enfants qui, avec les années, les oublient. Ces femmes sont considérées comme des objets à consommer et dont la seule utilité se résume dans leur fonction. Wafa, une jeune maghrébine, a peur de vieillir seule, de n'avoir jamais l'opportunité d'élever ses propres enfants. Ces femmes partagent le même statut : elles sont économiquement faibles et socialement très seules.

Le roman évoque aussi l'absence des parents absorbés par leur vie professionnelle et comblée par la présence de Louise qui joue parfaitement le rôle maternel. Ses actes et ses gestes pleins de tendresse montrent explicitement son investissement affectif. Nous citons quelques exemples qui mettent l'accent sur l'affection de Louise envers les enfants : « elle aime sentir les cuisses potelées de l'enfant sur son ventre » (Slimani, 2016, p. 40), « ensemble, ils se glisseront dans le grand lit. Elle les chatouillera, les embrassa, elle les tiendra contre elle jusqu'à les étourdir » (Slimani, 2016, p. 63), « elle les embrasse longtemps, les tient serrés dans ses bras » (Slimani, 2016, p. 95), etc. Par de petits gestes attentionnés, Louise occupe une place primordiale dans la vie du couple qui devient dépendant d'elle. Mais cette dépendance mutuelle ne tarde pas à devenir toxique.

Le désir de contrôler et d'imposer sa présence dans la famille suppose sa perversion sadique. Cette perversion se révèle progressivement à travers des failles : un mot, un geste agressif, un silence incompréhensible, une crise de jalousie, une idée obsessionnelle. Son intrusion dans la vie du couple va crescendo : elle commence à dormir une ou deux fois par semaine dans la maison de ses patrons et termine par l'obsession d'avoir un troisième enfant qui lui assure une place dans cette maison. Louise fait partie de la famille, mais, avec le temps, sa présence

devient venimeuse. Elle n'a pas voulu qu'ils partent en vacances à la montagne pour ne pas rester seule dans son petit appartement : « là, debout dans la cuisine, Louise les regardait. La nounou était d'une pâleur de morte, ses yeux cerclés de cernes semblaient s'être enfoncés. Elle avait l'air de marmonner quelque chose » (Slimani, 2016, pp. 138-139). Cette crise de colère refoulée révèle le lien entre corps et esprit et dévoile sa peur d'être abandonnée par sa nouvelle famille, après la mort de son mari et la fuite de sa fille. Malgré la difficulté de gérer cette relation, nous remarquons que le couple- par besoin, dépendance et faiblesse- n'ose pas licencier Louise qui détient le pouvoir dans cette maison. Les rôles sont alors inversés : l'employée devient la dominante et les patrons les dominés. La suprématie de la nourrice se voit, non seulement verbalement, mais aussi gestuellement à travers son corps et ses comportements.

3. Le caractère symbolique des gestes

Le corps communique pour exprimer les sentiments dans l'œuvre de Slimani. Par des gestes répétitifs et exagérés, des expressions faciales et des postures figés et mobiles, le corps devient un langage à part entière plus expressif que le verbal, parce qu'il n'est pas souvent réglé ou choisi consciemment par les personnages. Tout d'abord, la description du corps physique de Louise est étonnante. C'est une femme qui présente les caractéristiques physiques d'une « poupée de porcelaine », avec « ses petites mains blanches aux ongles roses, ses mains qui ont l'air de n'avoir pas souffert, de n'avoir pas trimé » (Slimani, 2016, p. 157). Comme ces poupées, « les traits de Louise sont presque fixes, elle a parfois des attitudes figées absolument charmantes » (Slimani, 2016, p. 157). Sa posture statique et l'innocence de ses traits voilent une mobilité émotionnelle et mentale. Le masque de ciment qu'elle porte dans la plupart des scènes n'est qu'une réaction défensive inconsciente contre toute tentative de menace et une manière de voiler le vide et la souffrance qui l'habitent. Ce vide est perçu dans la vie ennuyeuse et monotone qu'elle mène loin du cocon familial de ses patrons.

Même attitude posturale est adoptée par le personnage avant le drame. Son inertie corporelle permet de prévoir le crime : « Louise ne bougeait pas. Seule sa lèvre inférieure était secouée d'un léger tremblement. Ses mains étaient jointes et elle baissait les yeux. Pour une fois, le bruit des enfants ne semblait pas l'atteindre. Elle, si soucieuse des voisins et de la bonne tenue, n'a pas adressé la parole aux petits. Elle avait l'air de ne pas entendre. » (Slimani, 2016, p. 91), « Louise est calme, elle n'ouvre pas la bouche, elle ne les appelle pas » (Slimani, 2016, p. 241). Le mutisme de la nourrice et son corps qui s'immobilise quelques heures avant le meurtre envoient des messages et des précisions reçus et décodés par le lecteur.

D'ailleurs, l'insistance de l'écrivaine sur l'immobilité et le silence de Louise, répétés plusieurs fois dans quelques pages, s'avère être un ajout redondant, reflétant le bouleversement affectif de cette femme et ses problèmes psychiques. L'inertie, dans cette scène, annonce implicitement la mort des êtres innocents. D'ailleurs, Corraze indique que la posture est un « indicateur privilégié de l'attitude affective fondamentale : elle nous communique les intentions de rapprochement, d'accueil ou, au contraire, de défi, de rejet, de menace (Corraze, 1980, p. 122) ». Les craintes et les angoisses de Louise se traduisent physiquement en adoptant une stratégie défensive et un corps figé qui la met à l'abri de toute menace externe. Louise cache, par son corps fixe et passif, son agressivité, sa dépression et sa haine refoulée envers ses patrons qui incarnent, avec leur statut financier et social et leur bonheur familial, la vie dont elle a longtemps rêvé. Donc, donner la mort aux enfants, c'est inconsciemment faire disparaître tout ce qui lui rappelle son manque affectif, ses besoins, ses problèmes et sa solitude.

Dès le début du roman, nous remarquons que la mort menace cette famille, à travers des scénarios et des imaginations. Depuis qu'ils sont nés, Myriam a peur de perdre ses enfants, elle a peur qu'ils meurent. Ses craintes se traduisent par des idées noires qui hantent son esprit : « il leur est arrivé de regarder leur enfant dormir en se demandant ce que cela leur ferait si ce corps-là était un cadavre, si ces yeux fermés l'étaient pour toujours » (Corraze, 1980, p. 27). Les gestes et les pensées de l'observatrice portent les expressions de ses sentiments et de son attachement profond à ses enfants. C'est le regard protecteur d'une mère inquiète pour la vie de ses enfants. Le langage visuel est alors symbole de vigilance et la fermeture des yeux marque l'absence de vie. Sous les yeux de Myriam, Mila et Adam se réduisent à des corps statiques dépourvus de vie. Il paraît que Slimani associe l'immobilisation du corps à la mort qui devient un élément crucial dans ce roman, présent implicitement et explicitement dans la plupart des scènes.

Sous la plume de Slimani, Les personnages maîtrisent très peu leur langage gestuel et corporel, surtout lorsqu'il s'agit de situations qui déclenchent des états affectifs, spontanés et intenses. Leur corps communique la peur, l'amour, la colère et la haine. Nous sommes face à des gestes impulsifs et des postures qui ne sont pas toujours réglés ou choisis par les personnages, exécutés inconsciemment, et qui constituent une matière riche à décrypter et à analyser.

Chanson douce trace une image réelle de la société moderne, des mères tiraillées entre leur rôle traditionnel et leur désir de s'épanouir professionnellement. Par la suite, la place des nourrices est également ambiguë au sein de la famille. Ces femmes accomplissent le rôle de mère, pourtant, elles demeurent étrangères. Le roman met en exergue le cheminement de Louise d'une nounou parfaite à une

tueuse sans merci. C'est une femme mystérieuse qui révèle des comportements et des sentiments contradictoires.

Slimani reconstruit, à travers les mots et l'écriture, le corps de ce personnage affreusement crédible et au potentiel romanesque incontestable. Ce qui lui donne une existence, non seulement narrative, mais presque réelle, physique.

Bibliographie

Slimani, L. (2016). *Chanson Douce*, Paris, Folio.

Boustani, C. (2009). *Oralité et Gestualité*, Paris, Karthala.

Corraze, J. (1980). *Les communications non verbales*, France, Presses Universitaires de France.

Le va-et-vient entre présent et passé dans *La guerre m'a surprise à Beyrouth* de Carmen Boustani

Nehmat HAZOURY

Doctorante

Université de Rouen – France

Résumé

Dans *La guerre m'a surprise à Beyrouth* de Carmen Boustani, le bouleversement causé par la guerre affecte la temporalité du récit. Dans cet article, nous analysons la fonction du retour fréquent au passé et les raisons de cette houle de souvenirs qui perturbe la linéarité du récit. Le désordre temporel joue un rôle fondamental dans la constitution de la diégèse et met en relief l'intérêt du souvenir comme perspective. Le passé devient une obsession et s'explique par les multiples passages basés sur des fragments mémoriels, d'où son importance dans l'écriture en temps de guerre.

Mots-clés : souvenir, mémoire collective, mémoire individuelle, guerre, écriture.

Abstract

In Carmen Boustani's *La guerre m'a surprise à Beyrouth* [*The war surprised me in Beirut*], the upheaval caused by war affects the temporality of the narrative. In this paper, we analyse the function of the frequent return to the past and the reasons for this swell of memories that disturbs the linearity of the narrative. The temporal disorder plays a fundamental role in the constitution of the diegesis and emphasizes the interest of remembrance as a perspective. The past becomes an obsession and is explained by the multiple passages based on memorial fragments, hence its importance in wartime writing.

Keywords: remembrance, collective memory, individual memory, war, writing.

La tentation du passé est chez moi
plus véhémement que la soif de l'avenir¹
Colette

L'imagination créatrice s'approprie le temps et l'espace propres à l'écrivain-e. Ces deux entités sont le terrain où se déploie tout récit dont l'écriture puise dans la source impérissable de la mémoire. Le-la lecteur.rice observe alors le fleuve mémoriel de l'écrivain-e couler tout au long des pages. Le souvenir – cette image fournie par la mémoire dans le but de revivre le passé – occupe une place primordiale dans la littérature du *Je*.

Nous analyserons le thème de la mémoire dans *La guerre m'a surprise à Beyrouth* qui n'est pas un récit historique mais plutôt celui du temps et de l'espace de la guerre. Le récit est né à partir des mails que la narratrice Yasmina reçoit de ses ami-es afin de se rassurer sur son état pendant la guerre qui ravage son pays. Des flash-backs scandent le récit : des images évoquant le Liban d'antan et exaltant sa richesse culturelle d'une part et d'autres images individuelles, qui ramènent la narratrice à son passé, resurgissent d'autre part. À quoi est due cette oscillation entre mémoriel et réel ? Qu'est-ce qui déclenche subitement ces images du passé ? Quel est le rôle du mémoriel dans un journal de guerre qui relate des faits réels ?

Le journal de la narratrice est divisé en 51 récits qui sont parallèles à « cinquante ans en arrière » (Boustani, 2010, p. 49), le résultat de cette boucherie. Une différence typographique caractérise le texte : le travail de Yasmina sur son écran (des autoréflexions qui suivent la réception et l'envoi des mails) se distingue par l'italique. Un mouvement de tangage entre présent et passé s'effectue tout au long des pages. Le temps est segmenté en un « maintenant » et un « déjà ». La chronologie semble décousue : des bribes du passé se greffent sur le présent. Le récit est émaillé de souvenirs personnels plus ou moins liés aux événements racontés.

La narration intercalée « telle qu'on la rencontre dans le journal intime, [qui] est un mixte de narration ultérieure et de narration simultanée (Jouve, 2001, p. 36) » est la plus adoptée. Le récit-noyau dans notre corpus est celui de la guerre de 2006 ; il est raconté selon la narration simultanée, en employant le présent de l'indicatif. La narratrice-diariste raconte les altérations que cause la guerre dans la vie quotidienne. Les obus dévastateurs détruisent tout à l'extérieur alors que la narratrice est à l'intérieur de son appartement en train

1 Colette, (1973). *La lune de pluie*. Paris : édition du Centenaire, t. IX. p. 365.

d'écrire la métamorphose de son pays. Son texte charrie aux lecteur-riche-s des images transmises par les médias, et d'autres qu'elle regarde de sa fenêtre ou pendant ses déplacements dans le pays. Le récit semble se produire au moment où la guerre se déroule. L'ordre narratif repose sur la guerre, le pivot du récit principal et la toile de fond des histoires des différents personnages. Le temps de la guerre et celui de l'écriture semblent se confondre. Cependant, Yasmina ne se contente pas seulement de son présent pour écrire la guerre, elle revient perpétuellement à sa mémoire cherchant dans les coins des souvenirs apaisants. Le *je* est scindé en deux, partagé entre le « maintenant » (le temps réel, celui de la guerre) et le « déjà » (le temps du passé, celui d'avant la guerre). L'univers de l'écriture est ponctué par le passé : « Ainsi viennent se superposer les signes du temps réel et ceux des souvenirs. » (Boustani, 2010, p. 28), disait Yasmina.

L'insertion des fragments du passé dont la majorité appartient à l'enfance perturbe la linéarité temporelle et la narration devient par la suite ultérieure. Le chaos de la structure du récit, ce refus de la forme linéaire correspond aux liens des événements entre présent et passé. Ces mouvements de va-et-vient du temps reflètent le trouble causé par la guerre. Cet aller-retour engendre une « subtile "confusion" temporelle² ».

Le souvenir est une perception du temps intime qui ne construit pas de suite événementielle. Saupoudrant le texte, les souvenirs « assiègent, vacillent, étirent le temps (Chedid, 1992, p. 161) ». La récurrence des termes appartenant au champ lexical du souvenir montre l'importance de cette thématique chez Carmen Boustani et l'ancrage indéniable de son récit dans le passé ; nous relevons : « je me souviens », « je me rappelle », « souvenir » et « mémoire ».

La mémoire collective

L'émergence des souvenirs n'est pas perçue comme un exercice vain du regret du temps passé, mais elle rappelle la vie normale loin de toute violence. La rétrospection nous ramène aux années paisibles : « Tous pensent à un ailleurs mythique, un Liban de rêve, celui d'avant la guerre. » (Anhoury, 1985, p. 90). La dualité temporelle s'établit alors entre le passé enchanté du pays et le présent ensanglanté, nous invitant « à constater que l'une des fonctions du récit est de monnayer un temps dans un autre temps » (Metz, 1968, p. 27).

La guerre est la charnière qui sépare les deux moments opposés racontés par la narratrice. Les bombardements la ramènent tout de suite à sa fuite du pays pendant la guerre civile ancrée dans la mémoire des Libanais.es qui ont vécu plusieurs instabilités, ainsi disait-elle : « [...] à travers cette angoisse, des images

2 Genette, G. (1972). *Figure III*. Paris : Seuil. p. 179.

du passé remontent à la surface, une à une comme les noyés après un naufrage. Ce sont les souvenirs des guerres que nous subissons incessamment depuis trente ans » (Boustani, 2010, p. 117).

L'atrocité de la guerre s'exacerbe : horreur, torture, victimes et pertes innombrables et « c'est toujours avec des pertes que la mémoire blessée est contrainte à se confronter », selon Paul Ricœur (1998, p. 26). Ainsi le montre la ténacité du souvenir élégiaque suivant rappelé par Yasmina :

Si les lettres composent des mots et des images, je compose dans ma mémoire un puzzle déjà éparé, car je revois au loin une démarche souple, une robe légère qui frémit dans le vent et des cheveux lisses qui voltigent, des cheveux châtain clair. Elle a disparu comme une hirondelle au printemps durant la guerre de 75. [...] Cette passante aimée est ma sœur. (Boustani, 2010, p. 45)

Face à cette violence effrénée et « au danger d'un déracinement lié aux retombées de la guerre, la sauvegarde de la mémoire devient sol d'enracinement³ ». Le passé de la narratrice inclut le visage culturel du pays. La littérature constitue d'ailleurs un lien ferme entre l'Orient et l'Occident. Yasmina montre au lecteur·rice·s que son pays était une terre de missions d'enseignement culturel et qu'il a inspiré une longue file d'illustres écrivains. Cette information se présente à l'intérieur de souvenirs gigognes dont la reviviscence est engendrée par la photo de son grand-père :

Je me revois face à ce grand-père chéri comme lorsque j'étais encore enfant et que je venais passer des vacances chez mes grands-parents. [...] Face à la Méditerranée et au collège d'Antoura, je passais des heures à contempler la belle architecture de ce premier collège au Liban à abriter les missionnaires. En tant qu'ancien d'Antoura, mon grand-père me l'avait fait visiter. Il m'avait fait visiter la chambre de Lamartine, qui garde une plaque commémorative du passage de ce poète. Il me racontait que lorsqu'il était enfant, il rencontrait sur le chemin de l'école, Pierre Benoît faisant sa promenade du matin. J'étais fier de me trouver sur des lieux ayant abrité des romanciers et des poètes français. Je me sentais redevable à mon grand-père de m'avoir fait découvrir l'ouverture de mon pays à la culture occidentale. (Boustani, 2010, pp. 35-36)

Essayant de donner une image différente de celle diffusée par les médias, Yasmina décrit à son amie étrangère comment était la situation avant la guerre. Elle expose le contraste entre les jours d'antan et ceux d'aujourd'hui,

3 Boustani, C. « Découverte du patrimoine culturel libanais à travers mots et représentations », in Chadli El Mostafa [dir.] (2019). *Les politiques patrimoniales : Ressources, Acteurs et Enjeux identitaires*. Rabat : Crossmedia communication. p. 135-152, p. 135.

afin de présenter les altérations qu'engendrent les divisions. Le souvenir est alors une dénonciation de la violence et un appel à la paix dans un pays où le multiconfessionnalisme doit constituer une source d'enrichissement et non pas de conflits.

Entre autrefois et aujourd'hui, les ponts sont coupés au Liban. Ce n'étaient pas les querelles interminables entre responsables politiques et les attentats qui occupaient le centre de la vie des Beyrouthins, mais les dîners au bord de la Méditerranée et les festivals de Baalbec et du Casino du Liban. Je me souviens que Chrétiens, Musulmans et Druzes, vivaient en paix, loin de cette haine léguée par la guerre. (Boustani, 2010, p. 152)

Sur l'écran de Yasmina, le souvenir est sous le pouvoir du mot dont l'évocation peut produire un déclic dans sa mémoire éveillant des images du passé qui « ne s'éteint pas et ne revient plus, mais continue à exister sous la forme de ce qui a été⁴ », comme le mot folklore qui est à l'origine de la remémoration de Baalbec, « ce site prestigieux » (*La guerre...* p. 169). Le mot « folklore » est suivi d'une liste de mots qui commencent par la lettre f : « fête, falbalas, fantaisie, fable, féerie » (Ibid. p. 168). Il est le catalyseur d'une réminiscence spectaculaire : « Ce mot me rappelle les belles soirées de juillet et d'août lorsque j'accompagnais mes parents ou mes amis pour assister à des représentations artistiques et folkloriques à Baalbec, connue aussi sous le nom d'Héliopôlis » (Ibid. p. 169). Pour la narratrice, Baalbec qui a été un carrefour artistique, est l'un de ces lieux qui ont « un temps et un espace collectifs, et une histoire collective. C'est dans de tels cadres que les pensées des individus se rejoindraient, ce qui suppose que chacun de nous cesserait momentanément d'être lui-même (Halbwachs, 1968, p. 23). » Ce sont ces « espaces de nos territoires qui meublent nos mémoires et façonnent nos identités » (Boustani, 2005, pp. 199).

Suite aux termes « identité » et « culture » qui forment un couple inséparable, un souvenir réapparaît prouvant la racine identitaire à laquelle appartient Yasmina :

Je me souviens d'un grand ami de mon père, un historien libanais très fier de ses ancêtres les Phéniciens, qui, au cours d'une de ses visites du jeudi, nous a raconté que ceux-ci étaient les inventeurs et les propagateurs de l'alphabet qui supplanta les anciens systèmes d'écriture, florissants, alors, au Proche-Orient » (Boustani, 2010, p. 48).

4 Boustani, C. (2011) « Mémoire de l'oubli, oubli de la mémoire ». *Mémoire et oubli*, actes du colloque international 26 et 27 mars 2010, volume 27, Annales de philosophie et des sciences humaines. Kaslik/Jounieh : PUSEK. p. 217-223, p. 222.

Elle évoque cette racine lointaine qui est au-delà de toutes les différences, confondant toutes les communautés et dépassant toutes les divisions qui déchirent son pays. Les souvenirs de nos ancêtres « se présentent avec un tel caractère d'unité, qu'ils paraissent bien résister à toute décomposition (Halbwachs, 1968, p. 23) ».

La narratrice a recours à la mémoire volontaire après la lecture du terme « droit » dans une ambiance belliqueuse, dans un pays où les droits les plus rudimentaires sont violés. Elle vise à retracer le passé du Liban loin des hostilités : « *si je force le souvenir*, me reviennent les paroles de mon père sur la présence du Liban lors de la rédaction de la Charte des Droits de l'homme. Je revis, à travers le passé, la fierté de mon père [...] » (Boustani, 2010, p. 32). Parler de ses souvenirs ne peut se détacher de la mémoire collective vu que « l'« homme nu » n'existe pas car il n'y a pas d'individu qui ne porte le poids de sa propre mémoire sans qu'elle soit mêlée à celle de la société à laquelle il appartient » (Candau, 2005, p. 76).

S'inscrivant dans la mémoire collective, les souvenirs de la narratrice jouent le rôle d'analepses informatives, une sorte de conservation mémorielle d'une splendeur du pays qui était en pleine prospérité. Ces traces mnésiques de l'Histoire du pays sont un moyen de reconstruction de son image qu'on tente de falsifier. Le phénomène mémoriel montre l'aspect interculturel de cette terre d'accueil qui porte les vestiges de plusieurs civilisations.

La mémoire individuelle

La résurgence du passé est due parfois au hasard. Le souvenir qui s'endort s'appuie sur un objet pour figurer à nouveau dans le présent. Quand le moment rappelé est heureux, nous avons tendance à préserver l'objet qui est le support du souvenir, dans le but de protéger de l'oubli une image ou une sensation qui se rapporte à cet objet-là, de telle manière que ce support vénérable devient lui-même un objet-souvenir. Ainsi pourrait-on dire que « la mémoire n'est-elle que ce « rappel » ou appel par l'autre, dont l'impression se tracerait comme en surcharge sur un corps de tout temps altéré déjà mais sans le savoir. [...] De toute façon, la mémoire est jouée par les circonstances, comme le piano « rend » des sons aux touches des mains. » (De Certeau, 1980, p. 164).

Selon Marcel Proust, le passé « est caché hors de son domaine et de sa portée, en quelque objet matériel (en la sensation qui nous donnerait cet objet matériel) que nous ne soupçonnons pas⁵. » C'est le cas de Yasmina quand elle se débarrasse

5 C'est nous qui soulignons l'expression en italique.

6 Proust, M. (1917). « Du côté de chez Swann ». *À la recherche du temps perdu*, t. 1. Paris : Gallimard. p. 65.

des habits qu'elle ne veut plus utiliser, refusant l'abandon de quelques pièces en guise de garder intact un épisode et de le protéger de la désagrégation, restituant ainsi le passé : « Mais je garde d'autres habits, plus usés, seulement parce qu'ils provoquent la résurrection d'un souvenir chaleureux de moi, petite fille au premier jour de classe, ou bien de moi, jeune et joyeuse un soir de Noël ou d'anniversaire. Je ne peux pas noyer d'un trait des années de ma vie » (Boustani, 2010, pp. 190-191). Même le tissu devient un moyen qui remet en mémoire des scènes antérieures : « Pour moi, la soie reste toujours un produit naturel extraordinaire chargé de souvenirs sensibles » (Boustani, 2010, p. 37).

Tout plaisir senti au présent est symétrique par rapport à un autre vécu dans le passé comme si la narratrice se revoyait « dans cette sorte de miroir magique qu'est la mémoire » (Boustani, 2003, p. 32). la narratrice bâtit des passerelles entre présent et passé, et le territoire de l'enfance est le lieu privilégié de sorte que « la remémoration est d'emblée résurrection et le récit un pèlerinage ému dans les lieux de mémoires enfantins » (Diaz, 2003, p. 30). Tout penchant au présent exige un écho mémoriel ; Yasmina remarque que son amour pour les mots remonte à un exercice qu'elle pratiquait pendant son enfance :

Ce plaisir à donner un sens aux sons, je le tiens de mon enfance, lorsque je jouais avec ma mère avec les lettres d'un alphabet en bois coloré. Pour m'apprendre la prononciation exacte des voyelles et des consonnes, ma mère essayait de les placer chacune dans une histoire qui justifiait sa prononciation (Boustani, 2010, p. 24).

Le champ temporel du passé explicite sa nostalgie envers le temps paisible révolu loin de cette hostilité terrifiante. Le moindre détail devient un point de repère et déclenche un exercice de remémoration rendant à la vie des souvenirs qui sombrent dans les oubliettes de la mémoire. Les images renaissent et se déroulent sous les yeux de la narratrice, comme lorsqu'elle se souvient de ses jeux de théâtre avec sa sœur Gigi, la confection des robes aux poupées (Boustani, 2010, pp. 82-83), ses divagations d'avoir son sosie Fany (Boustani, 2010, p. 108), et bien d'autres moments jubilatoires. Grâce à cette régression enfantine, elle réactualise ses souvenirs qui baignent dans la joie simple de l'existence avant que ne revienne le présent cruel pour rompre brutalement ce passé serein tout en lui prouvant que « les vrais paradis sont les paradis qu'on a perdus » (Boustani, 2010, p. 82-83). La thématique obsédante de l'enfance – cet âge de l'innocence et de l'insouciance – ne peut se faire sans l'évocation de la mère et de sa bienveillance. Yasmina plonge dans sa mémoire et se blottit dans la cavité réservée aux petits plaisirs de l'enfance. Le souvenir la ramène à une enfance parfumée de sauces préparées par sa mère :

C'est surtout le visage de ma mère qui émerge, veillant toujours à ce que nous mangeons. Souvent, quand j'étais petite, je ne voulais plus terminer mon assiette, ma mère s'approchait de moi et m'appelait : « ma petite étoile », pour me pousser à lui obéir : « Encore une cuillerée, une pour ton père, une pour grand-mère. Regarde, la bonne sauce et les beaux légumes que maman a préparés. Ça fait grandir. » J'acceptais de finir mon assiette, pour garder son attention (Boustani, 2010, p. 28).

Le passé et le présent sont articulés à travers les liens de filiation. La cueillette des souvenirs retrace des figures et des voix chéries. La résurrection de ce souvenir engendre une excitation sensorielle d'ordre gustatif, les délices déjà vécus sont alors revécus.

Je garde en moi ce délicieux souvenir des fruits préparés au petit matin par ma grand-mère [...]. Tout est encore devant mes yeux : les cactus jaunes et orange, l'assiette en porcelaine bleue, le visage vieux et résigné de ma grand-mère. Tout renaît dans ma bouche : la saveur délicieuse des figes de barbarie et l'effet de leurs petites graines qui me chatouillent le palais (Boustani, 2010, p. 28).

À la vue des aubergines qu'a envoyées sa mère, Yasmina se rappelle que ce légume était le premier plat qu'elle avait cuisiné après avoir regardé pour des années sa maman le préparer. Et une relation se tisse entre le souvenir et la sensation gustative de sorte qu'il la fait renaître :

La nourriture devient un véritable discours du passé et le récit nostalgique du village où je suis née. Mémoire obstinément fidèle au merveilleux trésor des douces saveurs de l'enfance. Comme si parler de ces plats à l'aubergine était une manière pudique d'évoquer la douceur du passé et la tendresse des visages aimés. On croit que je déguste, je me souviens (Boustani, 2010, p. 28).

Ses propos font écho à Gaston Bachelard dans *Le droit de rêver* : « Ce verre de vin, pâle, frais, sec, met en ordre toute ma vie champenoise. On voit que je bois : je me souviens (Bachelard, 1970, p. 236). »

Yasmina ouvre le coffre-fort de sa mémoire remplie de souvenirs entassés et plonge dans les vagues de son enfance. L'évocation perpétuelle du passé a un effet reconfortant : « Tous ces souvenirs constituent un renfort psychologique en ces temps difficiles » (Boustani, 2010, p. 153), disait Yasmina. Cette projection du passé sur un avenir souhaité est un moyen de fuir le présent dangereux et abominable. C'est une sorte de « quête mémorielle qui réclame une vertu thérapeutique (Boustani, 2003, p. 137) ».

Notre mémoire éveille le souvenir à chaque fois que l'expérience vécue est semblable à une autre déjà pratiquée dans le passé. La voix – gravée dans la mémoire auditive – retourne subitement du lointain pour nous rappeler une habitude déjà transmise par nos proches. Quand Yasmina voulait jeter le sac rempli de pain sec, les paroles de sa grand-mère résonne : « “On ne jette pas le pain. Le pain est sacré”, me disait-elle, lors de ces jeudis après-midi, quand je jetais ma tartine, lui préférant une tablette de chocolat » (Boustani, 2010, p. 216). De cette coïncidence rejaillit un passé enfoui, il se répète et cette répétition « est une véritable pathologie qui tend vers une mémoire aliénante, mais vouloir éviter la répétition, c'est vouloir éviter l'inévitable (Boustani, 2011, p. 222). »

À la fin du roman, Yasmina imprime tout ce qu'elle a rédigé pendant les trente-trois jours de guerre et consume le tas de papiers. L'autodafé exécuté est un moyen d'extraction de cette période de sa vie. Son acte est bel et bien « une stratégie de l'oubli (Ricœur, 2000, p. 103) » mais l'oubli ne perd-il pas à chaque fois qu'il concurrence avec le souvenir ? N'est-il pas assez nonchalant pour ne jamais accomplir son œuvre jusqu'au bout ?

La toile de fond de *La guerre m'a surprise à Beyrouth* est non seulement la guerre mais la mémoire aussi. Le texte est nourri de souvenirs qui constituent l'un des socles du récit. La mémoire et les souvenirs représentent un facteur important dans la genèse du roman ainsi que dans la construction de l'héroïne.

Le présent effroyable du pays natal ravagé par les ennemis et ses divisions intérieures pousse la narratrice à une sollicitation mnésique. Face à la destruction massive, le devoir de mémoire s'impose. Nous remarquons que concernant la mémoire collective il s'agit d'une reconstruction identitaire et d'une restitution des gloires du passé afin de protéger ces réalités de l'oubli. La narratrice célèbre les villes mythiques de son pays et nous rappelle le multiculturalisme, le prestige de son pays natal. Néanmoins, les lambeaux du passé ne peuvent pas se détacher de la mémoire collective sanglante.

Coincée entre un présent épouvantable vidé de toute positivité et un futur incertain caché derrière l'attente, Yasmina retourne aux bords lointains du passé et revivifie ce temps irrévocable. Elle tape sur le clavier de la mémoire et savoure des souvenirs précieux qui font surface comme un film au ralenti.

Les retours fréquents en arrière constituent un vrai soulagement d'une réalité lancinante. L'espace mémoriel est un lieu d'évasion lui procurant une dose quotidienne de bonheur pendant ces trente-trois jours, cet « ailleurs » amoindrit ainsi la crise affective subie pendant un temps de guerre. L'incursion du passé

dans le présent apporte des effluves jubilatoires. Le souvenir qui se réveille involontairement s'avère un besoin viatique pendant cette période morbide.

Nous remarquons que les souvenirs ne sont pas choisis. Ils ne sont pas rangés dans la mémoire pour les consulter au besoin, au contraire, ils surgissent à l'improviste. Se souvenir, c'est revivre le vécu mais selon le rythme de la mémoire. C'est la mémoire involontaire affective qui nous prouve qu'une simple sensation peut ressusciter des images enfouies. La rédemption du souvenir est sujette à un kaléidoscope sensoriel. La sensation réveille brusquement un plaisir perçu dans le passé lointain. Il s'agit de la réminiscence involontaire non pas seulement du souvenir, mais également de la sensation éprouvée des années auparavant.

Même si le rôle d'une diariste se focalise sur le présent, le vécu rejoint le re-vécu sur le papier dans le but d'éterniser le fugitif et de restituer le passé duquel ne reste que « l'édifice immense du souvenir. (Proust, 1917, p. 68) » Ce rappel constant du passé est une fuite du présent affligeant ainsi qu'une évocation nostalgique d'un moment désormais inaccessible. Ce passé fugace acquiert une nouvelle existence sous la plume de la romancière qui perpétue des moments heureux. L'hétérogénéité temporelle du récit montre que l'acte d'écrire se base sur un témoignage et sur le compte à rebours des années trop vite écoulées. L'écrivaine s'évertue à ralentir ainsi le passage du temps comme mécanisme de défense. En temps de guerre, le souvenir ne serait-il pas une renaissance quand on sent que la mort s'approche de nous ?

Bibliographie

Corpus

Boustani, C. (2010). *La guerre m'a surprise à Beyrouth*. Paris : Karthala.

Ouvrages

Anhoury, S. (1984). *Un enfer familial : journal de guerre, septembre 1983-septembre*. Beyrouth : Nofal Group, 1985.

Bachelard, G. (1970). *Le droit de rêver*. Paris : PUF.

Boustani, C. (2005). « À quoi sert la littérature ? », in *Mondialisation, cultures et développements*, colloque sous la direction d'Isodore Ndawel NZIEM et Julien Kilanga Musinde. Paris : Maisonneuve et Larose. (pp. 187-199.).

- Boustani, C. (2019). « Découverte du patrimoine culturel libanais à travers mots et représentations », in Chadli EL MOSTAFA [dir.]. *Les politiques patrimoniales : Ressources, Acteurs et Enjeux identitaires*. Rabat : Crossmedia communication. (pp. 135-152).
- Boustani, C. (2003). *Effets du féminin, Variations narratives francophones*. Paris : Karthala.
- Boustani, C. (2011). « Mémoire de l'oubli, oubli de la mémoire », in *Mémoire et oubli*, actes du colloque international 26 et 27 mars 2010, volume 27, Annales de philosophie et des sciences humaines. Kaslik/Jounieh : PUSEK. pp. 217-223.
- Candau, J. (2005). *Anthropologie de la mémoire*. Paris : Armand Colin.
- Chedid, A. (1992). *La maison sans racines*. Paris, Flammarion.
- Colette. (1973). *La lune de pluie*. Paris : édition du Centenaire, t. IX.
- De Certeau, M. (1980). *L'invention du quotidien*, Tome 1 : Arts de faire. Paris : Union Générale d'Éditions.
- Diaz, B. (2003). « Dans l'autobiographie féminine au XIX^e siècle », in *Récits d'enfance*, éd. APA (La Faute à Rousseau), n° 32 pp. 30-31. Février.
- Genette, G. (1972). *Figure III*. Paris : Éditions du Seuil.
- Halbwachs, M. (1968). *La mémoire collective*. Paris : PUF.
- Jouve, V. (2001). *La poésie du roman*. Paris : Armand Colin.
- Metz, C. (1968). *Essai sur la signification au cinéma*. Paris : Klincksieck.
- Proust, M. (1917). « Du côté de chez Swann », in *À la recherche du temps perdu*, t. 1. Paris : Gallimard.
- Ricoeur, P. (2000). *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil.
- Ricoeur, P. (1998). « Vulnérabilité de la mémoire », in Jacques Le Goff [dir.]. *Patrimoine et passions identitaires*. Paris : Fayard. pp. 17-31.

La métaphore antithétique du féminin dans la figuration de la ville de Beyrouth

Hala FAWAZ

Université de Bretagne Occidentale – Brest – Laboratoire HCTI

Résumé

La représentation de la ville a souvent été liée à la figure de la femme. Celle de la ville de Beyrouth a deux visages, l'un représentant la vie, la beauté, l'autre la mort et la putréfaction. À partir de l'analyse d'un corpus littéraire et artistique, se dégage la métaphore antithétique qui permet de figurer Beyrouth surtout après le soulèvement populaire de 2019 et l'explosion du port survenue le 4 août 2020. L'analyse stylistique d'un article de l'écrivain marocain Tahar Ben Jelloun et sémiologique de la statue de l'artiste libanaise Hayat Nazer permet de mettre en relief cette contradiction dans l'image de la ville et sa représentation dans l'imaginaire collectif.

Mots clés : ville, Beyrouth, figure, métaphore, rhétorique, stylistique, signe, symbole, femme, fantasme.

Abstarct

The representation of the city has often been linked to the figure of the woman. That of the city of Beirut has two faces, one representing life, beauty, the other death and putrefaction. From the analysis of a literary and artistic corpus, emerges the antithetical metaphor which makes it possible to represent Beirut especially after the popular uprising of 2019 and the explosion of the port which occurred on August 4, 2020. The stylistic analysis of an article by Moroccan writer Tahar Ben Jelloun and semiology of the statue by Lebanese artist Hayat Nazer highlights this contradiction in the image of the city and its representation in the collective imagination.

Keywords: city, Beirut, figure, metaphor, rhetoric, stylistic, sign, symbol, woman, fantasy.

« Il est des lieux qui sollicitent le lyrisme » (Kassir, 2003, p. 11.) » dit le journaliste et écrivain Samir Kassir de la capitale du Liban dans son ouvrage *Histoire de Beyrouth* paru en 2003. Une ville qui, selon lui, ne se laisse pas dépeindre en termes neutres, marquée par « les jeux de volume que compose la rencontre du relief avec la Méditerranée (Kassir, 2003, p. 12) ». Tout se conjugue pour lui donner une éminence propice au ravissement, le charme d'une « jeune fille qui vient de la mer » comme l'a surnommée le poète libanais Georges Schéhadé. Des écrivains, tels que Lamartine ou Gérard de Nerval, ont chanté la beauté de Beyrouth dont le visage semble sortir d'un songe d'une nuit d'été. Mais une cité comme Beyrouth s'admire de loin, dit Kassir, car à mesure qu'on s'en approche « l'impression d'amoncellement grandit » et, surtout après la guerre de 1975, la vision fantasmagorique tourne au fantomatique, voire à la fantasmagorie. Pourtant, lorsque le canon s'est tu en 1990, et par une tentative d'effacer la mémoire de la guerre civile, les scènes obscurcies par la fumée ou les bâtiments éventrés par les obus ont été remplacés par des immeubles et centres commerciaux à l'éclat éphémère.

Il aura fallu qu'une explosion *nucléaroïde* au port de Beyrouth ait lieu pour parachever le tableau antithétique de la ville. Le choc, la colère, et pour reprendre une expression du célèbre écrivain Alexandre Najjar : « la honte du survivant », ce sont les sentiments qui se lisent sur le visage des Libanais ayant échappé au désastre, au lendemain du 4 août 2020. Beyrouth est à nouveau plongée dans le chaos après la violence de l'explosion dévastatrice qui l'a ravagée. Artistes et écrivains tentent de rendre compte de leurs impressions, de leurs sentiments et de témoigner de ce qu'ils ont vu ou vécu dans cette ville pleine de contrastes. Parmi lesquels Tahar Ben Jelloun qui a rédigé un article spécial intitulé « Beyrouth, celle qui ne regarde plus ailleurs » publié dans le quotidien Libanais *L'Orient-Le-Jour* le 3 septembre 2020 et repris dans le collectif, *Pour l'amour de Beyrouth* aux éditions Fayard, ainsi que l'artiste Hayat Nazer qui a décidé de transformer les débris de l'explosion en une statue de jeune femme qui nargue la mort.

Dans cet article, nous nous interrogerons sur les différents procédés stylistiques et artistiques mis à l'épreuve dans le corpus déjà cité afin de représenter Beyrouth sous ses faces antithétiques : la beauté et la putréfaction, la vie et la mort. Dans un premier temps, nous analyserons les figures de rhétorique employées par Tahar Ben Jelloun pour brosser le portrait de Beyrouth, ensuite nous procéderons à la description, réalisation et interprétation sémiologique de la statue de Nazer.

Rhétorique de la représentation textuelle de la ville : un portrait antithétique

Étudier les figures est une manière d'approcher le sens des mots et leur dynamique d'engendrement textuel. Nous allons essayer de comprendre le fonctionnement des procédés de rhétorique que nous relevons dans le texte de Tahar Ben Jelloun et dont l'interprétation nous permettra de mettre en avant les différentes représentations de la ville de Beyrouth. Nous allons donc étudier le portrait antithétique de la ville, à travers l'analyse de la métaphore, de l'hypotypose et de la prosopopée.

La métaphore

La ville de Beyrouth est d'emblée assimilée à une belle femme qui ne vieillit pas : « Quand je pense à Beyrouth, l'image d'une belle femme à la chevelure d'or et d'argent s'impose à moi. Elle est jeune quel que soit son âge, elle est belle quelle que soit sa façon d'être. » (Ben Jelloun, p. 17)

L'association d'images s'établit grâce à une métaphore *in praesentia*. En effet, la métaphore est un trope par ressemblance. Dumarsais la définit comme « une figure par laquelle on transporte, pour ainsi dire, la signification propre d'un mot à une autre signification qui ne lui convient qu'en vertu d'une comparaison qui est dans l'esprit ». (Dumarsais, 1988, p. 135) Dans cette perspective, le rapport métaphorique se fait entre un terme-repère en emploi propre (ici la ville de Beyrouth) et un terme en emploi métaphorique (la belle femme). Les chercheurs s'accordent à ranger la métaphore parmi les figures d'analogies que Christian Plantin définit comme « une forme de pensée qui postule que les choses, les êtres et les événements se reflètent les uns dans les autres » (Plantin, 2011, 110-130).

En réalité, l'identification entre forme urbaine et forme humaine est un lieu commun presque ancestral. Depuis Vitruve et son traité d'architecture (I^{er} siècle av. J.-C.), la nature a été un référent très important aussi bien pour l'architecture que pour l'urbanisme. La nature et par la suite le corps humain, c'est ainsi que l'on parle souvent du cœur de la ville, de ses artères, de son centre névralgique... Plusieurs noms et qualificatifs en rapport avec l'anatomie humaine sont appliqués à la cité et cet anthropomorphisme est exploité par Tahar Ben Jelloun pour représenter Beyrouth. La ville est souvent représentée par la figure d'une femme et non d'un homme. L'espace de la ville apparaît d'ailleurs comme le corps fantasmé d'une femme qu'il faut conquérir. Pierre Sansot dans son livre *Poétique de la ville* dit :

Le bizarre, l'étrange, le goût parfois du sordide, l'ouverture au plaisir, l'espoir, le fol espoir – toutes ces nuances disent d'abord que la ville est à parcourir, à caresser [...] comme un corps féminin et que, comme un tel corps, elle possède ses creux et ses points chauds (Sansot, 2004, p. 56).

La chevelure féminine renvoie symboliquement à la fécondité, à la séduction et au pouvoir érotique. La mythologie grecque décrit avec ferveur les chevelures luxuriantes de nombreuses déesses : Aphrodite enveloppant sa nudité dans sa longue chevelure blonde, Vénus faisant sa toilette entourée de grâces ou Ariane dont la belle chevelure flottant au vent contribua éventuellement au coup de foudre qui s'empara de Dionysos à sa vue. Beyrouth serait donc l'une de ces divinités libres et séductrices. D'ailleurs dans les mythes de fondation de la ville transmis par les prêtres phéniciens hellénisés, Beyrouth serait Béroé, déesse éponyme de la ville, présentée tantôt comme fille d'Océan et de Thétis, tantôt comme née d'Aphrodite et d'Adonis, mentionnée par Virgile comme l'une des océanides, arborant une ceinture d'or et couverte de peaux bigarrées. Tahar Ben Jelloun associe l'image de cette divinité à celle de la vie qui est « une vie pleine, forte, folle ». Ces qualificatifs attribués au substantif « vie » par hypallage correspondent plutôt à la femme, à Beyrouth personnifiée et fantasmée. L'hypallage étant une figure qui attribue à un objet l'acte ou l'idée convenant à l'objet voisin. Mais si la vie est là, la mort est là aussi, et elle danse la Java ou la samba. En effet, le développement du discours analogique se fonde sur l'image de la femme, qui sert de pivot métaphorique et permet de passer de l'isotopie de la vie à celle de la mort. Ces deux notions antithétiques cohabitent à Beyrouth et lui confèrent un charme inexplicable.

Jusqu'à présent tout dans le portrait de Beyrouth relève du fantasme, même la mort est présentée sous un aspect festif. Mais l'auteur exprime ses réserves quant au charme fascinant de cette ville, c'est pourquoi il attribue l'image qu'il en donne à « une affection irrationnelle » ou à « une fiction » qu'il nourrit. Cette réserve est nécessaire car elle prépare le terrain au passage de la ville-fantasme à la ville-fantôme et de la fonction métaphorique ornementale à la fonction didactique et cognitive. Cette dernière est analysée par Paul Ricoeur dans *La Métaphore vive* : sa fonction devient un moyen de redéfinir le réel avec un statut proche de la fiction ; autrement dit « Le “est” métaphorique signifie à la fois “n'est pas” et “est comme” (Ricoeur, 1975, p. 11) ».

L'hypotypose

C'est ainsi que commence à apparaître l'autre face de la ville « pleine de trous qu'un voile couvre par pudeur » dit Ben Jelloun. Et à travers les trous, il y a la « chose », aspect indicible, inavouable que personne ne nomme. Cette *chose* est puante, nauséabonde : c'est du bois pourri sur lequel tout le pays est construit. Il s'agit d'une fantasmagorie qui nous entraîne dans une vision hallucinatoire de Beyrouth, de l'entropie à la putréfaction. Cette fantasmagorie appelle l'usage de l'hypotypose qui est une description cherchant à toucher l'imagination du récepteur par des stratégies imitatives et associatives. L'hypotypose selon Henri Suhamy « implique un surcroît de significations diffus et sensoriel résultant d'une composition très variée (Suhamy, 1981, p. 84) » qui stimule les ressources plastiques et mimétiques du langage.

Dans le passage suivant : « La vie est là. Une **vie** pleine de **trous** qu'un **voile** mince et **palpable** **couvre** par **pudeur**. Car dans ces **trous** il y a l'**inavouable**, la chose dont on ne **parle pas**, même si les yeux se trahissent et la désignent en se **levant vers** le ciel » (Tahar Ben Jellou, p. 18), la récurrence des occlusives sourdes : p/b/k : pleine/palpable/parlent et de la voyelle aigue [u] (trou, couvre, inavouable) met en évidence le côté sombre de Beyrouth, tandis que l'emploi de la fricative douce [v] (vie/voile/inavouable) renforce la trame sonore du passage et ouvre la voie à l'aspiration à la vie. Les sensations olfactives (on se bouche le nez) et visuelles (fruits et légumes étalés) contribuent à parfaire le dessin antithétique de Beyrouth. Par ailleurs, le bois pourri est mort, mais pas assez dit l'auteur car « les choses ont résisté, le temps des apparences ». Jusqu'à la catastrophe qui vient tout briser : « Des corps, des vies, des enfances, des mémoires, des habitudes et le statut équivoque de la mort qui avait déposé là ses bagages et ses cercueils » (Tahar Ben Jellou, p. 19.). Le fantôme de la mort était donc là, à attendre un tel désastre.

Cependant Beyrouth ne meurt pas, c'est ce que semble nous dire Ben Jellou. Ainsi l'hypotypose se déploie grâce au réseau lexical conférant désormais à Beyrouth la fonction d'actant capable de prendre sa destinée en main : le nom propre Beyrouth devient grammaticalement sujet de verbes comme « a besoin de respirer, de dresser la table midi et soir, de narguer la mort et ses adeptes », Beyrouth « a de l'imagination, elle ne regarde plus ailleurs, elle est devant un miroir qui lui parle » (idem). Nous avons une anaphore sur le mot Beyrouth (répétition du même mot ou d'un même groupe de mots en tête d'une phrase ou d'un vers), figure d'insistance qui confère au texte un cachet musical et poétique. Cette figure associée à une gradation ascendante dans les sèmes des verbes déjà cités prépare la clausule : une responsabilisation du peuple libanais qui « saura

trouver » son chemin et sortir de la fange dans laquelle il se débat. Ainsi la foi de l'énonciateur en ce peuple se trouve traduite par l'emploi du futur simple de l'indicatif avec le verbe savoir. La métaphore acquiert donc un rôle cognitif et une fonction persuasive. Chaim Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca dans leur *Traité de l'argumentation* la classent d'ailleurs parmi les arguments d'analogie, qui composent, avec le cas particulier et l'exemple, les arguments qui visent à fonder la structure du réel¹.

La prosopopée

L'hypotypose se clôt sur une prosopopée, qui selon Fontanier, fait agir ou parler un être mort ou inanimé : ici c'est le miroir. « Beyrouth ne regarde plus ailleurs. Elle est devant un miroir, un immense miroir qui lui parle ». L'image actualise le *topos* baroque des vanités, de la femme qui voit sa beauté dans la glace, de l'homme qui voit sa déchéance et sa mort. Mais loin de verser dans le narcissisme des mondaines, Beyrouth se regarde tout en étant lucide car comme le dit François de Grenaille dans son traité intitulé *Les Plaisirs des dames* :

Si le miroir est aussi bien ministre de la laideur que de la beauté, symbole de la vision inaltérée des choses, qui seul révèle à l'homme directement son double, il est aussi une illustre piperie, symbole de fausseté, de mensonge et d'erreur, le reflet étant tout à la fois une identité confirmée (par le 'modèle' qui se reconnaît) et une identité dérobée (par l'image produite) (Grenaille, 1641, p. 140).

Le miroir lui parle pour lui dire la vérité, qu'une nouvelle guerre sans armes se prépare, et que les manifestations de 2019 constituent le prélude à un changement porté par le peuple « pour réparer l'homme et le pays ». Le cadre référentiel qui se resserre, la mention de la Syrie, de l'Iran et de la révolution de 2019, permettent de sortir de l'univers poétique et pictural qui sied tant à Beyrouth pour lui rappeler qu'il est temps d'agir.

Au terme de cette analyse concise mettant en relief la rhétorique de la représentation, il en ressort que Beyrouth est tour à tour représentée comme une divinité enchanteresse ou une femme au charme irrésistible et comme un spectre au visage voilé, au voile troué, hissé sur du bois pourri et vermoulu. Cette vision de la capitale libanaise est également traduite par l'artiste libanaise Hayat Nazer qui a réalisé une sculpture avec les débris de l'explosion.

1 Chaim Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Bruxelles, éd. de l'Université de Bruxelles, 1970.

La représentation lyrique par la sculpture

Nous nous intéressons à une sculpture figurative de presque trois mètres de hauteur qui représente une jeune femme, les cheveux aux vents, tendant au bout de son bras un flambeau. La statue a une cicatrice à la joue gauche, elle regarde la mer et semble s'apprêter à marcher. À ses pieds, se trouve une horloge cassée dont les aiguilles se sont arrêtées à 18h 07 minutes, heure exacte de l'explosion du port de Beyrouth.

La statue est entièrement composée de débris, de matériaux récupérés sur les lieux du drame : du métal, du verre, du tissu. L'artiste, Hayat Nazer, avait d'ailleurs lancé un appel sur les réseaux sociaux afin de collecter également des objets-souvenirs que les survivants souhaitent voir immortalisés dans une œuvre d'art. Le nom de la statue, appelée tour à tour Lady of the World ou Lady Liberty of Lebanon, a été finalement choisi par les internautes dans un sondage lancé par l'artiste, et c'est « Hayat min damar » ce qui veut dire « La vie née de la cendre ». Réalisée en presque deux mois, ce n'est pas la première œuvre de l'artiste engagée politiquement et écologiquement : elle avait fait plusieurs statues pour la révolution libanaise de 2019 en récupérant tentes et objets sur la place des martyrs, où les manifestations avaient eu lieu. Cela lui a valu d'ailleurs plusieurs destructions des œuvres d'art créées et la statue, objet de notre étude, qui trônait devant les silos de blé détruits, a été retirée par l'artiste pour la protéger des autorités qui lui reprochent son engagement dans la « thawra » ou révolution de 2019.

Interprétation

En essayant de classer les arts selon un système hiérarchique, les philosophes ont gardé à la sculpture un rang relativement inférieur. La cause pourrait être le caractère matériel de la sculpture, son statut de « chose dans l'espace » est probablement rebutant pour la raison. Confrontation brutale du concept à la matière, opacité du faire humain, il semble que la sculpture met en échec la réflexion philosophique, explique Jacques Larfouilloux dans « ses remarques sur la théorie hégélienne de la sculpture² ». Alors que la peinture reconstruit l'espace et exprime la totalité du visible, la sculpture affirme son ancrage dans l'étendue. Hegel écrit dans son *Cours d'Esthétique* : « L'architecture devient la cristallisation,

2 Jacques Larfouilloux, « La place de la sculpture dans la pensée philosophique occidentale. Remarques sur la théorie hégélienne de la sculpture », *Rue Descartes*, 2011/1 (n° 71), p. 53-65. DOI : 10.3917/rdes.071.0053.

et la sculpture la figuration organique de la matière dans sa totalité spatio-sensible ; la peinture : la surface et la ligne colorée (Hegel, 1995, T I, p. 123) ».

La totalité spatio-sensible dont parle Hegel passe par le matériau de la sculpture : ici nous avons les débris de l'explosion, donc ce qui reste des morts, ou après la mort, on en fait une vie, on lui redonne forme. La dimension métaphorique de cette sculpture dépasse donc largement sa corporéité, son signifié est largement plus imposant que son signifiant et c'est à cause de cette intégralité spatio-sensible qu'elle nargue le temps et défie la mort. En transmutant la lourdeur, la rigidité et l'agressivité du matériau travaillé en une éloquente expression de grâce, l'artiste montre sa domination sur la matière et livre un message poignant de résistance, voire de résilience. Ce matériau est polychromique, la sculptrice a tâché d'y mettre des couleurs chaudes comme le rouge ou le jaune doré, symbole de puissance, d'honneur et de souveraineté. Rappel peut-être de Béroé à la ceinture d'or ? Cela se pourrait !

L'apparente robustesse révèle de fragiles parcelles de vie, soudées dans une tentative de recoller un quotidien devenu de plus en plus fuyant, éphémère. La sculpture représente le triomphe de l'homme sur le temps, et donc sur la mort, une promesse d'éternité taillée dans la matière, une effigie humaine qui résiste au temps.

Cette effigie est une belle femme aux courbes bien présentes et aux traits bien dessinés. La figure balafrée n'ôte rien à la beauté de la statue et est voulue comme symbole de résistance et de défi. La représentation de la femme, éternellement belle, les cheveux au vent, symbole de liberté, en marche avec un flambeau n'est pas sans rappeler *La Liberté guidant le peuple* d'Eugène Delacroix, ou la *Statue de la liberté*, avec une force et un dynamisme particuliers qui découlent de la composition même de la statue. En effet, le pas que la statue esquisse, dit Nazer, représente l'esprit du peuple libanais qui refuse de se rendre et s'apprête à sortir des débris qui l'étouffent pour embrasser une nouvelle vie. Dans un entretien personnel que nous avons pu avoir avec l'artiste, elle affirme d'ailleurs être fascinée par la dimension symbolique que ne cesse d'acquérir la statue grâce à l'interaction qu'elle a avec le peuple libanais. C'est ainsi qu'elle raconte qu'un citoyen a demandé à remplacer le flambeau par le drapeau libanais, qui, le lendemain, à cause du vent, est tombé. Il n'en est resté que le bâton. De loin, on dirait une épée et l'artiste s'empresse de dire que c'est l'épée de la vengeance que le peuple meurtri ne tardera pas à brandir.

On assiste donc à une fusion du signifiant dans le signifié. Cela n'aurait pu avoir lieu si le matériau choisi avait été le marbre ou le bronze. La sculpture

figurative est d'ailleurs par définition dénotative, mais cette dénotation, dans le cas observé, est fortement codée, le récepteur est constamment en train de décoder l'image, qui n'est qu'imitation. Roland Barthes le précise dans son article *Rhétorique de L'image* : « le mot image devrait être rattaché à la racine de *imitari* » (Barthes, 1964, pp. 40-51), imitation donc représentation. Ainsi, explique Barthes

La connotation n'est que système, elle ne peut se définir qu'en termes de paradigmes ; la dénotation iconique n'est que syntagme, elle associe des éléments sans système : les connotateurs discontinus sont liés, actualisés, « parlés » à travers le syntagme de la dénotation : le monde discontinu des symboles plonge dans l'histoire de la scène dénotée comme dans un bain lustral d'innocence (Barthes, 1964, p. 45).

La scène dénotée n'est autre que celle de l'explosion, un espace-temps figé représenté par l'horloge brisée, et la lecture de la statue se fait à travers les connotateurs actualisés dans l'imaginaire du récepteur : vie, mort, liberté, prison, beauté, laideur, fantasme, fantôme, échec, défi. Le monde des symboles, par le biais des antithèses serait une imitation de ce à quoi aspire tout un peuple. Le rapport métaphorique à la ville de Beyrouth se double ainsi d'un rapport métonymique entre la partie (le citoyen/ la statue) et le tout (sa cité /son pays).

Finalement la représentation de Beyrouth semble être l'étreinte d'une intime vulnérabilité investie de permanence. Le vacillement entre une image fantasmée et une image fantomatique est une tentative de cristallisation de l'éphémère. Une représentation lyrique semble s'imposer à tout poète ou artiste voulant décrire Beyrouth. C'est ce qui semble sortir du recueil de textes paru au mois de novembre 2020 chez Fayard intitulé *Pour l'amour de Beyrouth*, à l'initiative de la journaliste Sarah Briand. Il y a cette énergie intarissable, cette joie de vivre qui défient les dangers et la mort. Beyrouth est la ville de toutes les contradictions, figure antithétique, ville de la vie et de la mort, de la beauté et de la laideur, ville rebelle, ville victime dont l'écrivain Alexandre Jardin dit : « Et si c'était cela l'intelligence du cœur ? Savoir fêter la vie quoi qu'il arrive ? Beyrouth a le cœur intelligent (Jardin, 2020, p. 70) ».



Figure 1 : La statue de l'artiste Hayat Nazer réalisée avec des débris de l'explosion du port de Beyrouth, exposée devant les décombres le 11 octobre 2020



Figure 2 : « *Hayat min Damar* » ou *Rising from the ashes*, Beyrouth, octobre 2020, avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Bibliographie

- Barthes, R. (1964). « Rhétorique de l'image » In: *Communications*, 4, 1964. Recherches sémiologiques. pp. 40-51 ; doi : <https://doi.org/10.3406/comm.1964.1027> consulté le 15 mars.
- Briand, S. et al (2020)., *Pour l'amour de Beyrouth*, Paris, Fayard.
- De Grenaille, F. (1641). *Les Plaisirs des Dames*, traité III : « Le Miroir », XLVIII, Paris, Clousier.
- Dumarsais, (1988). *Des Tropes ou des différents sens* (1730), éd. critique par F. Soublin, Flammarion.
- Hegel, (1995). *Cours d'Esthétique*, Trad. J.-P. Lefebvre, Éditions von Schenck, Aubier, Paris : T I, p. 123.
- Kassir, S. (2003). *Histoire de Beyrouth*, Paris, Perrin, collection « Tempus ».
- Larfouilloux, J. (2011). « La place de la sculpture dans la pensée philosophique occidentale. Remarques sur la théorie hégélienne de la sculpture », *Rue Descartes*, 1 (n° 71), p. 53-65. DOI : 10.3917/rdes.071.0053.
- Perelman, Ch. et Olbrechts-Tyteca, L. (1970). *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Bruxelles, éd. de l'Université de Bruxelles.
- Plantin Ch. (2011) « Analogie et métaphore argumentatives », *A contrario*, 2 (n° 16), p. 110-130. DOI : 10.3917/aco.112.0110.
- Sansot, P. (2004) *Poétique de la ville*, Paris, Payot, 2004.
- Suhamy, H. (1981). *Les figures de style*, Que sais-je ?, Paris, PUF.

Sept pierres pour la femme adultère de Vénus **Khoury-Ghata : poétique du corps féminin.**

Rana GEMAYL ABOU FAYSSAL
Université libanaise

Résumé

Ce roman dessine les contours d'un village accroché au bord du désert où Noor compte stoïquement les jours avant l'exécution de son châtime. Victime de viol, elle est condamnée pour adultère à la mort par lapidation. Objet de dédain, cette femme est alors rejetée par toute la ville. C'est compter sans une française venue en mission humanitaire qui plaidera en sa faveur auprès des tribunaux locaux. Dans cette dialectique entre la résignation de Noor et l'étrangère qui se rebelle pour défendre ses droits à la vie, se définit l'écriture de Vénus Khoury-Ghata qui privilégie l'esthétique féminine dans les dimensions du corps, des couleurs, des tenues vestimentaires de manière à orienter le corps de l'écriture, par-delà les frontières du désir, vers l'actualisation des sens. S'intéresser à l'écriture de Vénus Khoury-Ghata c'est alors partir à la découverte de l'aventure du féminin dans le corps de l'écriture.

Mots-clés : corps de l'écriture, corps du féminin, onomastique littéraire, effet de réel.

Abstract

This novel draws the contours of a village clinging to the edge of the desert where Noor stoically counts the days before the execution of his punishment. Victim of rape, she is condemned for adultery to death by stoning. Object of disdain, this woman is then rejected by the whole city. It is counting without a French woman who came on a humanitarian mission who will plead in her favor with the local courts. In this dialectic between Noor's resignation and the foreigner

who rebels to defend her rights to life, the writing of Vénus Khoury-Ghata is defined, which favors feminine aesthetics in the dimensions of the body, colors, outfits clothing in such a way as to orient the body of writing, beyond the frontiers of desire, towards the actualization of the senses. To be interested in the writing of Vénus Khoury-Ghata is then to discover the adventure of the feminine in the body of writing.

Keywords: body of writing, body of the feminine, literary onomastics, effect of reality

Nouvelliste, poétesse et romancière, Vénus Khoury-Ghata est une écrivaine passionnée qui s'est frayé une place remarquable sur la scène littéraire francophone. Son œuvre est en majorité marquée par la condition féminine qui forme la pierre angulaire de ses romans tels que *Bayarmine* (1988), *La maestra* (1990), pour ne citer que peu d'exemples.

Vénus Khoury-Ghata use de l'écriture comme un prolongement d'elle-même pour y dissimuler et voir naître ce qu'elle a été et en jouir à chaque prise de plume. Son œuvre constitue le miroir solitaire où elle se retrouve avec complaisance. Ce qui subsiste aux yeux du lecteur c'est précisément le choix du titre dans ses romans qui postulent tous sinon en majorité le primat du substantif féminin ou de ses corrélats comme noyau de l'énoncé : *Le moine, l'ottoman et la femme du grand argentier* (2003) ou encore *Sept pierres pour la femme adultère* (2007), que nous abordons dans la présente analyse. Vénus Khoury met ainsi en forme un sens de valeur ; un point de départ qui nous plonge dans son univers féminin : il s'agit d'un féminin en quête dans son corps comme dans ses affects. Penser le corps c'est être également à même de l'aborder en termes de totalité. Il constitue alors l'aboutissement d'un enjeu narratif qui se décline selon Vincent Jouve par un « je suis » qui avoue une appartenance dans le texte. Ainsi, qui dit corps dit sémiotique car un texte littéraire ne peut englober une réalité vivante qui ne soit d'abord un système de signes. Dès lors, notre travail consiste à étudier les signes en tant que dispositifs sensoriels et thématiques qui s'insèrent dans le corps du personnage féminin ou que celui-ci émet à travers les signes de l'écriture romanesque qui sont : le signifiant, les figures de rhétorique et les indices linguistiques ou énonciatifs. Comme si le corps du personnage et le corps de l'écriture se conjuguent pour décrire la quête initiatique de la femme soumise aux dictats religieux dans une société phallogratique. Ainsi, entre la sémiotisation du corps et la somatisation de l'écriture, la quête se donne à lire selon trois paramètres essentiels. D'abord, au niveau de l'instance énonciative où l'espace du dehors (le texte) retranscrit l'espace du dedans (la liberté, l'identité de soi). Ensuite, au

niveau du choix des noms propres. En passant par un élément déjà très cher au cœur de la romancière : le vent ou le mythe du voyage initiatique.

1. L'instance énonciative

Dans ce roman, Vénus Khoury mobilise une écriture où le sensuel, le discontinu sont revendiqués en faveur de mettre l'accent sur les versants essentiels de la trame des événements, manière non sans poésie, d'émouvoir le lecteur. Ainsi, le récit intradiégétique mobilisé au S.I.L tend à dévoiler le sujet de litige dès les premières lignes du roman :

« *Un matelas, une marmite, une chèvre, Elle les cédera aux gens de Khouf sans le moindre regret, sa seule inquiétude concerne les pierres entassées sur la place pour elle. Rien que pour elle. Laquelle de ces pierres l'atteindra au premier ?* (Khoury-Ghata, 2007, p. 9)

En effet, Vénus Khoury exhibe, dès les premières lignes, une femme démunie, anéantie, réduite à une cellule qui laisse lire un espace féminin par excellence : la cuisine. La description s'ouvre ainsi sur l'évocation itérative d'éléments appartenant aux ustensiles culinaires : facteur purement féminin. L'ouverture, pareille à une tirade, décrit, non sans poésie, la mort de Noor au quotidien ; mort qui laisse ses traces sur son corps flétri et desséché : « *Elle s'alimente le moins possible, ne fait plus de feu pour chasser le froid accumulé sous sap eau.* » (Khoury-Ghata, 2007, p. 11).

Tout est donné dans le but d'humaniser ce personnage lancé au discrédit total ; à l'anéantissement.

Ainsi, le corps déconstruit de l'écriture rejoint celui du protagoniste aussi délabrée que sa maison, que ses murs qui s'effritent par manque d'entretien.

Dans l'écriture de Vénus Khoury qui fourmille de précisions autour des postures, il faut ainsi se garder de lire de surface ce que les gestes véhiculent quant à l'appréhension du personnage de Noor. Les gestes féminins de la romancière elle-même reprennent dans l'écriture à travers le recours fréquent aux scènes culinaires ; la femme, dirait-on, traduit ses tendances et désirs maternels. Le culinaire exprime la protection de la mère qui se soucie d'alimenter, de protéger sa famille.

Un autre élément s'ajoute à l'analyse de l'écriture au féminin : La voix. Celle-ci est représentée comme l'élément sensuel le mieux investi à ce sujet. Dans ce roman, la voix de femme se donne à lire comme étouffée par la force stridente de l'affirmation en dépit de la faiblesse. Elle semble se conjuguer au sort de la

mort. Ainsi, les morphèmes obéissent à la cadence morbide et la parole se révèle en quelque lieu posthume malgré sa volonté d'affirmation : « *Elle parle lentement sans te regarder et les mots qui sortent de ses lèvres brunes s'alignent comme soldats de plomb pour un éventuel jeu.* » (Khoury-Ghata, 2007, p. 21).

Rattaché métonymiquement au sixième sens, au flair, l'olfactif participe à la lecture de la mort. Le parfum de femme cède l'espace à l'odeur du sang : « *Un nouveau-né sur le dos, elle puait le sang.* » (Khoury-Ghata, 2007, p. 197). La froideur, l'attente de sa propre mort, écrivent le corps de Noor dans la géométrie du désir inaccessible voire, anéanti. Le lecteur est amené, au fil de sa lecture, à reconstruire les éléments de ce corps fragile à la manière des pièces d'une mosaïque. La voix, porteuse de sens, traduit, dans ce roman, une complicité entre la romancière et ses personnages. La cadence ternaire de la voix de Noor quand elle appelle ses trois fils trouve échos dans la phrase suivante produisant l'effet d'une ritournelle en polyphonie entre Noor et Vénus Khoury : « *Le soir quand la vigilance se relâche autour d'elle, elle appelle Zahi, Zad, Zein, sûre que l'écho les lui rendra. Zahi, Zad, Zein (...) faute de voix pour les acheminer reviennent sur sa bouche avant de s'émietter sur le sol.* » (Khoury-Ghata, 2007, p. 11).

L'écriture devient ici un cri qui émane non seulement des entrailles de Noor mais également de Vénus Khoury. Ainsi, le corps dénotatif de Noor devient par la plume de la romancière, un corps connotatif. Ainsi, le corps féminin dans l'écriture, bien que voué au fétichisme, jouit d'une unité dans la définition. Car en écrivant, la femme parle de son corps, laisse parler son corps et son âme comme elle les ressent personnellement et non conformément au politiquement acceptable.

L'aventure de l'écriture chez Vénus Khoury, sur le territoire du corps, se mobilise essentiellement au gré de l'effacement. Effacement du lieu : un village en plein désert. Quand l'espace s'estompe, tombe à son tour la parole. Le personnage de Noor est ainsi donné comme saisi dans un engrenage d'un mouvement de rotation où il se vide en permanence de sa consistance en vue d'accueillir une identité nouvelle qui se dissout pour mieux renaître. L'écriture de Vénus Khoury-Ghata se lit à cet égard, comme une reconquête du désir sous des normes falsifiées qui échappent au contrôle de la dictature de la loi patriarcale. Sur le territoire de son roman, elle reconstruit sa maison d'enfance où règne un ordre contradictoire au despotisme du père. L'abondance de termes qui évoquent l'espace clos où se recroqueville Noor dit la nostalgie de la romancière au giron maternel. Son écriture est ainsi un retour à l'intérieur du corps ; un éternel retour au Dedans.

Noor renaît dans son accouchement, en chemin vers l'homme qui l'avait violée, au sein d'une clairière : espace clos qui rappelle l'univers utérin : « *Un arbre au loin semble lui faire signe (...) Noor est seule à entendre son propre hurlement (...)* » (Khoury-Ghata, 2007, pp. 176-177).

Devenue sans entraves, Noor s'est régénérée dans son désir de femme, s'est acquittée de sa souillure dans les entrailles de la nature-mère : « *Tournant le dos au chantier, elle serre sa fille (...) la masse de chair palpitante accrochée à sa poitrine n'appartient qu'à elle. Elle (...) ne l'inscrira dans aucune mairie, sa fille ne sera donc citoyenne d'aucun pays, ne se soumettra donc à aucun jugement.* » (Khoury-Ghata, 2007, p. 200).

Cette symbiose de Noor avec le corps maternel de la nature, fait que son propre corps délabré renaît dans le souffle de la maternité. Ainsi, sous la plume de Vénus Khoury, la nature devient une projection de l'univers maternel et vice-versa. Ainsi, à l'odeur funèbre de l'eau thermale-composition directe de « l'eau et du feu » (Bachelard, 1984, p. 64) se dresse, à contresens, une eau maternelle régénératrice, conjugant Noor à l'espace nourricier de la nature-mère et collaborant essentiellement à sa renaissance dans la chair de l'écriture.

Il suffit de s'embarquer dans l'œuvre de Vénus Khoury-Ghata pour se rendre compte de la fertilité de la science du corps. Ainsi, la poétique de cette romancière pousse loin son écriture, au-delà des frontières du corps, vers une symbolique d'une sensualité transcendente, défiant toute forme d'anéantissement. Par ce goût pour le défi, elle rappelle la gloire de la cité phénicienne ranimée dans ces vers de Charles Corm :

« *Nous avons secoué cette planète immense, nous avons labouré, jadis, les continents, Mais notre langue est morte un soir dans le silence. Et nous sommes vivants !* » (Najjar, 2014, pp. 595-596).

2. Poétique du corps et poétique du nom propre

La poétique du corps postule essentiellement l'idée d'une recherche ; d'une quête de soi qui se donne à lire dans son caractère plurimorphe : au niveau d'une figure sociale où le personnage est tributaire d'un rôle diégétique, au niveau de la figure personnelle, ses valeurs comme au niveau de son appartenance corporelle où il est envisagé dans son entité psychosomatique, son onomastique littéraire en vue de développer autour de lui ce que Vincent Jouve nomme « effet de réel » (Jouve, V. 2010-2013, p. 102)

Il est ainsi nécessaire d'examiner les traits sémantiques qui se greffent sur le nom propre du personnage féminin dans ce roman.

En effet, le nom propre possède une dénotation particulière puisqu'il désigne, par-delà le personnage, son statut social, sa physionomie et même son économie psychique. Hormis le rôle fonctionnel diégétique de la femme étrangère qui assiste Noor et plaides-en sa faveur, l'écriture de Vénus Khoury tend à la garder à l'anonymat. Elle lui fait perdre la totalité de son nom au profit d'un adjectif substantivé « l'étrangère ». Cet éloignement désignatif marque une rupture au niveau de la communication entre elle et l'autre clan où elle est arrivée en vue d'accomplir une mission humanitaire. Aux yeux des habitants du village, elle reste une étrangère, une intruse pour des gens qui ne veulent pas s'ouvrir à d'autres cultures : « *Mais que deviendront mes élèves ? (...) – Les doux deviendront des moudjahidinn, les violents des terroristes.* » (Khoury-Ghata, 2007, p. 222).

L'écriture de Vénus Khoury tend à situer l'Étrangère en dehors de tout territoire identitaire afin de permettre l'émergence du pronom « tu » qui supprime le « je affirmatif. Manière de dresser une mise à l'écart par rapport à elle-même. Sujette des vecteurs d'ordre socioculturel, cette onomastique, porteuse de sens, décrit l'immersion de Vénus Khoury dans son roman au point d'épouser la perspective énonciative du personnage. Elle semble alors se parler elle-même à travers les propos de l'étrangère : « *Les habitants de Khouf fixent les nuages qui les narguent (...) tu les imites et scrutes le ciel à travers ta fenêtre.* » (Khoury-Ghata, 2007, p. 43.)

L'onomastique chez Vénus Khoury-Ghata laisse filtrer une tendance souterraine qui tente de conjurer cet ordre en évacuant le nom de son sens comme la vie de l'Étrangère vidée de son sens suite à une blessure affective. Toutefois, avant que la ruine du nom ne prenne lieu, le travail de l'auteur consiste alors à définir cette identité culturelle dont la charge revient à chaque passage du roman. Donner un nom à l'Étrangère est un prétexte de pratiques socioculturelles qui peuvent paraître de peu de sens. En effet, elles attestent la double solidarité : d'une part entre le nom et le corps du personnage, de l'autre, entre le corps du personnage et la communauté. Apparemment, ne pas imposer son nom au personnage est l'indice d'une identité vacante. C'est encore un emprisonnement du corps lui aussi dépouillé de sa consistance car réduit à l'impasse. Le nom s'avère fluctuant ; incertain. Il se donne à lire corrélativement à un échec, à la libération d'un désir refoulé et à l'insécurité angoissante qui l'a poussée à s'infiltrer dans un espace désertique. Ainsi son nom se réfère plus à un corps social altruiste qu'à son propre corps individuel : « *Va, l'Étrangère, laisse-les à leur sort, qu'elles redeviennent ce qu'elles étaient avant ton arrivée, des hourmas, pareilles à des chèvres. Elles sauront se débrouiller sans toi.* » (Khoury-Ghata, 2007, p. 197.)

Cette dualité du corps socialisé, collectif inscrit dans les contrariétés communautaires et du corps personnel dans tout son élan vital, Noor la porte dans la matérialité graphique de son nom. Plus précisément au niveau du double qui dit l'identique logique du corps mort (au début du roman), et du corps vivant (à la fin). Cette double logique préside au fonctionnement de ce nom propre tout au long du roman. C'est une logique soumise à la loi de la renaissance dans le corps-femme. Noor s'inscrit par les effets de son nom, entre la perplexité de l'anéantissement et la jubilation de la survie : « *On l'a vue courir le long du fleuve en chantant à tue-tête comme une folle.* » (Khoury-Ghata, 2007, p. 197).

3. Le vent ou le mythe du voyage

Dans l'œuvre de Vénus Khoury-Ghata, on remarque que le voyage gagne des dimensions d'ordre initiatique. Dans son œuvre, la femme intègre la dynamique du « marcheur contre le vent » de Nietzsche (*Ainsi parlait Zaradoustra*) pour inscrire ses protagonistes qui se battent pour leur affirmation identitaire ; leur liberté. Noor est en effet un exemple illustre de cette hypothèse. À travers ses longues marches sur la montagne, elle a instruit patiemment sa volonté de puissance face au vent, sur les pentes qui lui permettront de retrouver l'auteur de son malheur : « *La ligne invisible qu'elle a tracée entre sa rétine et la calotte enneigée sera son guide vers l'étranger-lui seul saura la protéger du cheikh qui veut sa mort.* » (Khoury-Ghata, 2007, p. 174).

Sa pensée exposée au vent qui souffle des quatre côtés de la montagne, elle fait de sa marche un combat : « *Tout est bon pour ne pas reculer (...) Elle reprend son escalade décidée à atteindre la plaine (...) elle redouble de vitesse malgré le vent qui siffle autour de sa tête et qu'elle croit faire taire en se bouchant les oreilles des deux mains. Elle se concentre uniquement au chemin qui mène au père de son enfant.* » (Khoury-Ghata, 2007, p. 175).

Dans son combat, elle n'accepte pas la défaite ni la lâcheté car c'est là une devise passive du combat féminin : « *Un vautour la prend pour une chèvre et pique droit sur elle. Les yeux fermés, elle attend, pétrifiée, incapable de se sauver, redoutant le coup de bec qui va déchirer sa nuque.* » (Khoury-Ghata, 2007, p. 174).

Même les larmes de cette combattante en marche vers sa liberté ne sont plus des larmes de chagrin mais des larmes de colère qui répondent à la colère du vent et la raideur de la montagne qu'elle traverse malgré le risque d'être attrapée par le cheikh. Drapée par le vent, elle symbolise la victoire et devient ainsi un étendard de liberté.

Par son défi contre la tempête, et les contrariétés des forces de la nature, sa marche contre le vent est sans doute l'exercice qui aide le mieux à vaincre ses blessures.

Dans cette écriture nimbée de poésie, Vénus Khoury-Ghata plonge son lecteur dans l'univers du mythe qui laisse lire l'effet du refoulement originaire ; de l'absence de soi. Ce qui nous rappelle une réflexion de Carmen Boustani : « *L'émancipation arrache la femme au corps social dans une mise à mort et une mise à nu de soi.* » (Boustani, 2009, p. 255).

En définitive, la poétique du corps chez Vénus Khoury-Ghata est éminemment inhérente à son écriture. Elle est érigée par une tension pulsionnelle qui situe le personnage romanesque dans un processus identificatoire ; être soi tout en étant autre à travers le corps du personnage. C'est ainsi qu'une notion du moi réapparaît. Elle tend, par surcroît, à la résorption du savoir analytique dans la psychologie générale et s'exprime assez bien par la fulgurante formule de Rimbaud « *Je est un autre.* »

L'écriture corps vibre au diapason de ses romans et se donne ainsi à rêver dans son œuvre qui amalgame le désir au langage. L'apothéose du corps langagier aussi poétique soit-il, épouse celle du corps du personnage tantôt pétri par l'absence du désir, tantôt régénéré dans son inertie. Rendus dans l'écriture romanesque à leur expression spontanée, les personnages de Vénus Khoury Ghata deviennent un lieu privilégié de liberté voire, de libération contre les normes, les interdits et la cruauté de l'oppression.

Bibliographie

Corpus

Khoury-Ghata, V. (2007). *Sept pierres pour la femme adultère* : Folio.

Ouvrages de référence

Bachelard, G. (1984). *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*. Paris : José Corti.

Boustani, C. (2009). *Oralité et gestualité différence hommelfemme dans le roman francophone*. Beyrouth : Karthala.

Corm, Ch. Najjar, A. (2014). In : *Dictionnaire amoureux d'Alexandre Najjar* : Plon.

Jouve, V. (2010-2013). *Poétique du roman*. Paris : Albert Colin.

II. TRADUCTION & TRADUCTOLOGIE

ARTICLES DIVERS

Le mot et la chose : cas de garde à vue

Christine DURIEUX

Université de Caen-Normandie & ISIT – Paris Panthéon-Assas

Résumé

La relation entre le mot et la chose, c'est-à-dire entre un objet ou un concept et le mot pour le dénommer, s'inscrit dans un plus vaste ensemble englobant les rapports entre la langue et la culture. Réfutant l'hypothèse de Sapir-Whorf, qui pose la langue comme matrice de la culture, la présente étude de cas illustre la relation entre la dénomination 'garde à vue' et la réalité qu'elle désigne, telle que définie à l'Article 62-2 du Code de procédure pénale. Le cheminement diachronique du mot, qui s'accompagne d'un renouveau terminologique dans le déroulement de la procédure pénale, témoigne de la progression de la culture juridique en France vers une plus grande protection des libertés individuelles dans la répression. Au terme d'une étude linguistique et historique, cet exposé montre, avec l'irruption concomitante du mot et de la chose dans l'univers juridique français en 1958, que ce sont les avancées civilisationnelles qui motivent l'évolution de l'usage langagier. Enfin, la problématique de la traduction juridique révèle l'importance de l'arrimage de la chose au mot.

Mots-clés : linguistique diachronique, procédure pénale, sémantique, terminologie, traductologie

Abstract

The relationship between the word and the thing, that is to say between an object or a concept and the word to denominate it, is part of a larger body encompassing the relationship between language and culture. Dispelling Sapir-Whorf's hypothesis, which postulates language as the matrix of culture, the present case study illustrates the relationship between the word 'garde à vue' (police custody) and the reality it designates, as defined in Art. 62-2 of the

French Code of Criminal Procedure. The diachronic study of the word, which is accompanied by a terminological renewal in criminal procedure, testifies to the progression of the legal culture in France towards a greater protection of individual liberties in repression. At the end of a linguistic and historical study, this paper shows, with the concomitant irruption of the word and the thing in the French legal context in 1958, that it is the civilizational advances which motivate the evolution of the language use. Finally, the problems of legal translation reveal the importance of the link between the word and the thing.

Keywords: criminal procedure, diachronic linguistics, semantics, terminology, translation studies

Une réflexion pluridisciplinaire au cœur des humanités

« Les humanités ne servent à rien en particulier, mais elles peuvent être utiles à tout, et c'est ce qui rend leur survie si compliquée à l'heure de l'utilité quantifiée et immédiate. »

Barbara Cassin, entretien au *Nouvel Economiste*, 13 mars 2012.

En empruntant à la philosophie, à la linguistique, à l'histoire, à la littérature, au droit et à la traductologie, la présente réflexion couvre un ensemble de champs disciplinaires qui correspond couramment à ce qu'on appelle aujourd'hui les sciences humaines. Néanmoins, il paraît opportun ici de convoquer le concept d'humanités, dont le renouveau, comme au moment de l'humanisme de la Renaissance, permet de penser la science moderne et d'appréhender de nouveaux mondes.

Le mot et la chose : cas de garde à vue

La relation entre le mot et la chose, c'est-à-dire entre un objet ou un concept et le mot pour le dénommer, s'inscrit dans un plus vaste ensemble englobant les rapports entre la langue et la culture. L'hypothèse de Sapir-Whorf, qui pose la langue comme matrice de la culture, est aujourd'hui fortement critiquée. Notamment, Philippe d'Iribarne (2012) s'inscrit dans cette position critique en affirmant que la langue ne fait pas la culture, tout en ajoutant « mais la manière de l'utiliser est un extraordinaire révélateur de la culture. [...] Ce qui se dit, ou s'écrit, est porteur d'innombrables traces de l'univers de sens au sein duquel vivent ceux qui s'expriment. » (Iribarne, 2012, pp. 68-69).

Avec ce thème de réflexion en toile de fond, la présente étude de cas illustre la relation entre la dénomination ‘garde à vue’ et la réalité qu’elle désigne, telle que définie à l’Article 62-2 du Code de procédure pénale. Le cheminement diachronique du mot, qui s’accompagne d’un renouveau terminologique dans la procédure pénale, témoigne de la progression de la culture juridique en France vers une plus grande protection des libertés individuelles dans la répression. Au terme d’une étude linguistique et historique, cet exposé montre, avec l’irruption concomitante du mot et de la chose dans l’univers juridique français en 1958, que ce sont les avancées civilisationnelles qui motivent l’évolution de l’usage langagier.

Le mot et la chose

Dès le XVII^e siècle, avec Pascal dans *De l’esprit géométrique* (1658) puis la *Logique ou l’Art de penser* de Port-Royal (1662) et de nombreux logiciens dans leur sillage, une théorie de la définition apparaît de façon formelle, qui distingue la *definitio nominis* et la *definitio rei*. La première, la définition de nom, consiste à préciser la signification d’un mot. C’est en quelque sorte la fonction du dictionnaire. La seconde, la définition de chose, est descriptive ; elle détaille les attributs qui déterminent la nature de la chose et est censée épuiser les propriétés que possède la chose en elle-même. C’est plutôt la fonction de l’encyclopédie.

Définition nominale ou de mot : explication du sens d’un mot par le recours à d’autres mots ou à l’étymologie. Définition réelle ou de chose : celle qui indique la nature de l’objet défini. (Morfaux, 1980, p. 75)

On remarque que chez Pascal la préoccupation de la définition porte d’abord sur la géométrie, c’est-à-dire globalement les mathématiques. De fait, en mathématique comme dans les domaines scientifiques en général, la définition est posée comme principe de raisonnement et d’argumentation.

Par explications des noms <Namen — Erklärungen> ou définitions nominales il faut entendre celles qui renferment la signification qu’on a voulu donner arbitrairement à un certain nom, et qui se contentent par conséquent d’indiquer l’être logique de leur objet, ou qui servent simplement à le distinguer d’autres objets. — Les explications de choses <Sach — Erklärungen> ou définitions réelles au contraire sont celles qui suffisent à la connaissance de l’objet selon ses déterminations internes puisqu’elles exposent la possibilité de l’objet à partir de ses caractères internes. (Kant, 1802/1997, p. 153)

Outre cette distinction entre définition de nom et définition de chose, Kant (1802) adopte aussi une position qui tend à imposer une conception très restrictive de la notion de définition, en soulignant son rôle déterminant dans

la sphère mathématique, où toute notion doit être définie, et toute définition supposant l'existence de ce qui est défini doit être justifiée. Une définition de ce type est dite conventionnelle ou stipulatoire, c'est-à-dire qu'elle assigne une signification arbitraire à un terme existant ou nouveau. Elle procède d'une activité prescriptive ; l'auteur s'engage à suivre l'usage qu'il instaure et invite son lecteur à en faire autant. A ce stade, on peut s'interroger : n'en est-il pas de même dans le domaine juridique ?

Robert Martin (1990) répond à cette question en affinant la notion qu'il dénomme définition d'artefacts langagiers, c'est-à-dire de mots conventionnellement définis. Il distingue la définition conventionnelle *a priori* qui détermine au moment de son énonciation les caractéristiques qu'on assigne à l'objet ainsi défini – cas des définitions métalinguistiques – et la définition *a posteriori* qui « délimite conventionnellement le sens, par nature vague, des mots du langage ordinaire quand ceux-ci sont voués à un usage technique. Les définitions juridiques, plus généralement les définitions normatives, sont de ce type. [...] *A priori*, elle [la définition] crée l'objet qu'elle pose ; *a posteriori*, elle modèle les contours d'un contenu préexistant, mais vague. » (Martin, 1990, p. 86).

On remarque qu'au fil des siècles, toutes les études portant sur la définition ont présenté un caractère binaire, exprimé à ne partir de points de vue divers et sous des dénominations variées : définition descriptive et définition constructive, définition naturelle et définition conventionnelle, définition nominale et définition réelle, *definitio nominis* et *definitio rei*. Toutes ont fait l'objet de critiques, et de fait toutes se fondent sur des présupposés arbitraires et comportent des ambiguïtés. Néanmoins, le présent développement retiendra la dichotomie : le mot et la chose.

D'abord, le mot

Dimension diachronique

Sur le plan morphologique, garde à vue est un nom composé de deux substantifs articulés par une préposition. Bien que composé, ce nom constitue une et une seule unité lexicale. Dans ce nom, garde est un déverbal de garder, de racine germanique *wardôn* (X^e siècle) qui a donné en allemand *warten*, qui signifie attendre, mais aussi veiller, prendre soin.

D'après le Dictionnaire historique de la langue française (1993), les premières occurrences attestées du verbe garder apparaissent au XI^e siècle avec pour signification 'veiller sur' (v.1050) et en particulier 'empêcher une personne

de sortir d'un lieu' (1080). Initialement, la notion de garde a trait à l'action de surveiller une personne ou une chose dans le but de la conserver ou de la protéger. De là émerge la forme postverbale 'garde' dont les premières occurrences sont attestées en 1155. Les emplois juridiques n'apparaissent qu'à partir du XVII^e siècle avec la notion de droit de garde (1690). Toutefois, déjà en 1686, 'garde' se dit de l'action de surveiller des prisonniers.

'Vue' est la substantivation du participe passé du verbe 'voir', avec la signification initiale (1130) d'action de voir. Par extension, 'vue' désigne le fait de regarder, puis la manière de regarder, en observant, sans quitter des yeux. C'est alors qu'apparaît la locution 'à vue' dont l'emploi dans le domaine juridique est attesté (1690) pour qualifier la surveillance de personnes maintenues en privation de liberté : elles sont dites 'gardées à vue'. Cet emploi figure dans le Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle de Pierre Larousse (1872), à l'entrée 'gardé, participe passé de garder' avec l'exemple : captif gardé à vue.

En revanche, aucune des huit premières éditions du Dictionnaire de l'Académie française ne mentionne cet emploi. Il faut attendre la 9^e édition, c'est-à-dire l'édition actuelle, pour trouver le vocable 'garde à vue' sous l'entrée 'garde' :

I. Action ou charge de conserver, de protéger, de surveiller, de défendre.

Il m'a confié la garde de sa maison. Confier un enfant à la garde de ses grands-parents. Lors de son divorce, il a obtenu la garde de ses enfants. Il a été commis à la garde des prisonniers. Ce corps de troupe est chargé de la garde des frontières. Un chien de garde. Avoir, prendre, tenir quelqu'un sous sa garde. Prendre, recevoir des bijoux, des valeurs en garde. Acquitter des droits de garde.

- Spécialement. *Garde à vue*, le fait de retenir une personne pour les besoins d'une enquête judiciaire, sans avoir à justifier de charges particulières contre elle.

La motivation du terme transparait dans l'exemple 'garde des prisonniers', mais n'est pas reprise dans la définition de 'garde à vue'. La garde à vue est présentée dans l'extrait ci-dessus comme un fait, c'est-à-dire le résultat d'une décision qui se solde par une situation statique – la rétention de quelqu'un – à laquelle est associée une condition négative, qui est l'absence de nécessité de justifier des motifs de la décision. En fait, la définition se présente en deux parties. D'abord, le lien est fait entre 'retenir une personne' et la notion de 'tenir quelqu'un sous sa garde' énoncée au premier alinéa de la définition. Ensuite, la fin de la phrase 'sans avoir à justifier de charges particulières contre elle' laisse perplexe en ouvrant la

voie à un présupposé de rétention arbitraire. Fort heureusement il n'en est rien à l'heure actuelle, comme le montrera plus loin l'étude de la chose.

On remarque que le terme 'garde à vue' fait l'objet d'un traitement différent de toute une série de noms composés à partir de garde-, qui s'écrivent avec un trait d'union et figurent en entrées directes dans les dictionnaires. Par exemple, présentant la même morphologie, 'garde-à-vous' est une entrée du Grand Robert de la langue française (2001), alors que 'garde à vue' ne constitue pas une entrée à part entière et n'apparaît que comme une entrée secondaire sous le terme vedette 'garde', avec la définition suivante :

Mesure par laquelle un officier de police judiciaire retient dans les locaux de la police, pendant une durée de vingt-quatre à quarante-huit heures, toute personne qui, pour les nécessités d'une enquête, doit rester à la disposition des services de police.

On constate la différence de définition entre le Dictionnaire de l'Académie française (9^e édition, en cours) et le Grand Robert de la langue française (2001). Dans le premier, la définition est de nature lexicologique et prend son ancrage dans la signification de 'garde', ce qui renforce la confusion quant à la nature ontologique de l'objet ainsi dénommé. Dans le second, pourtant dictionnaire de langue, la définition est plutôt de nature encyclopédique en ce qu'elle énonce les conditions légales et le fonctionnement de la garde à vue.

Dimension sémantique

Garde à vue est un nom composé, encore appelé lexème complexe ou unité lexicale complexe. Même sans trait d'union entre les trois composantes, c'est une unité lexicale et donc une et une seule unité terminologique. C'est un terme complexe de forme compositionnelle. En effet, chacun des formants du mot est associé à sa signification usuelle. De fait, la réalité désignée est une phase de procédure qui consiste à garder quelqu'un – le maintenir dans un lieu, le surveiller pour qu'il ne s'échappe pas – avec la possibilité de le contraindre dans un endroit tel que sa présence puisse être contrôlée visuellement.

Dans 'garde à vue', les trois composantes ne sont pas totalement indépendants. Par exemple, avec la même morphologie apparente, de très nombreux noms composés de la langue française s'articulent autour de la préposition 'à', tels cuillère à café, piano à queue ou carrefour à angle droit ou à sens giratoire. Dans le cas de la cuillère, 'à' introduit un usage ou une capacité de contenant. Dans le cas du piano, 'à' introduit un format de l'instrument ; quant au carrefour, 'à' introduit une indication topologique. Les fonctions de la préposition 'à' ont fait

l'objet d'abondantes études, qui ne concernent pas le cas de 'garde à vue'. En effet ici la préposition 'à' est associée au composant 'vue' afin de former la locution 'à vue', qui indique une manière d'agir. Dans garde à vue, 'à vue' spécifie la manière d'assurer la garde. Cette locution est présente dans des emplois divers, en complément de manière de différents verbes. On peut établir tout un paradigme : tirer à vue, c'est-à-dire viser une cible visible ; payer à vue, sans possibilité de reporter le paiement ; piloter à vue, etc. On remarque que dans plusieurs emplois, 'à vue' est une manière qui s'oppose à une autre manière : ainsi, paiement à vue s'oppose à paiement différé ou à échéance, pilotage à vue s'oppose à pilotage sans visibilité. En revanche, garde à vue ne s'inscrit pas dans un tel schéma de symétrie. La motivation du terme s'est estompée avec le temps et dans son emploi contemporain, il ne s'agit pas d'une garde qui se trouve être assurée à vue mais qui pourrait être effectuée de manière alternative : 'à vue' n'est pas le collocatif d'une base qui serait 'garde'. Il n'y a donc pas lieu d'ouvrir le débat entre collocation et terme complexe. Cette remarque conduit à positionner 'garde à vue' comme un terme dénommant un concept à part entière.

De fait, le terme 'garde à vue' (1958) s'est affranchi de sa motivation, et a désormais pris son autonomie par rapport au verbe 'garder' dont il est issu. L'usage actuel a abandonné la conjugaison de garder à vue, au profit de combinaisons telles que placer en garde à vue, maintenir en garde à vue, prolonger la garde à vue, suspendre la garde à vue, lever la garde à vue, etc. Toutefois, on observe dans les textes deux formulations concurrentes appliquées aux personnes : personnes placées en garde à vue et personnes en garde à vue. Or ces deux formulations, apparemment synonymes, si elles réfèrent aux mêmes personnes, pour autant ne présupposent pas la même situation. Une analyse contextuelle de leur emploi conduit à lever la confusion et à faire émerger les critères de différenciation. Le Code de procédure pénale actuellement en vigueur (2011) illustre bien cette remarque :

Article 64-1 **Modifié** par la loi n° 2011-392 du 14 avril 2011 – art. 18

Les auditions des personnes placées en garde à vue pour crime, réalisées dans les locaux d'un service ou d'une unité de police ou de gendarmerie exerçant une mission de police judiciaire, font l'objet d'un enregistrement audiovisuel.
[...]

Lorsque le nombre de personnes en garde à vue devant être simultanément interrogées, au cours de la même procédure ou de procédures distinctes, fait obstacle à l'enregistrement de toutes les auditions, l'officier de police judiciaire en réfère sans délai au procureur de la République qui désigne, par décision écrite versée au dossier, au regard des nécessités de l'enquête, la ou les personnes dont les auditions ne seront pas enregistrées.

En effet, au premier paragraphe, dans le syntagme ... les personnes placées en garde à vue pour crime ..., l'état des personnes en question résulte d'une action – le placement en garde à vue – qui est justifiée par un méfait commis ou soupçonné. Au paragraphe suivant, dans le syntagme ... le nombre de personnes en garde à vue ..., les personnes en question sont déjà dans les locaux de la police. Être en garde à vue est un état de fait statique, alors qu'être placé en garde à vue indique un moment où commence la privation de liberté, qui résulte d'une décision entraînant une dynamique procédurale. De fait, le placement en garde à vue n'est qu'une phase préliminaire de la procédure pénale.

Ensuite, la chose

Temps anciens

« S'il y a accident, tu paieras vie pour vie, œil pour œil, dent pour dent, main pour main, pied pour pied, brûlure pour brûlure, blessure pour blessure, plaie pour plaie. » (Exode XXI, pp. 23-25). C'est ainsi que dans la Bible est énoncée la loi du talion. Il s'agit d'une règle qui certes légitime la vengeance, mais aussi tend à la canaliser en la rendant symétrique, c'est-à-dire proportionnée au tort causé. Sans s'égarer dans une exégèse du texte biblique, sans doute faut-il y voir une injonction à la réparation matérielle proportionnée plus qu'à une mutilation. (Guyon, 2009). La loi du talion, qui figure déjà dans le Code d'Hammourabi, est restée en application dans la Grèce antique. Toutefois, l'idée de vengeance physique tend alors à se commuer en transaction pécuniaire donnant lieu au versement d'une réparation, la *poinë* (*poena* en latin, qui a donné 'peine'), payé à la victime ou à sa famille.

Comme le rapporte Platon dans ses *Dialogues*, Protagoras, puis Socrate, furent les premiers (V^e siècle avant J-C) à dénoncer la légitimation de la vengeance, considérant qu'il est immoral de répondre au mal par le mal, à l'injustice par l'injustice. Cette évolution se confirme dans le droit pénal romain qui progressivement va se structurer, avec l'apparition des jurys et le rôle des magistrats en tant que représentants de la société et défenseurs de l'ordre public. Le procès pénal n'est plus l'occasion pour la victime de se venger de son agresseur, l'objet est de mettre le coupable hors d'état de nuire, dans l'intérêt collectif. Dès lors, le régime jusque-là purement accusatoire, dans lequel seule la victime peut accuser l'auteur de l'infraction, va s'élargir. Tout citoyen a alors le droit de lancer des poursuites à l'encontre de l'auteur d'une infraction, même s'il n'est pas personnellement lésé. Ensuite, avec le développement du pouvoir impérial, le droit pénal accroît son domaine, les gouverneurs ayant la charge d'assurer le maintien de l'ordre et de la paix dans leur province. (Laingui, 2020).

Au Moyen-âge, dans la France féodale coexistent la justice de l'Église et la justice du Roi. Au XIII^e siècle, les procédures se transforment. La justice laïque est dominée par la justice royale, qui veut mettre un terme aux transactions privées pour s'arroger le monopole de la répression publique, et réduire la place des justices seigneuriales qui dès lors ne sont plus souveraines, mais subordonnées à la justice du Roi. Soucieux d'appliquer des peines exemplaires, Saint-Louis (1214-1270) entreprend une rénovation judiciaire visant à supprimer le règlement privé des litiges et le rachat des peines. Dans le même temps, alors qu'elle est confrontée au développement de l'hérésie cathare, la justice ecclésiastique adopte le principe de l'inquisition. Parallèlement à la voie de l'accusation où l'accusateur est directement partie prenante du procès, et à la voie de la dénonciation où le dénonciateur reste extérieur au procès, l'inquisition permet au juge ecclésiastique de se saisir à partir de la rumeur publique. Par imitation, le système inquisitoire entre dans la procédure séculière dès le XIV^e siècle.

Contrairement à la procédure purement accusatoire, qui est orale, publique et contradictoire, la procédure inquisitoire est écrite, secrète et non contradictoire. Dans la procédure accusatoire, hormis les cas de flagrant délit ou d'aveu de culpabilité, l'accusateur et l'accusé étaient tout deux emprisonnés jusqu'au jour du procès. Il incombait à l'accusateur d'apporter les preuves du méfait qu'il dénonçait, faute de quoi il risquait la même peine que celle qui sanctionnait le méfait reproché à l'accusé. Avec l'introduction de l'enquête, l'instruction (*inquisitio*) constitue un progrès, en ce qu'elle confère au juge enquêteur d'importants moyens d'investigation, qui lui permettent de comprendre les circonstances de commission du méfait et de cerner la personnalité de son auteur. En outre, le secret de l'instruction permet d'écarter les parties susceptibles de faire pression sur les témoins. Avec le secret de l'instruction apparaît la mise en détention provisoire, et c'est alors que sont posées les premières règles concernant les droits et libertés de l'accusé. (Guyon, 2009).

L'ordonnance de Villers-Cotterêts de 1539 consigne cette évolution. L'instruction exige le concours de deux magistrats : le juge qui instruit et le procureur qui requiert. Pendant ce temps, l'inculpé est mis au secret : personne ne doit lui parler. La détention n'est pas une peine, mais une précaution destinée à garder un accusé sous surveillance. « La prison devient le lieu normal où se déroulent les actes d'information et d'instruction, pour des inculpés qui ne peuvent bénéficier du ministère de l'avocat ni d'autre conseil. » (Guyon, 2009, p. 205). L'exemple du sort réservé à Ravailac, assassin du Roi Henri IV (1610) tel que le relate Jules Michelet dans son *Histoire de France*, témoigne du déroulement de la procédure à cette époque :

On l'avait traîné au Louvre et mis d'abord à l'hôtel de Retz, qui était contigu. Là, qui voulait venait le voir et lui parler. [...] Il semblerait que d'Epernon s'inquiétait et eût peur qu'il ne jasât trop, et il le mit chez lui, à l'hôtel d'Epernon. C'est de là qu'on le tira, pour le mener à la Conciergerie. (Michelet, 1880 : T.XII, 143)

La crainte était alors non pas que Ravaillac en parlant à ses visiteurs fasse pression sur les éventuels témoins ou ne fomenté un complot, mais plutôt qu'il révèle les noms des conspirateurs dont il n'était que l'exécutant. Puis, suit sur plusieurs pages la description des différents modes de torture auxquels il fut soumis afin de lui faire avouer les noms des instigateurs de l'assassinat du Roi. L'extrait du procès-verbal qui fut publié indique « Ce qui se passa à la question est sous le secret de la Cour. » (Michelet, 1880, T. XII, p. 145).

L'ordonnance de Saint Germain en Laye du 26 août 1670, à l'initiative de Colbert, marque l'apparition d'une véritable procédure pénale, avec une articulation en trois phases : information, instruction, jugement. Mais surtout, elle prescrit que les personnes arrêtées en flagrant délit ou sur la base de soupçons d'infraction doivent être conduites au plus vite devant un magistrat, seul habilité à statuer sur l'opportunité de lancer des poursuites. De plus, pour la première fois, le recours à la torture est encadré : « Les sentences de condamnation à la question ne pourront être exécutées qu'elles n'aient été confirmées par arrêt de nos cours » (XIX, 7). (Carbasse, 2014).

Temps modernes

Le XVIII^e siècle apporte de nombreux changements, sous l'influence des doctrines de la philosophie des Lumières, notamment de Montesquieu, ainsi que du modèle britannique. L'*Habeas Corpus Act*, voté par le Parlement britannique et promulgué le 27 mai 1679, constitue le premier mécanisme de garantie des libertés individuelles en interdisant toute arrestation arbitraire : toute personne arrêtée doit être présentée dans les trois jours à un juge – *habeas corpus ad subjiciendum* – afin qu'il examine le bien-fondé de la détention de la personne arrêtée. Le principe de la sauvegarde des libertés individuelles est repris et consigné dans la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* du 26 août 1789, dont l'article VII stipule : « Nul homme ne peut être accusé, arrêté, ni détenu que dans les cas déterminés par la loi, et selon les formes qu'elle a prescrites. » En même temps, c'est la fonction royale qui est touchée : le Roi n'est plus la source de la loi et la fontaine de justice. Les lettres de cachet sont supprimées, et le droit de grâce aussi. (Carbasse, 2014).

La Constitution de 1791 garantit l'égalité de tous devant la loi pénale et énonce que nul ne peut être arrêté que pour être conduit devant un magistrat. Le Code pénal liste de façon très détaillée les infractions et les peines correspondantes de sorte que le juge ait le moins de latitude possible dans l'énoncé des peines, dont la raison d'être n'est ni la vengeance, ni la perspective d'amender le coupable, mais a pour seul but l'utilité sociale. Peu après, l'agitation révolutionnaire, les insurrections à Paris et les soulèvements dans les provinces entraînent une véritable régression du droit, au prétexte que la souveraineté appartient au peuple : « dans ces moments de crise, on n'a pas besoin de tribunaux, le peuple est souverain, il est bon pour juger et exécuter les coupables. [...] Le peuple en exerçant sa vengeance rendait aussi la justice. » (Soboul, 1968, p. 106) Ces prises de position de la Convention se soldent par une justice expéditive, d'autant que la dénonciation est érigée en devoir civique : « la dénonciation politique, loin d'être un crime en morale, est devenue une vertu et un devoir. [...] la dénonciation est la sauvegarde de la liberté dans une république populaire. » (Soboul, 1968, p. 142). C'est ce régime qui prévaut jusqu'à la fin de la Terreur (1794).

En matière de droit, la modernité apparaît avec l'administration napoléonienne. Le Code d'instruction criminelle rédigé en 1808 entre en vigueur en 1811, en même temps que le Code pénal de 1810. La visée de ces textes est principalement la défense de l'ordre social et politique. Le Code d'instruction criminelle réalise un compromis équilibré entre règles inquisitoires et procédure accusatoire. Dans le prolongement de l'ordonnance de 1670, il définit les trois phases de la procédure – information, instruction, jugement – qu'il tient à séparer et à confier à trois autorités différentes. Le principe de séparation des pouvoirs étant considéré comme un gage de sauvegarde des libertés, il importe de l'inscrire dans la procédure pénale.

Livre I, Chapitre I – De la police judiciaire

Article 8

La police judiciaire recherche les crimes, les délits et les contraventions, en rassemble les preuves, et en livre les auteurs aux tribunaux chargés de les punir.

Chapitre VII – Des mandats de comparution, de dépôt, d'amener et d'arrêt

Article 107

Sur l'exhibition du mandat de dépôt, le prévenu sera reçu et gardé dans la maison d'arrêt établie près le tribunal correctionnel, et le gardien remettra à l'huissier, ou à l'agent de la force publique chargé de l'exécution du mandat, une reconnaissance de la remise du prévenu.

Article 110

Le prévenu saisi en vertu d'un mandat d'arrêt ou de dépôt, sera conduit, sans délai, dans la maison indiquée par le mandat.

La première phase de la procédure est confiée à la police judiciaire, à qui il incombe d'assurer la détention du prévenu à des fins d'interrogatoire. La mise en détention résulte des mandats (Article 107) et ne comporte pas de limitation de durée. Elle peut être prolongée jusqu'au jugement définitif, et peut être aggravée par la mise au secret de l'inculpé. Le Code d'instruction criminelle introduit un autre principe, celui de la collégialité : plus de juges uniques mais des juridictions composées de magistrats professionnels. Ces principes sont en application tout au long du XIX^e siècle. Dans ses *Mémoires d'outre-tombe* (1850), Chateaubriand fait un récit détaillé de son arrestation et de sa mise immédiate en détention.

Le 20 juin (1832) à quatre heures du matin, [...] le chef me déclare qu'il a l'ordre de m'arrêter et de me mener à la Préfecture de police. [...] Je traversai la cour avec mes recors ; trois d'entre eux montèrent avec moi dans le fiacre, le reste de l'escouade accompagnait à pied la capture et nous arrivâmes sans encombre dans la cour de la Préfecture de police. Le geôlier qui devait me mettre en souricière n'était pas levé ; on le réveilla en frappant rudement à son guichet et il alla préparer mon gîte. [...] Précédé du geôlier qui tenait les clefs et de ses deux garçons qui suivaient pour m'empêcher de rebrousser chemin, j'arrivai par un étroit escalier, au deuxième étage. [...] Resté seul je fis l'inspection de mon bouge : il était un peu plus long que large et sa hauteur pouvait être de sept à huit pieds. Un grabat à draps sales occupait la moitié de ma loge ; une planche supportée par deux tasseaux, placée contre le mur à deux pieds au-dessus du grabat, servait d'armoire au linge, aux bottes et aux souliers des détenus. Ma loge n'était éclairée que par une fenêtre grillée qui s'ouvrait fort haut. (T. X, pp. 147-156)

Le Code d'instruction criminelle a fait l'objet de quelques évolutions concernant notamment une réglementation de la détention préventive. En réaction aux excès de la mise au secret, ensuite dénommée 'interdiction de communiquer', la loi du 14 juillet 1865 limite cette période à dix jours renouvelables. La loi du 8 décembre 1897 accroît les garanties de l'inculpé en limitant l'interdiction de communiquer à dix jours renouvelables une seule fois, et en autorisant le juge d'instruction à accorder à son gré la liberté provisoire. (Carbasse, 2014).

La grande réforme de la procédure pénale intervient avec la Constitution de 1958 et le remplacement du Code d'instruction criminelle par le Code de procédure pénale. Puisant sa source dans l'Article VII de la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* de 1789, l'article 66 de la Constitution stipule : « Nul

ne peut être arbitrairement détenu. L'autorité judiciaire, gardienne de la liberté individuelle, assure le respect de ce principe dans les conditions prévues par la loi. » Pour la première fois le principe de l'*Habeas corpus* anglais se trouve transposé dans un texte constitutionnel français, qui précise que l'autorité judiciaire est chargée d'en assurer la sauvegarde (Formery, 2021, Salles, 2010). La philosophie sous-jacente est de mieux protéger les libertés individuelles dans le respect de l'esprit de la tradition républicaine. C'est alors qu'apparaît le concept de garde à vue. Certes la privation de liberté, assortie ou non de la mise au secret, pendant l'instruction et avant le jugement existait auparavant, mais les conditions étaient laissées à l'appréciation des magistrats. Cette période de contrainte s'apparentait davantage à une détention préventive qui parfois durait jusqu'à l'issue du jugement. Désormais la garde à vue est une phase de la procédure pénale dûment encadrée et réglementée par le Code de procédure pénale, qui depuis 1958 n'a cessé d'intégrer des modifications.

Article 62-2 Créé par la loi n° 2011-392 du 14 avril 2011 – art.2

La garde à vue est une mesure de contrainte décidée par un officier de police judiciaire, sous le contrôle de l'autorité judiciaire, par laquelle une personne à l'encontre de laquelle il existe une ou plusieurs raisons plausibles de soupçonner qu'elle a commis ou tenté de commettre un crime ou un délit puni d'une peine d'emprisonnement est maintenue à la disposition des enquêteurs. Cette mesure doit constituer l'unique moyen de parvenir à l'un au moins des objectifs suivants :

- 1° Permettre l'exécution des investigations impliquant la présence ou la participation de la personne ;
- 2° Garantir la présentation de la personne devant le procureur de la République afin que ce magistrat puisse apprécier la suite à donner à l'enquête ;
- 3° Empêcher que la personne ne modifie les preuves ou indices matériels ;
- 4° Empêcher que la personne ne fasse pression sur les témoins ou les victimes ainsi que sur leur famille ou leurs proches ;
- 5° Empêcher que la personne ne se concerte avec d'autres personnes susceptibles d'être ses coauteurs ou complices ;
- 6° Garantir la mise en œuvre des mesures destinées à faire cesser le crime ou le délit.

À partir de 1958, de nombreuses réformes se sont succédé. Parallèlement à une évolution plus libérale, de nature à renforcer la protection des personnes et les libertés individuelles, on observe un changement de terminologie : la détention préventive devient par la loi du 17 juillet 1970 la détention provisoire, avec un encadrement précis. Depuis la loi n° 2000-516 du 15 juin 2000 sur la présomption

d'innocence, qui porte la création du juge des libertés et de la détention, c'est lui qui accorde ou refuse la mise en détention provisoire. Par la même loi, la chambre d'accusation change de dénomination et devient chambre de l'instruction. De même, la loi du 4 janvier 1993 substitue la mise en examen à l'inculpation. Cette nouvelle terminologie témoigne de l'infléchissement vers une plus grande protection de la présomption d'innocence et des libertés individuelles. Cette évolution a été stimulée par l'influence de textes internationaux et notamment la nécessité de mettre le droit français en conformité avec la Convention européenne de sauvegarde des droits de l'homme et des libertés fondamentales, telle qu'elle est interprétée par la Cour européenne des droits de l'homme. Dernier apport important, la loi du 14 avril 2011 vient renforcer les droits de la personne en garde à vue, notamment en lui permettant d'être examinée par un médecin, d'être assistée d'un avocat dès le début de la garde à vue et pendant toute la durée de l'interrogatoire, et même de garder le silence (Art. 63-1 du Code de procédure pénale). Le vent des réformes n'a pas fini de souffler, attisé par les avancées civilisationnelles.

Enfin, la traduction

Principes

Dans cette optique, il y a lieu de dissiper d'emblée une illusion : traduire ne consiste pas à convertir un code linguistique en un autre code linguistique. La traduction n'est pas une opération de transcodage. La traduction n'est pas la mise en contact de deux langues, comme on peut l'entendre et le lire si souvent. La traduction est la mise en contact d'êtres humains qui ne partagent pas la même langue ni la même culture. En conséquence, le traducteur est un intermédiaire dans la chaîne de communication entre le rédacteur d'un texte original et le lecteur/utilisateur de la traduction. Le traducteur joue un rôle de facilitateur de la communication, dont il doit gérer non seulement la dimension interlinguistique, mais aussi la dimension interculturelle. La traduction est un acte de communication qui s'articule en deux temps majeurs – traduire : c'est comprendre pour faire comprendre (Durieux, 1988/2010).

Or comprendre, c'est construire du sens. La construction du sens n'est pas l'addition des significations des mots qui composent un énoncé, mais le résultat d'un raisonnement logique, fondé à la fois sur les informations linguistiques présentes dans le texte et des informations non linguistiques telles que la connaissance des réalités propres au sujet traité, sur lequel vient se greffer la prise en compte des facteurs circonstanciels de la communication, et les composantes para-linguistiques du texte. La traduction ne porte donc pas sur les mots, mais

sur le sens qui émerge des mots. En quelque sorte, les mots ne sont que les stimuli permettant de construire un sens (Durieux, 2020). De fait, le sens est le résultat de la fusion de la matière linguistique et de la matière thématique. Bref, l'objet de la traduction est la résultante de l'association des mots et des choses.

Certes, il peut y avoir des correspondances de mots d'une langue à l'autre – les dictionnaires, lexiques et glossaires en tous genres sont là pour en témoigner – mais les choses désignées par ces mots diffèrent souvent d'une culture à l'autre. Pour la traduction concernant le domaine juridique, il y a lieu de distinguer ce qui relève du droit international de ce qui appartient aux droits nationaux. En effet, l'Union européenne ayant fait le choix du plurilinguisme avec une égalité entre les langues – les vingt-quatre langues officielles faisant foi – les textes dits de droit primaire doivent présenter dans chaque version linguistique des équivalences uniformisantes, de nature à donner lieu à une interprétation unique. Qu'ils soient le produit d'une corédaction originale ou d'une traduction, ces textes institutionnels doivent être rédigés dans une langue dénuée de toute trace culturelle et utiliser des termes qui ne prêtent pas à confusion avec des emplois usuels dans la culture nationale. « Les termes sont en effet souvent codifiés et normalisés dans le discours juridique [...] La dimension normative est donc cruciale. » (Fontenelle, 2016, p. 57).

En revanche, pour tous les autres textes de nature juridique – contrats, documents administratifs, mandats d'arrêt internationaux, etc. – le traducteur se heurte à des notions et concepts qui ont apparemment des correspondances dans d'autres langues, mais sans pour autant remplir les mêmes conditions d'application. Ainsi, les mots semblent correspondre d'une langue à l'autre, mais les choses, elles, divergent d'une langue-culture à une autre, d'un régime juridique à un autre, c'est pourquoi l'inclusion d'une étape de droit comparé se justifie dans le déroulement de l'opération de traduction. Pour le concept qui est l'objet de la présente étude, la démarche du traducteur suit l'itinéraire suivant.

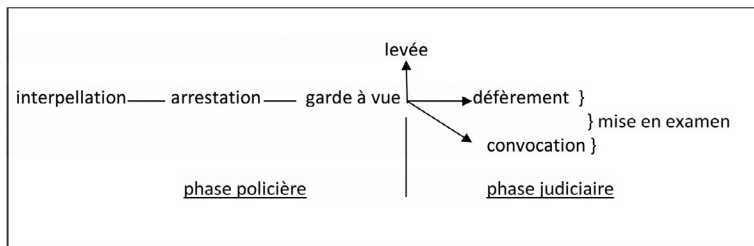
Mot (langue de départ) → saturation sémique → **chose** → droit comparé → actualisation sémique → **mot** (langue d'arrivée)

Application

Le résultat de l'opération de saturation sémique du terme 'garde à vue' est consigné dans l'Article 62-2 du Code de procédure pénale, qui énonce à la fois la raison d'être, la nature et les fonctions de cette mesure de contrainte. Toute tentative de traduction de la dénomination ce concept en anglais, par exemple,

se heurte d'emblée à la différence de système juridique. Le passage du droit romano-germanique à la Common Law justifie une étape de droit comparé. En effet, tous les dictionnaires juridiques donnent la correspondance : garde à vue = *police custody*. Or ces deux concepts ne sont pas directement superposables. Certes, l'un et l'autre réfèrent au maintien d'un individu dans des locaux de la police généralement à des fins d'interrogation, mais cette mesure ne s'intègre pas de la même manière dans la procédure, dont le déroulement diffère selon le système juridique.

Dans la procédure pénale française, selon un cheminement théorique, la garde à vue intervient après une interpellation, suivie d'une arrestation. A l'issue de la garde à vue, dont la durée est strictement encadrée par la loi, plusieurs situations peuvent s'imposer selon le résultat des investigations menées par la police. La fin de la garde à vue met un terme à la phase policière de la procédure.



A l'issue de la garde à vue, la personne est soit libérée sans poursuite – c'est la levée de la garde à vue – soit conduite devant le Procureur de la République ou un juge d'instruction – c'est le défèrement – soit convoquée par un juge d'instruction pour une comparution ultérieure – c'est la convocation.

On relève toute une terminologie propre à la procédure pénale française qui n'a pas de correspondance directe en anglais. Toutefois, il convient de rappeler que le traducteur ne traduit pas des mots mais des textes, et que ce sont le co-texte, le contexte ainsi que la situation de communication qui déterminent la traduction appropriée. Il s'agit alors d'établir un parallèle entre la procédure en vigueur en France et la procédure applicable dans le pays anglophone – c'est la fonction du droit comparé. Dans le cas étudié ici, il y a lieu de constituer en corpus comparable, d'une part, le Code de procédure pénale et, d'autre part, le *Criminal Procedure and Investigations Act* (1996) qui consigne les conditions du déroulement de la procédure applicable en Angleterre et au Pays de Galles, par exemple, complété par le *Code C – Code of Practice for the detention, treatment and questioning of persons by Police Officers*, dont la version révisée en 2019 apporte

des précisions au *Police and Criminal Evidence Act 1984*. On constate que l'esprit des principes fondamentaux de la loi de 1679 sur l'*Habeas corpus* reste prégnant.

La démarche de droit comparé permet de relever une terminologie pertinente, et de mettre en regard des équivalences de concepts conditionnées par leur emploi en contexte et en situation.

Once the 24 hours have expired, the custody officer, acting on his own initiative, shall refer the accused to the public Prosecutor.

Dans cet exemple, qui évoque manifestement une situation de garde à vue, *custody officer* peut se traduire par 'officier de police judiciaire', mais *the accused* ne peut pas être en français 'l'accusé', mais simplement 'le suspect'. De fait, un suspect n'est déclaré 'inculpé' que dès lors qu'il existe à son encontre des indices graves ou concordants laissant présumer qu'il a pris part comme auteur ou comme complice aux faits qui lui sont reprochés. Ensuite, l'inculpé est mis en examen. Il deviendra un 'prévenu' s'il fait l'objet de poursuites devant le Tribunal correctionnel pour répondre d'un délit, ou bien un 'accusé' s'il est poursuivi pour un crime et renvoyé aux Assises. On constate à quel point la terminologie juridique en français est codifiée.

Au-delà des termes, la phraséologie joue un rôle clé dans la traduction juridique. Une fois que l'on a admis une équivalence entre garde à vue et *police custody*, par exemple, la question n'est pas résolue lorsqu'il s'agit de traduire un texte entier. Ainsi :

Placer en garde à vue – to take into custody, to remand in custody
 Maintenir en garde à vue – to keep in custody, to hold in police custody
 Prolonger la garde à vue – to extend (detention) in custody
 Interrompre la garde à vue – to remove somebody from police custody
 Lever la garde à vue – to release from (police) custody
 Interroger sous le régime de la garde à vue – to question while in custody
 A l'issue de la garde à vue – on (their) release from police custody

Le tableau ci-dessus est très théorique, car la lecture de textes officiels en anglais fait apparaître des variantes dans ces combinaisons. Par exemple, on relève que sont employés indifféremment *police* et *law enforcement*, ou encore *custody* et *detention*. A ce sujet, il faut veiller à éviter toute confusion entre la garde à vue (d'un suspect) qui relève de la phase policière de la procédure et la détention préventive (d'un inculpé) qui est une mesure d'incarcération dans une maison

d'arrêt à la demande du procureur ou du juge d'instruction, avant jugement par un tribunal. À cet égard, l'anglais est clair : *pretrial detention*.

Le problème reste entier en ce qui concerne les stéréotypes. Là encore, il y a lieu de se référer non pas aux mots, mais à l'usage. Dans une même circonstance, là où le mis en cause s'entend dire '*You're under arrest*', en France la formule usuelle est 'Vous êtes en garde à vue'. Un syntagme figé tel que 'un faisceau d'indices graves ou concordants', qui dans la procédure pénale justifie une mise en examen, constitue en fait un concept à part entière qui doit donc être traduit globalement. On constate que l'usage en anglais est d'employer un vocabulaire plus courant.

When the officer in charge of the investigation reasonably believes there is sufficient evidence to provide a realistic prospect of conviction for the offense they shall without delay, and subject to the following qualification, inform the custody officer who will be responsible for considering whether the detainee should be charged.

PACE Code C, 16.1.

Par ailleurs, on relève l'emploi de ce figement également dans des procès-verbaux de débats au Parlement européen, avec pour traduction usuelle *a body of serious and consistent evidence*, où il faut comprendre *evidence* non pas comme preuve entière et absolue mais comme ensemble d'éléments de preuve. On remarque que les adjectifs sont coordonnés par *and* là où le français prévoit une alternative avec 'ou'. De plus, en droit *evidence* laisse penser à l'existence d'une preuve, alors que la collocation 'faisceau d'indices' reste en deçà de la preuve. Toutefois, cette traduction stéréotypée répond à la nécessité, dans les instances internationales, de formuler des versions les plus uniformisantes possible dans les différentes langues.

Au commencement était la vengeance personnelle, dont l'expression concrète évolua au fil des siècles, les atteintes physiques se commuant en compensations pécuniaires. Progressivement, les transactions privées prennent une dimension coutumière, et les usages consignent des sortes de tarifs, qui préfigurent le futur catalogue des peines. Dès lors que le principe de vengeance privée est aboli, une forme de procès pénal apparaît, le plaignant venant réclamer justice à un arbitre. Parallèlement, la volonté d'assurer le maintien d'un ordre social prend le pas sur la satisfaction de l'intérêt personnel du plaignant. Les procédures sont rudimentaires et brutales, la détention est systématique et maintenue dans des conditions arbitraires, et le caractère durement répressif de la justice est dominant. De l'Ancien Régime au XX^e siècle, la conquête du droit et de la sauvegarde des libertés individuelles ne s'est pas faite de façon linéaire. Il y a eu des périodes

de maintien d'un *statu quo*, mais aussi des avancées et des régressions, au fil des évènements politiques.

Enfin, en 1958, après avoir rappelé l'attachement du peuple français aux droits de l'homme, le Préambule de la Constitution fait référence à la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen de 1789 et aux compléments qui lui ont été apportés par le Préambule de la Constitution du 27 octobre 1946. Ces règles constitutionnelles sont complétées par la refondation du Code pénal et du Code de procédure pénale. Ce dernier énonce le concept de garde à vue et en réglemente minutieusement les conditions. C'est alors que le mot et la chose font irruption dans le vocabulaire et l'exercice du droit français.

Encore considéré tant dans la dernière édition du Dictionnaire de l'Académie française que dans le Grand Robert de la langue française comme une entrée secondaire subordonnée au terme vedette 'garde', le mot 'garde à vue' n'est pas clairement traité comme la dénomination d'un concept à part entière, ce qu'on peut regretter. En effet, dans son acception actuelle, le mot s'est affranchi de sa motivation initiale pour désigner une réalité nouvelle, dont la définition est dûment circonscrite par les traits constitutifs de son champ sémantique. Quant à la chose, dans ses modalités actuelles, elle se démarque des pratiques antérieures visant les mêmes objectifs, par un respect accru de la personne humaine. De fait, la garde à vue est une phase de la procédure pénale dont le périmètre est borné par les conditions strictes qui encadrent son application. C'est une disposition nouvelle qui a nécessité une appellation nouvelle. La garde à vue, selon la définition qu'en donne l'Article 62-2 du Code de procédure pénale dans sa version en vigueur depuis le 1er juin 2011, est aujourd'hui l'aboutissement d'une longue histoire, qui est encore loin d'être terminée.

Au fur et à mesure que la culture juridique s'est constituée, la langue a évolué comme en témoigne le changement de terminologie imposé ces dernières années. Des appellations porteuses de charges lourdes telles qu'inculpation et chambre d'accusation, en usage jusqu'au début de ce siècle, ont désormais disparu du vocabulaire du droit au profit de termes plus légers, ou en tout cas moins agressifs et traumatisants, comme mise en examen et chambre de l'instruction. De même, la dénomination 'garde à vue' remplace la mise en détention. La langue s'adoucit et se charge d'une dimension humaniste, suivant ainsi l'infléchissement de la culture juridique vers une plus grande protection des personnes et des libertés. La terminologie a suivi le contexte culturel. Certes, il y a arrimage de la chose au mot, mais il n'en reste pas moins qu'il y a préséance de la chose sur le mot.

Bibliographie

- Buisson J. & Guinchard S. (2020). Procédure pénale, 13^e éd, Paris : LexisNexis.
- Carbasse J.-M. (2014). Histoire du droit pénal et de la justice criminelle, 3^e éd Paris : PUF.
- Chateaubriand F.-R. de. (1850). Mémoires d'outre-tombe, Tome X :147-156, Paris : Penaud frères ed.
- Formery S.-L. (2021). La Constitution commentée, 24^e édition, Paris : Hachette.
- Guyon G. (2009). Justice de Dieu, justice des hommes, Bouère, DMM.
- Iribarne Ph. d'. (2012). L'envers du moderne, Paris : CNRS Ed.
- Kant E. [1802] (1997). *Logique*, § 106, tr. fr. Louis Guillermit. Paris : Vrin.
- Laingui A. & Lebigre A. (2000). *Histoire du droit pénal*, Paris : Cujas.
- Larousse P. (1872). *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Tome 8 : 1025, Paris : Administration du Grand dictionnaire universel.
- Le Grand Robert de la langue française*, 2001, Paris, Dictionnaires Le Robert.
- Martin R. (1990) « La définition naturelle », in *La Définition*, Paris : Larousse.
- Michelet J. (1880). *Histoire de France*, 18 tomes, A. Lacroix & Cie.
- Morfaux L.-M. (1980). *Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*, Paris : A. Colin.
- Renaut M.-H. (2005). *Histoire du droit pénal : du X^e siècle au XXI^e siècle*, Paris : Ellipses.
- Rey A. (éd.), (1993). *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris : Dictionnaires Le Robert.
- Salles D. (2010). « L'Article 66 de la Constitution de 1958 : un Habeas corpus à la française ? », *Les cahiers de la justice*, #2010/1, 59-63.
- Soboul A. (1968). *Les sans-culottes*, Paris : Seuil.
- Sur Pierre-Olivier. (2004). *Nul n'est censé ignorer la loi*, Paris : JC Lattès.
- Vergès E. (2020). Procédure pénale, 6^e éd, Paris : LexisNexis.

La sémantique lexicale en linguistique : Le cas de la traduction de la métaphore en poésie et ses difficultés

Sara BEN LARBI

Université de Lorraine, Metz, – France

Résumé

Nous prolongeons le débat sur la traduction de la métaphore. Nous examinons les métaphores du poète Thomas Stearns Eliot (dans les recueils poétiques *La Terre vaine*, *Mercredi des cendres*, *Poèmes d'Ariel*) traduites de l'anglais au français par le traducteur Pierre Leyris et les métaphores du poète Mahmoud Darwich (dans *Pourquoi as-tu laissé le cheval à sa solitude ? Ne t'excuse pas et Comme des Fleurs d'amandier ou plus loin*) traduites de l'arabe au français par le traducteur Elias Sanbar. Une question se pose : est-il possible de traduire la métaphore sans l'altérer ou la *défigurer* ? Et pourquoi ? Toutefois, notre contribution s'organise en trois volets : premièrement, nous définissons linguistiquement la métaphore et ses caractéristiques. Deuxièmement, nous posons le postulat de reclassifier les six types de métaphores de la rhétorique en deux métaphores : l'une, Commune et l'autre Particulière, Enfin, Afin d'étayer notre hypothèse, nous examinons l'exemplifier de 34 métaphores traduites par les traducteurs Leyris et Sanbar, d'une part, dans une perspective de linguistique contrastive montrant qu'ils partagent les mêmes problèmes : l'ordre lexico-sémantique, le lexique inapproprié ou la création d'une nouvelle unité lexicale. D'autre part, l'approche de la traduction de la métaphore prouve que les traducteurs adoptent trois stratégies : la traduction par le même référent, par un référent différent et la conversion. Nous concluons par de nouvelles problématiques : qu'en est-il de la traduction de la métaphore dans les textes sacrés comme *La Bible* et *Le Coran* ? Et la traduction de la métaphore serait-elle un jour modélisable, représenter en modèle scientifique ?

Mots-clés : traduction de la métaphore, métaphore commune, métaphore particulière, stratégie de traduction

Abstract

We extend the discussion on the translation of metaphor. We examine the metaphors of the poet Thomas Stearns Eliot in *The Waste Land, Ash Wednesday and Ariel Poems* translated from English into French by the French Translator Pierre Leyris and the metaphors in poetry of the Poet Mahmoud Darwich in *Why did you let the horse loneliness? Do not Apologize? As the flowers of almond* translated from Arabic into French by translator Elias Sanbar. A question arises: is it possible to translate the metaphor without modifying or disfiguring it? And Why? However, our contribution is organized in three parts: firstly, we linguistically define metaphor and its characteristics. Secondly, we postulate to reclassify the six types of metaphor in rhetoric into two metaphors: One, Common and the other Particular. Finally, in order to support our hypothesis, we examine 34 cases of metaphor translation by the translators Leyris and Sanbar, one the one hand, from a contrastive linguistic showing that they share the same problems: lexical-semantic order, inappropriate lexicon or the creation of a new lexical unit. On the other hand, the metaphor translation approach proves the translator adopts three strategies: translation by the same referent, by a different referent and conversion. We conclude with new issues: What about the translation of metaphor in sacred texts such as the *Bible* and the *Quran*? And the translation of metaphor would it be one day modeled, represented in a scientific model?

Keywords: translation of metaphor, common metaphor, particular metaphor, translation strategy

La traduction de la métaphore suscite l'intérêt des chercheurs en sciences du langage, en sciences cognitives, en terminologie et en Traductologie. Des investigations ont été menées en adoptant diverses approches : Georges Kleiber (1999) et ses recherches théoriques en sémantique. En terminologie, dans une approche conceptuelle, Meyer, Zaduski et Mackintosh (1997) se sont focalisés sur l'examen minutieux des termes métaphoriques sur Internet. John Humbley et la traduction de la métaphore dans les langues de spécialité (2005), d'autres travaux plus récents comme ceux de C. Shäffner et Shuttleworth (2013) ont misé sur une approche cognitive. Mais, les recherches en Traductologie sur la traduction de la métaphore demeurent exemplaires par les travaux de Peter Newmark (1981-1988-1994) et de James Dickens (2003) en ce sens que ceux-ci prônent la traductibilité de la métaphore en proposant les stratégies de traduire la métaphore et en prenant le contrepied de ceux qui s'y opposent. Sur les difficultés de la traduction de la métaphore, citons aussi les réflexions de J. Schlanger (1991, p. 97). D'autres chercheurs, arguant en faveur de l'optique newmarkienne, sont

à citer : Anne-Christine Hagströme (2002) et Enrico Monti (2007). Sachant que la métaphore, *expression fleurie*, est suscitée par les poètes, une question se pose : est-il possible de traduire la métaphore sans l'*altérer ou la défigurer* ? Et pourquoi ? Les métaphores, soumises à l'analyse, figurent dans la poésie chez deux traducteurs de la version française, premièrement, Pierre Leyris *La Terre vaine, Mercredi des Cendres et Poèmes d'Ariel*, et Deuxièmement, Élias Sanbar dans *Pourquoi as-tu laissé le cheval à sa solitude, ne t'excuse pas et Comme des Fleurs d'amandier ou plus loin*. En nous inspirant des modèles de traduction de la métaphore de Newmark (1988-1994) et de Dickins (2003), nous allons démontrer qu'il est possible de la traduire. Toutefois, notre article se décline en trois axes : le premier axe définit la métaphore en déterminant ses caractéristiques linguistiquement, le deuxième axe pose le postulat de reclasser les six types de métaphores en deux métaphores : l'une, Commune et l'autre Particulière et le dernier axe, dans une double approche de linguistique contrastive et de traduction, examine et discute de l'exemplier de 34 candidats sélectionnés en mobilisant diverses stratégies.

1. L'objectif de l'étude

La sémantique lexicale en linguistique : le cas de la traduction de la métaphore en poésie et ses difficultés, dont l'article porte le nom, se situe à la croisée des études sur la littérature (la poésie), la traduction et la linguistique. Aux confluents de trois domaines, celui de la littérature en confrontation avec la linguistique, celui de la traduction et celui de la linguistique, l'article vise trois objectifs à atteindre : d'abord, repenser la métaphore, ensuite, élucider sa complexité, et enfin, la redéfinir en émettant l'hypothèse de la reclasser en deux types : la Métaphore Commune et celle Particulière, afin de la traduire. Nous allons décrypter comment les traducteurs (Leyris et Sanbar) vont traduire la métaphore, car celle-ci pose un triple problème : vont-ils comprendre la métaphore par le sens littéral en recourant à la composante lexicale ou, au contraire, recourir à la paraphrase et déchiffrer la métaphore depuis la composante syntaxique ou mieux encore recourir à la composante sémantique, comprendre l'*image poétique* dans son sens global et pouvoir l'interpréter ? Avant de répondre, nous passons aux définitions exactes de la traduction et de la métaphore en langue, puis la percevoir en linguistique.

2. Les notions définitionnelles

2.1 La traduction et la métaphore en langue

En rapprochant la notion de « métaphore » de celle de la « traduction », nous constaterons une possibilité de convergence entre elles si on se cantonne

à l'étymologie. Ainsi, traduire, étymologiquement, issu du grec signifiant faire traverser, repris par le latin *verbum transferre* qui est un *transfert sémantique*, qu'il soit d'une langue à l'autre ou à l'intérieur d'une même langue. En langue, d'après *Le Dictionnaire Larousse* (1990), traduire désigne soit « faire passer d'une langue dans une autre » soit « transposer ou interpréter ». Voyons la métaphore dans l'optique linguistique.

2.2 Définition de la métaphore en linguistique

Linguistiquement, la métaphore crée une relation liée à un référent virtuel, celui qui n'appartient pas à l'univers référentiel, et un autre dit réel. D'ailleurs, c'est ce que conforte Fromilhague : « La métaphore, [...] est faite d'associations analogiques, de relations subjectives, il y a recatégorisation imaginaire. » (Fromilhague, 2010, p. 60). Ainsi, la relation analogique repose sur l'identification des sèmes communs entre les deux éléments mis en relation. C'est donc un **transfert sémantique** d'un **signifiant** symbolisé par (Sa) à un **signifié** symbolisé en (Sé) mettant en relation le comparé et son symbole (CE) et le comparant et son symbole (CA) dont nous retenons des sèmes communs. Fromilhague définit la métaphore de la sorte :

« On opère par la métaphore une recatégorisation subjective et imaginaire (on parle de recatégorisation lorsqu'un humain peut être assimilé à un animal, une réalité abstraite à un objet concret, etc.), en abolissant les frontières entre les catégories sémantiques et référentielles que notre entendement présupposait les plus stables : l'abstrait est associé au concret [...] l'humain au non-humain. » (Catherine Fromilhague, 2010, pp. 59-60).

Ce que nous venons de développer à propos des caractéristiques de la métaphore en linguistique nous le représentons ci-dessous dans la figure 1 :

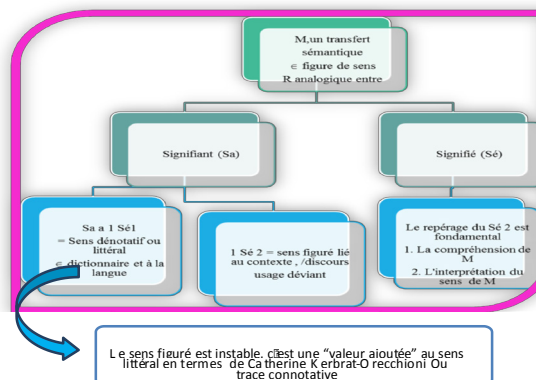


Figure 1. : La métaphore en linguistique

Généralement, chaque langue utilise la métaphore à sa manière, d'où la diversité de son usage par chaque langue, ce qui complique sa traduction. Pour le traducteur, la tâche ardue, à laquelle il s'attelle, s'avère ardue. Quels sont alors les problèmes auxquels les traducteurs Pierre Leyris et Elias Sanbar ont été confrontés ? Pour répondre à cette question, il convient, pour nous, de choisir la méthodologie pertinente.

3. Méthodologie : l'approche fonctionnelle et les définitions de la transparence et de l'opacité en sémantique

Certes, le transfert du sens se fait par similarité des sens qui est comme le constate Pierre Guiraud (1964, p. 50) le cas : « Le plus fréquent de tous les changements de sens, et la métaphore en est le type le plus courant ». Nous sommes bien d'accord que l'identification de l'objet dans le monde est ce que les linguistes appellent « la référence ». Par ailleurs, il existe des caractérisations variées : permanentes, répétitives, référentielles ou différentielles. Les concepts basiques en sémantique sont : la transparence et l'opacité que nous allons définir à présent.

3.1 La transparence

La relation référentielle est explicite et directe. Cette relation établie est qualifiée de transparence, car le sens est compréhensible, décelable, déchiffrable par le récepteur, par exemple le choix du mot « feuille » en se référant à « arbre », il est clair que ce mot ait une relation directe avec un objet, lequel figure dans le monde ayant des caractéristiques permanentes, c'est-à-dire des sèmes spécifiques stables relevant de la dénotation et dont le sens est dictionnaire. Donc ici le mot relève d'un procédé de transparence qui s'oppose à l'opacité.

3.2 L'opacité

À côté de l'usage référentiel transparent, apparaissent d'autres usages dont la relation référentielle est dite oblique ou indirecte. Celle-ci relève de la connotation. La caractérisation est ainsi opaque parce que le sens est difficilement compris par le récepteur. Pour le dire autrement, il existe deux modes de caractérisation : transparence *versus* opacité. Lorsque la relation est oblique ou indirecte entre la forme et le sens, nous sommes au cœur de l'opacité. D'ailleurs, la métaphore est un cas, relevant des fois, de la transparence et ailleurs, de l'opacité. Toutefois, la transparence et l'opacité, dont l'approche fonctionnelle puise, constituent l'hypothèse que nous avons émise afin de reclasser la métaphore. Ce postulat repose sur deux qualificatifs que nous avons attribués à la métaphore : l'une

Commune, symbolisée par MC et l'autre, Métaphore Particulière, symbolisée par MP. Au demeurant, ces concepts aident le traducteur à savoir **qu'il a affaire à un gradient** sur lequel les métaphores traduites se situent. Dressons, ci-dessous, le tableau des nuances de sens qui caractérisent la métaphore afin de valider notre nouvelle classification sur une échelle de valeur prenant en compte le linguistique et le culturel, les sciences du langage et l'anthropologie.

3.3 La métaphore et ses nuances sémantiques

Tableau 1 : Les gradients de la métaphore

1. LES DIFICULTÉS	2. LES GRADIENTS	3. LES RÉSULTATS
A. // entre le LINGUISTIQUE ET LE CULTUREL		
Cas 1	Mc transparent	Mp traductible, mais Mod°
Cas 2	Transparent	Adj° de M
Cas 3	Tend à l'opacité	
B. LE CULTUREL > AU LINGUISTIQUE		Conversion de M en C°
Cas 4	En voie d'extinction de la transparence	Fusion de C°
Cas 5	Faible transparence	Difficulté de traduire M
Cas 6	Mp opaque	Ø de traduction de M ou suppression

Légende : M : métaphore ; C° : comparaison ; Mod° : modification ; Adj° : adjonction ; Ø : suppression de M ou M intraduisible ; MC : Métaphore Commune ; MP : Métaphore Particulière ; // : parallélisme ; > : supérieur

À présent, nous exposons les motifs qui nous ont amené à explorer la métaphore chez deux éminents Poètes : Thomas Stearns Eliot et Mahmoud Darwich, et l'analyse de la traduction de la métaphore chez les deux éminents Traducteurs : Pierre Leyris et Elias Sanbar

4. Les raisons du choix de la poésie américaine et arabe et la version de la langue française

Pourquoi un tel choix ? D'abord, nous avons choisi la poésie américaine de Thomas Stearns Eliot et arabe de Mahmoud Darwich parce que c'est en poésie que la métaphore abonde. Ensuite, ce choix nous conduit à procéder à une réflexion sur un code multilingue pris entre l'anglais, l'arabe et le français, différents par leur système et leur usage linguistique. En effet, le Poète américain de nationalité britannique Thomas Stearns Eliot est l'illustre figure d'écrivain critique littéraire anglo-saxonne a été traduit à deux reprises, par Michel Vinaver (1983) et Pierre Leyris (1976), dont la spécialité est la traduction de la littérature anglo-américaine. Ce choix est aussi lié à *un monde où le chaos se fait sentir dans un monde technologique bouleversant, pandémique !* Eliot, par le biais de sa poésie,

montre que sa quête spirituelle est inachevée. Il médite, car il est à la recherche de soi, de sa signification, de son salut. C'est dans *La Terre vaine* que le désespoir au sein d'un monde sordide rend compte de l'aliénation du poète. Classique de culture et de pensée, il incarne les nostalgies et les ambitions de l'homme européen imprégné de l'héritage judéo-gréco-latin dont il veut confirmer la survivance au cœur du monde contemporain. Nobélisé en 1948, Eliot a marqué un tournant prodigieux dans la poésie moderne. Quant à la poésie de Mahmoud Darwich¹¹, traduite de l'arabe au français par Élias Sanbar¹², est une œuvre remarquable parce qu'elle a été traduite en vingt deux langues, ce qui est significatif pour la portée universelle d'une telle oeuvre. Sanbar Professeur Universitaire d'histoire, il a enseigné à Paris, au Liban et aux États Unis. Membre de la délégation palestinienne aux négociations bilatérales de paix à Washington en 1992. Sanbar œuvre pour la réconciliation israélo-arabe. Exilé palestinien, il quitta Haïfa en 1948, puis il vivra dans l'exil. Pour lui, la douleur est incurable. L'Ambassadeur, Élias Sanbar poursuit son combat pour la paix. Traducteur Mahmoud Darwich, il tentera alors de restituer le territoire englouti dans la mémoire, le discours et il se lance dans la traduction de la poésie de son ami intime le grand Poète Mahmoud Darwich parce que l'essentiel, pour Sanbar, rien ne reste du domaine de l'intraduisible. Sa mission est de restituer à travers l'écriture une Patrie perdue! Élias Sanbar¹⁵⁷ observe :

« La Palestine est perçue comme un territoire englouti. Elle est absence C'est parce qu'on est sur ce registre que va se mettre en place, dans l'exil, tout un mécanisme de sauvegarde et de reconstitution systématique des lieux, dans la mémoire, dans le discours et même dans l'espace, à travers leur reproduction. »

De plus, la traduction de Sanbar est supposée objective et non arbitraire parce qu'elle n'émane ni d'un autodidacte, ni d'un non-spécialiste. L'œuvre, aussi bien darwichienne qu'éliotienne, suscite un ensemble de questions concernant le rôle de la littérature et, particulièrement, de la poésie à une époque où le roman demeure le genre privilégié de la lecture, de l'édition, de la diffusion et de l'adaptation artistique. Si la poésie d'Eliot, hantée par un monde vain, traduit l'immédiat, fait revivre les mythes, restitue, reconstruit l'historicité du temps par les mythes celle de Mahmoud Darwich, en revanche, prend comme point d'ancrage la puissance du verbe à travers des mots simples pour le dire, une pensée claire à l'exprimer et un langage subtil. Toutefois, l'impact de la poésie de Mahmoud Darwich sur la traduction est prodigieux tant parce que le poète est le témoin de son temps que par la fluidité, la légèreté et la simplicité de sa poésie. Darwich préfère la langue crue, car il est né du peuple, sa poésie est, tout comme

lui, populaire. Mahmoud Darwich (2006, p. 113) écrit en mettant au clair sa défense de l'arabe standard :

[...] « Il n'est pas question d'écrire aujourd'hui avec la langue des poètes préislamiques. La poésie moderne a rapproché la langue littéraire de celle de la vie quotidienne. T.S. Eliot lui-même a bien inséré l'argot londonien dans l'un de ses poèmes les plus fameux. Nous avons à insuffler de la vie dans une langue qui s'est sclérosée. Et c'est pourquoi nous récusons la poésie canonique. »

La poésie darwichienne se caractérise par une écriture innovante et le tournant d'une nouvelle écriture épurée, celle de la poésie de la résistance où poésie et politique cohabitent. L'écriture poétique de Darwich est obnubilée par un seul chant, presque une seule référence, elle défend son identité, sa culture et un lopin de terre : c'est la Palestine, parce que sa poésie est une sorte de nostalgie de la patrie perdue. Il chante aussi l'exil, l'amour et la mort. C'est parce que la poésie d'Eliot et de Darwich ainsi que les traducteurs Leyris et Sanbar nous ont interpellé que nous les avons choisis. Notre étude porte sur **premièrement**, la poésie source du Poète Eliot dans *The Waste Land* (1922), *Ash Wednesday* (1930) et *Ariel Poems* (1927-1930) et la poésie cible du traducteur français Pierre Leyris, *La Terre vaine, Mercredi des cendres et Poèmes d'Ariel*. **Deuxièmement**, notre analyse porte aussi sur la traduction d'Elias Sanbar *Pourquoi as-tu laissé le cheval à sa solitude ?* (1996), *Ne t'excuse pas*, (2006) et *Comme des fleurs d'amandier ou plus loin*, (2007) publiés dans les Éditions Actes Sud, Paris, France. À présent, comment traduire la « déviance », dont la délimitation flotte, un syntagme, un mot ou parfois même une phrase ? Et comment le décodage de l'énoncé s'opère-t-il alors : littéralement ou interprétativement ?

5. Le choix des deux approches

Les linguistes, dont Jean Vinay et Darbelnet, *La stylistique comparée de l'anglais et du français* (1958), pensent que l'étude linguistique est nécessaire au traducteur, c'est pourquoi la traduction demande des connaissances linguistiques, grammaticales et une certaine capacité en analyse sémantique. Or, l'analyse linguistique, pour utile qu'elle soit, est inapte à résoudre les difficultés lexicales, parce que certains faits relèvent du linguistique, alors que d'autres relèvent du culturel. Nous appréhendons la traduction de la métaphore dans une perspective de linguistique contrastive et de traduction. Nous examinons les difficultés et les causes de ces difficultés de traduire la métaphore. Nous observons des usages de la métaphore, en langue poétique et en langue de traduction côte à côte, que nous appliquons aux corpus traduits de l'anglais au français par Pierre Leyris *La Terre vaine, Mercredi des cendres et Poèmes d'Ariel* et les trois recueils poétiques traduits

de l'arabe au français par Élias Sanbar : *Pourquoi as-tu laissé le cheval à sa solitude, ne t'excuse pas* et *Comme des Fleurs d'amandier ou plus loin*. Nous réfléchissons aux choix et aux problèmes que pose une approche de linguistique contrastive. Nous empruntons le modèle de traduire la métaphore chez Peter Newmark, nous le confrontons à notre méthode en construction... Nous émettons l'hypothèse de reclasser la métaphore en deux types : la métaphore commune et la métaphore particulière. Or, **que traduisons-nous, au juste, la langue, la syntaxe ou le style ?** Nous avons identifié environ **1802 métaphores traduites**. En revanche, **34 candidats ont été sélectionnés pour leur homogénéité**. Notre analyse de contrastivité dédoublée anglais/arabe au français se veut une application de diverses stratégies. Nous analysons la contrastivité anglais-français et arabe-français dans les six recueils poétiques des trois premiers recueils de Thomas Stearns Eliot et les trois autres recueils de poésie de Mahmoud Darwich dans deux différentes langues l'anglais et l'arabe, ces trois recueils poétiques se révèlent représentatifs pour les comparer à la version française chez Leyris et Sanbar.

Après avoir abordé le premier axe de notre étude en définissant la métaphore et ses caractéristiques en linguistique et avoir expliqué que la métaphore est polymorphe tantôt transparente, tantôt opaque et requiert d'autres nuances, nous repensons la métaphore en consacrant au deuxième axe le postulat de reclassification des six types de métaphores en deux métaphores : l'une, Commune et l'autre Particulière.

Maintenant, nous allons nous pencher sur le dernier axe. Dans une double approche de linguistique contrastive et de traduction, nous examinons et discutons de l'exemplaire sélectionnés et les diverses stratégies.

6. Analyse : les stratégies de traduction

Notre étude croisée de la poésie et de la traduction allant de pair nous permet d'explorer les causes des difficultés de traduire la métaphore en poésie chez les traducteurs Pierre Leyris et Élias Sanbar. Or, pour traduire la métaphore, il n'existe pas une seule et unique approche applicable à tous les types de métaphores, parce que la métaphore est polymorphe et multiple. Nous examinons la métaphore à l'aune de la linguistique contrastive et de la traductologie. Notre raisonnement construit sur la rhétorique traditionnelle, la métaphore et ses six variantes, nous permet de les regrouper en deux types : **les simples** (la métaphore *in praesentia* ou explicite (ME), la métaphore lexicale ou morte (ML), la métaphore d'usage (MU) ou cliché et **les complexes** : (la métaphore *in absentia* ou implicite (MI), la métaphore filée (MF), la métaphore proverbiale (M prov)). Bien évidemment, les deux poètes Eliot et Darwich n'ont pas utilisé tous les types de métaphores. Afin

de résoudre les difficultés de traduire la métaphore, nous repensons la métaphore en sciences du langage en posant le postulat de reclasser les six métaphores en deux métaphores : une Métaphore Commune et une autre Particulière. Avec ce postulat et inspiré du modèle de la traduction de la métaphore chez Newmark (1994), nous cernons **un exemplier de 34 cas sélectionnés** sur la base d'une comparaison des caractéristiques sémantiques, syntaxiques de deux langues en contact. Nous suivrons pas à pas les stratégies d'analyse élaborées par les traducteurs Leyris et Sanbar.

6.1 La première approche : l'analyse de linguistique contrastive

Dans le cadre des contrastivités anglais-français /arabe-français, nous avons sélectionné les métaphores selon qu'elles se caractérisent par des référents liés à la nature sous ses quatre éléments : l'eau, l'air, la terre et le feu ou que l'homogénéité du référent (c'est-à-dire la correspondance des référents des deux traducteurs) coïncide avec une même thématique, laquelle est subdivisée en quatre principaux thèmes : la mort, l'ombre, le voyage et la temporalité.

Afin de faciliter la lecture, nous dressons deux tableaux pour représenter chacune d'elles.

Tableau 2. La classification du référent (R) des éléments de la la nature : l'eau, l'air, le feu et la terre

R1. L'eau	R2. L'air : le vent	R3. Le feu	R4. La terre
Premièrement, contrastivité anglais-français			
La poésie source, l'anglais			
(1) 'The river sweats Oil and tar.' (Eliot, 1975 : 80)	(5) 'The road winding above among the mountains' (Eliot, 1975 : 86)	(9) 'The fire sermon' (Eliot, 1975 : 74) ;	(13) 'The dead land' (Eliot, 1975 : 60)
La poésie cible, le français			
(2) « Le fleuve sue Le mazout et la poix. » (Leyris : 1975 : 81)	(6) « La route qui serpente à travers la montagne » (Leyris , 1975 : 87)	(10) « Le sermon du feu » (Leyris, 1975 : 75)	(14) « La terre morte » (Leyris, 1975 : 61)
Deuxièmement, contrastivité arabe-français			
La poésie source, l'arabe			
(3) "الماء يسيل من وتر" (Darwich, 2004)	(7) Translittération : / kaifa kharajna mina elbabi, rihan / (Darwich : Kazahri ellawzi aw abaad, 2005)	(11) "من وتر يندلع" "اللهيب" (Darwich)	(15) Transcription / in dhakat biya ezzanzanatu imtadat biya elardhu/ (Darwich)
La poésie cible, le français			
(4) « L'eau coule d'une corde. » (Sanbar, <i>Ne t'excuse pas</i> , 2006)	(8) « Comment nous avons franchi la porte, vent » (Sanbar : <i>Comme des Fleurs d'amandier ou plus loin</i> , 2007 : 25)	(12) « Deux cordes embrassent le feu » (Sanbar)	(16) « Lorsque ma cellule me serre, la terre me porte et s'élargit. »

Tableau 3. Classification du référent en thèmes : la mort, l'ombre, le voyage et la temporalité

R1 de la mort : (4)	R2 de l'ombre 3	R3 du voyage	R4 de la temporalité
Premièrement, contrastivité anglais-français			
La poésie source, l'anglais			
(17) 'A dead sound' (Eliot, 1975 : 64)	(21) 'I will show you something different from either [...] Or your shadow at evening rising to meet you (Eliot, 1975: 62)	(25) 'The word resound For those who walk in darkness' (Eliot)	(29) 'Stumps of time' (Eliot)
La poésie cible, le français			
(18) « Un son éteint » (Leyris, 1975 : 65)	(22) « Je te montrerai quelque chose qui n'est Ni ton ombre le soir surgie à ta rencontre » (Leyris, 1975 : 63)	(26) « La parole retentir Pour ceux qui marchent dans le noir » (Leyris)	(30) « Bribes de temps » (Leyris)
Deuxièmement, contrastivité arabe-français			
La poésie source, l'arabe			
(19) Translittération : / Mina EL Mawti Hulman wa la chay a aktharu /. (Darwich, <i>Ne t'excuse pas,</i>)	(23) أرى شبحي قادما من بعيد -Transcription de l'arabe au français : /Ara chabahi kadiman min baiid /.	(27) Translittération : /Imraa musafira alâ'rih /. (Darwich)	(31) في فضاة الليل (Darwich) (33) / Wa khalfa essiyaji ghadun yatasafahu awrakuna /
La poésie cible, le français			
(20) « Rêve dans la mort, rien de plus ». (Sanbar, 2007 : 80)	(24) « Je vois mon ombre qui surgit de loin ... »	(28) « Je suis femme qui voyage sur un vent ». (Sanbar)	(32) Dans l'argenté de la nuit (Sanbar) (34) « Et derrière la clôture, un lendemain qui feuillette nos archives »

Vérifions, puis validons l'hypothèse émise suivante : est-il possible que les traducteurs Pierre Leyris et Elias Sanbar surmontent les difficultés de traduire la métaphore en évitant de la *défigurer* ou la *modifier en cliché* ? Et pourquoi ?

Certes, Les 34 candidats sélectionnés dépendent de trois critères : la régularité des fréquences de la métaphore, la représentativité et l'homogénéité.

Premièrement, dans l'exemplier de (1) à (34), toutes les métaphores sont implicites. Deuxièmement, ce qui étonne, c'est que ces métaphores sont compréhensibles. Notre outil d'analyse en construction se veut un regard contrastif anglais-français / arabe-français, de la comparaison des systèmes linguistiques des langues sources et cibles.

Les tableaux 2 et 3 étudiés précédemment nous ont permis de classer linguistiquement les M selon trois catégories : la phrase symbolisée en P, le syntagme nominal (SN) et la locution verbale (L. Vb). En effet, Lorsque **la métaphore** fait partie de **P**, nous avons identifié les cas de **(1), (2)**. **Si la M se présente en syntagme nominal**, nous avons repéré les cas comme en **(9), (10), (13) et (14)**. Enfin, le cas où **M est une locution verbale** comme dans **(27) et (28)**.

Toutefois, à part la syntaxe, les difficultés de traduire M peuvent être liées au sens. Ainsi, l'expression de M n'est pas employée dans son sens primitif, dans lequel d'ailleurs, elle ne désigne rien parce qu'il n'y a pas comme dans l'exemple **(30)** « Je suis femme qui voyage sur un vent. » Une personne s'assimilant à la nature, voire une femme voyageant sur le vent ! L'emploi de M est donc pris dans un sens figuré. Il n'a rien d'habituel. Il s'agit d'une figure de signification. En revanche, quelle relation ces M entretiennent-elles dans les langues sources l'anglais et l'arabe vers leur traduction en français chez Leyris et Sanbar ? La relation entre M et son référent (R) est fondée sur une analogie réelle entre deux objets dans le monde, et non pas sur une analogie supposée entre deux mots dans un énoncé, c'est le cas de **(5)** “**The road winding** above among the mountains” à la traduction, Leyris nous offre en :

(6) « **Une route qui serpente** à travers la montagne ». Comparer les systèmes linguistiques permet de décrypter ces trois principales difficultés que nous tentons de décrire, ce sont : la création lexicale d'une nouvelle métaphore, le lexique inapproprié et *La perte* de la connotation de la métaphore.

Premièrement, Les nuances de sens ou création lexicale d'une nouvelle métaphore ?

Dans le cas de (6) « **Une route qui serpente** à travers la montagne », la traduction de Leyris s'éloigne légèrement de "winding". Or, il aurait pu opter pour sinueux d'autant plus qu'il existe en anglais l'adjectif "winding" employé pour le nom "road" qui est pris au sens de sinueux. Selon le dictionnaire Le Littré, "serpenter" a deux acceptions, nous en retenons un : « avoir un cours tortueux, une direction serpente. Et un autre le sens figuré, faire serpenter : faire glisser à travers ». Leyris a recouru au procédé de **la littéralité**, c'est le premier niveau de traduction, car il a retenu le sens littéral de la métaphore, afin de préciser la place de cette catégorie dans l'énoncé métaphorique. En effet, il a opté pour le sens de tortueux, mais pourquoi avoir choisi une telle traduction et d'où vient son problème ? C'est parce que pour le traducteur Leyris, obnubilé par la fidélité de rendre la métaphore sans l'altérer, il la traduit par une satisfaisante métaphore ou plutôt une autre métaphore. Nous constatons que le traducteur **passé du littéral à la traduction libre**, puisque se pose la question de la *perte* de l'adjectif "winding". Pour Leyris, l'adjectif "winding" ressemble au mouvement du vent qu'il a tiré probablement de la racine anglaise : [wind] désignant en français : le vent. Il est à relever en syntaxe le changement de catégorie adjectivale à une catégorie verbale. Ainsi, l'expression métaphorique que propose Leyris « **serpenter à travers quelque chose** » se traduit en anglais par la locution verbale "**to wind through something**". Or, ici la métaphore n'a pas une image liée à la culture, c'est plutôt un problème de style. Comme il s'agit d'un texte poétique, la norme de la langue française exige de respecter la métaphore. Pierre Leyris a bien respecté la tonalité du poème ; il use d'une métaphore relevant d'un style proche du littéraire. Ainsi, la traduction française de Leyris est proche d'une interprétation de M même si son choix est jugé éloquent. Leyris n'a pas choisi « une route si sinueuse », car une telle traduction s'éloigne de la métaphore et devient une traduction littérale. Leyris passe donc du **littéral** à une autre stratégie pour traduire la métaphore, il s'agit de **l'innovation**. En optant pour **une nouvelle métaphore** qui est d'ailleurs **sa trouvaille**, le traducteur a rencontré ces deux difficultés de traduction et qui sont : **l'adjonction et la modification à travers une double stratégie de traduire M : la littéralité et l'innovation**. Toutefois, bien que les difficultés soient les mêmes chez Leyris et Sanbar, nous percevons des difficultés intralinguistiques de l'arabe au français de caractère lexico-sémantique, par exemple, les cas (12) et (24).

Deuxièmement, l'usage d'un lexique inapproprié

Le lexique inapproprié est perceptible dans les cas ci-dessous :

(12) « **Deux cordes embrassent le feu** » (Sanbar)

(24) « Je vois **mon ombre qui surgit** de loin ... » (Sanbar)

En (12), dans [embrassent] et en (24) dans [surgit] et en arabe le Vb. [kadima], issu de la racine arabe trilitaire consonantique / fa la/ de / [k] [d] [m] /, signifie venir. Cependant, Sanbar opte pour [surgir] en modifiant la source à la place de venir ou s'avancer. [Surgir] signifie apparaître brusquement choisit par le traducteur, tandis que le poète utilise le sens de déplacement. La différence est nette entre la source et la cible. Le traducteur Sanbar surprend le lecteur par une telle métaphore, alors que le poète use d'une métaphore adoucissante, naturelle sans choquer le lecteur ou le surprendre. Cette métaphore est probablement jugée abrupte par les francophones d'autant plus que la poésie de Darwich ne l'a pas mentionné, car pour lui l'ombre lui est apprivoisée. Ainsi, il voit venir l'ombre comme si c'était une personne et rien de choquant, et c'est ici où réside la fluidité de l'écriture de Darwich, mais la métaphore s'est sémantiquement trouvé déplacé chez le traducteur Sanbar. De même, à l'observation de la traduction proposée par Sanbar des cas suivants :

Translittération : (33) / Wa khalfa essiyaji **ghadun yatasafahu awrakuna** /

Traduction : (34) « Et derrière la clôture, **un lendemain qui feuillette nos archives** »

Ici, nous constatons l'ajout de la virgule [,] et de la relative [qui]. L'arabe est une langue de l'oralité où la ponctuation fait défaut et le rythme se retrouve à l'intérieur de l'énoncé. De plus, nous sommes face à de la poésie moderne où, même en français, l'absence de son usage est souvent voulue, une réaction contre la norme. Une question se pose : la ponctuation est-elle dictée par des contraintes liées aux éditeurs ou aux traducteurs ? Si Sanbar a ajouté la virgule, est-ce parce qu'il la considère dans sa valeur pausale beaucoup plus que syntaxique ? L'ajout s'explique par le fait de désambiguïser M. En ayant mis la virgule, sa valeur est ici syntaxique, car elle permet de séparer le circonstant adverbial de lieu des autres constituants phrastiques de M. Mais, la ponctuation joue un rôle déterminant, son absence et sa présence dans le poème peut impacter le rythme, la cadence du poème. Quels rôles ces adjonctions revêtent-elles ? Le traducteur a jugé d'ajouter la virgule, parce qu'il sait qu'en français la ponctuation est obligatoire et qu'un tel signe est fondamental aussi bien à la cohérence textuelle qu'à la cohésion discursive. En français, les points et les virgules orientent l'intonation,

la pause de lecture et aident à l'interprétation énonciative, alors qu'en arabe, ce n'est pas le cas. En définitive, nous constatons que l'adjonction de la relative est arbitraire, elle donne une traduction peu plausible, car moins éloquente, elle alourdit le système stylistique de l'écriture arabe. Toutefois, lorsque le syntagme prépositionnel insère une métaphore verbale, Sanbar déplace à son gré l'ordre des constituants. Le déplacement syntaxique touche à l'énonciation de la métaphore à traduire, puisque le sens sera déplacé légèrement comme dans les cas suivants :

- (3) "الماء يسيل من وتر" (Darwich, 2004)
 (4) « L'eau coule d'une corde. » (Sanbar, 2006)
 (11) "من وتر يندلع اللهب" (Mahmoud Darwich) ;
 (12) « Deux cordes embrassent le feu » (Elias Sanbar)

Sanbar a porté atteinte à l'énonciation de M, car le sens de l'énoncé métaphorique a été déplacé. Sanbar aurait pu conserver la même structure arabe en ajoutant une virgule de part et d'autre du syntagme prépositionnel comme en arabe qui donne plus d'emphase stylistiquement :

[D'une corde, coule l'eau]. La traduction sanbarienne a respecté les constituants de M, mais la traduction a été oblique, car c'est le niveau phrastique auquel a œuvré Sanbar et qui a donné une métaphore plutôt ordinaire, proche d'une phrase banale du type : « L'eau coule d'une corde » où corde et source se rapprochent, alors que chez Darwich, la tête du syntagme prépositionnel : [D'une corde] privilégie ce constituant, car c'est lui le focus qui se substituera momentanément à « source ». Dans la même structure que nous schématisons en :

Syntagme prépositionnel + Vb + Objet

Darwich change juste le Vb Objet, on a M :

- (11) من وتر يندلع اللهب
 (12) deux cordes embrassent le feu.

Concernant les modifications, notons un changement lexical du numéral « une » en « deux » et un changement verbal, littéralement, éclaté + la flamme à la place du feu. Il aurait pu choisir la traduction littérale afin de conserver la face linguistique du dire avec ajout de la virgule : [d'une corde, éclate la flamme]. Toutefois, en poésie, le langage tend à se densifier, où le lien sémantique entre les vers se crypte parfois, appelant le lecteur, le linguiste et le traducteur à son élucidation. Nous passons à la troisième stratégie de traduire la métaphore chez Sanbar à savoir l'élosion totale de la connotation.

Troisièmement, *la perte de la connotation de la métaphore*

Dans les cas **de contrastivité arabe-français** :

Translittération : (7) / kaifa **kharajna mina el babi, rihan/** (Darwich, 2005)

Traduction : (8) « Comment nous avons franchi la porte, **vent** » (Sanbar, 2007, p. 25)

Bien que Sanbar ait respecté la pause nécessaire après le substantif [vent], une part de la connotation a été perdue. Le poète Darwich insiste sur *l'image poétique* dans laquelle le pronom personnel « nous » traduit la pluralité, car les personnes impliquées sont sorties comme le [vent]. Dans l'analyse grammaticale arabe de [vent], il y a assimilation des personnes au [vent], d'où si le nom [vent] est détachable, déplaçable, mais non supprimable, parce que tout le poids du sens et de la phrase se trouve dans l'intonation descendante vers ce segment mis en fin de phrase, et qu'à forte valeur sémantique, énonciative et rythmique, c'est qu'il connotera bien M. Le poète Darwich, à travers la langue simple et non affectée de Darwich, joue plus sur cette connotation chargée d'une valeur dérivable assez forte de comparaison. Dans le cas (7), notons le changement verbal de « kharaj + na » qui équivaut à la racine arabe trilitaire consonantique issue de : [Fa / ɣ a / la] et ayant donné [kha/ ra/ ja] , sa traduction en français est [sortir], le verbe est soudé à une implication du collectif pluriel [nous] et où le pronom personnel en arabe est absent, car non obligatoire, mais la particule plurielle dans « na » à elle suffit pour l'indiquer. Constatons aussi qu'un changement s'opère au niveau du verbe infinitif [kha/ra/ja] qui coïncide littéralement en français à [sortir], Sanbar choisit [franchir] afin de rendre *l'image poétique* de M. Mais, dans sa traduction, on a l'impression que le poète invoque le vent, car Darwich assimile les personnes à des vents, c'est pourquoi, il est aisé qu'ils sortent par la porte, alors que chez le traducteur, ce qui lui paraît saugrenu, c'est qu'il se demande comment franchir la porte, vent ! Pour Sanbar, le recours à **la stratégie de la paraphrase explicative** est toujours possible. Le cas de (8) présuppose un sens injonctif, la paraphrase à valeur vocative est possible, elle présuppose : « oh, vent ! » Tout se passe comme s'il interpellait le vent. Sanbar choisit :

(8) « Comment nous avons franchi la porte, **vent** », mais avec des changements au niveau du sémantisme verbal. Un autre cas est à signaler dans :

(16) « Lorsque ma cellule me serre, la terre me porte et s'élargit ». (Sanbar)

Sur le plan des modifications, un changement s'opère sur le plan syntaxique. Ainsi, à la source arabe, le poète Darwich utilise l'hypothèse « in », à la traduction en français, nous croisons une subordonnée temporelle « lorsque ». Nous constatons

donc « lorsque » à la place de « si ». Ce qui donne une phrase de la sorte : « Si ma cellule me serre, la terre me portera et s'élargira ». Quant aux adjonctions, il est à noter le possessif « ma » qui n'existait pas à la source et le verbe « me porter ». Enfin, voyons les cas de (31) في فضة الليل : (32) Dans l'argenté de la nuit.

Linguistiquement, nous sommes en présence d'un cas où l'ordre de l'énoncé métaphorique a été interverti. En effet, la métaphore se présente en une structure inversée. C'est un syntagme prépositionnel renfermant un SN et dans lequel la M assimile la matière /+argent/ à un élément de la nature /+nuit/ « les nuits blanches », énoncé métaphorique attribué au Poète Stéphane Mallarmé « une nuit blanche » pris au sens de veiller et ne pas dormir. Pour comprendre M, chez Darwich, nous pouvons la paraphraser par une métaphore explicite : la nuit est argentée. La recatégorisation est de ressemblance, la nuit est comme de l'argent. La nuit ressemble à la blancheur de l'argent. Une remarque mérite d'être mentionnée. Lorsque Darwich use de l'expression « dans l'argentée de la nuit », cela n'équivaut pas à la négation de : « la nuit noire ».

6.1.1 *Résultat de l'analyse de linguistique contrastive*

De ce qui précède, nous avons repéré différents usages de M relevant de trois différentes catégories : **la métaphore verbale** présente une fréquence de 8 M, **la métaphore prépositionnelle** est plus perçue en arabe qu'en anglais en ayant repéré une fréquence de 8 M et **la métaphore nominale** dénombre une fréquence de 16 M. Notre analyse nous a permis de dégager une certaine homogénéité des M. Ainsi, nous les avons regroupées selon les cas les plus fréquents d'une même catégorie par rapport aux deux autres catégories. Et c'est la métaphore nominale qui l'emporte sur les autres catégories. De fait, le système de correspondance est plus structuré en anglais-français qu'en arabe-français, une question se pose : existe-t-il alors une règle régissant ces correspondances ? La métaphore est une double composante : référentielle et pragmatique. La M donne l'illusion d'une identité et d'une stabilité du référent. Dans cette même veine, Kleiber définit la métaphore selon qu'elle : « Représente un usage particulier qui la distingue des énoncés ordinaires ou [...] littéraires et qu'il y a [...] présence de déviance pour que l'on identifie un énoncé comme métaphorique ». (George Kleiber, 1994 : 36). La confrontation avec une autre langue permet donc d'observer que les M présentent des différences au niveau de leurs emplois. Toutefois, passons à la seconde analyse.

6.2 La deuxième approche : l'analyse de traduction et les stratégies de traduire la métaphore

6.2.1 La traduction du même référent

Il s'agit de conserver le même CA dans les deux langues à traduire à condition que celles-ci partagent le même référent. Nous avons relevé **10 cas** dans la contrastivité anglais-français au regard de **2 cas** seulement dans la contrastivité arabe-français.

Voici les exemples : **R1. L'eau**

(1) "The river sweats
Oil and tar." (Eliot, 1975 : 80)

(2) « Le fleuve sue
Le mazout et la poix. » (Leyris, 1975 : 81) ;

R3 Le feu : (9) "The fire sermon" (Eliot, 1975 : 74) ; **(10)** « Le sermon du feu » (Leyris, 1975 : 75)

R4 La terre : (13) "The dead land." (Eliot, 1975 : 60) ; **(14)** « La terre morte » (Leyris, 1975 : 61)

(25) "The word resound
For those who walk in darkness" (Eliot)

(26) « La parole retentir
Pour ceux qui marchent dans le noir » (Leyris)

R2 La temporalité :

(29) "Stumps of time" (Eliot) ; **(30)** « Bribes de temps » (Leyris)

(31) في فضاة الليل (Darwich) ; **(32)** Dans l'argenté de la nuit (Sanbar)

6.2.2. Traduction par un différent CA

R1 de la mort, Contrastivité anglais-français

(17) "A dead sound" (Eliot, 1975 : 64) ; **(18)** « Un son éteint » (Leyris, 1975 : 65)

Dans le cadre de la Traduction de la métaphore particulière, nous avons relevé un seul cas de conversion.

6.2.3. Traduction par *conversion* de M

La *conversion* est l'une des stratégies du modèle newmarkien. Elle est plus fréquente dans la contrastivité arabe-français que dans celle de l'anglais-français. Ainsi, le traducteur recourt à la conversion en une comparaison étoffée d'une explication lorsque les éléments constitutifs de M, à savoir CE, CA et R tirent vers l'opacité. Nous avons un cas de conversion d'une métaphore implicite en métaphore explicite comme dans ces exemples :

Translittération : (27) / Imraa musafira alá 'rih/. (Darwich)

Traduction : (28) « Je suis femme qui voyage sur un vent ». (Sanbar)

7. Résultats des deux approches

Le regard contrastif a prouvé que l'approche de linguistique contrastive est apte à : **premièrement**, comparer deux langues sources l'anglais / l'arabe et la langue cible le français. **Deuxièmement**, montrer que les difficultés de la métaphore traduite sont supérieures du côté de la contrastivité arabe-français, mais inférieures à la contrastivité anglais-français.

D'autre part, l'approche de traduction a montré que la conversion de la métaphore implicite en métaphore explicite est possible. Mais, la langue arabe est plus dense plus touffue, alors que l'anglais est plus simple, une question se pose avec acuité : la langue arabe tire-t-elle vers des sèmes plus opaques, alors que l'anglais présente des images plus transparentes ? La langue arabe est-elle plus abstraite que l'anglais ? L'anglais tend-il à une transparence de M ?

Par conséquent, les deux approches de linguistique contrastive et de traduction nous ont permis de valider notre hypothèse de départ, à savoir le défi de surmonter les difficultés et traduire la métaphore par les deux traducteurs Pierre Leyris de l'anglais au français, et Elias Sanbar de l'arabe au français. Nous dressons maintenant un tableau synthétique de l'analyse.

7.1 Synthèse des résultats des deux approches

Tableau 4 : Les stratégies de traduire la métaphore

I. L'approche de linguistique contrastive	II. L'approche de traduction
1. De caractère lexico-sémantique	1. Traduction littérale ou par un même référent
2. L'usage de lexique inapproprié	2. Traduction par un différent référent
3. La création d'une nouvelle unité lexicale	3. Conversion de la métaphore

Commentaire

Le tableau 4 synthétise les problèmes auxquels les deux traducteurs Leyris et Sanbar ont été confrontés dans la traduction de la métaphore. Les deux approches font apparaître un type de difficultés : les divergents : le propre de chaque approche.

7.2 Évaluation des résultats

La traduction poétique et celle de la métaphore ont été rendues possible. La métaphore n'a pas été défigurée. La difficulté de l'entreprise n'est pas tributaire du type de langue étudiée, mais de cette unité instable et imprévisible. Il existe des théories, suffiront-elles alors à expliciter la part empirique ? L'analyse montre que toute opération (linguistique ou traductionnelle) procède en trois étapes : premièrement, comprendre la métaphore suppose l'interpréter, c'est le décodage interlingual. Deuxièmement, traduire aussi bien de langue à langue que de culture à culture implique le changement de code. Enfin, reconstruire, c'est ce que la linguistique nomme l'encodage. Les première et troisième étapes relèvent de l'intra-lingual, c'est pourquoi la sémantique référentielle est au cœur des préoccupations du linguiste et du traducteur, car la métaphore véhicule des référents et des connotations qui diffèrent d'une culture à une autre. Par conséquent, quand bien même l'arabe poserait des difficultés, l'anglais est probablement plus apte à la modélisation, c'est-à-dire à pouvoir se représenter en modèle scientifique.

8. Conclusion

8.1 Bilan

Deux Poètes Thomas Stearns Eliot (corpus anglais), Mahmoud Darwich (corpus arabe) pour deux Traducteurs Pierre Leyris et Elias Sanbar (les corpus traduits en français) interrogent en définitive la linguistique et la traduction. Le traducteur doit « Fournir un message équivalent, pour obtenir le même résultat, produire le même effet » comme l'observe bien Hurbulot (2004 : 308). Pour autant que nous sachions, la traduction de la métaphore demeure une entreprise difficile à mener. Mais, l'étude a montré les cinq principaux constats suivants :

- Valider l'hypothèse de 2 métaphores : Communes et Particulières, car plus l'unité traductionnelle est minuscule, plus sa traduction se révèle ardue. D'où le postulat de reclasser la métaphore en repensant la rhétorique classique.

- Faire ressortir chez les 2 traducteurs (Leyris et Sanbar) les difficultés de traduire la métaphore en examinant 34 métaphores traduites sélectionnées selon le référent des quatre éléments de la nature : (l'eau, l'air, la terre et le feu) et celui des quatre thèmes identiques aux deux traducteurs soumis à l'étude : (la mort, l'ombre, le voyage, la temporalité). De suite, la résolution de ces obstacles par le recours aux stratégies en adoptant une double approche : la linguistique contrastive et l'approche de la traduction de la métaphore.
- Comprendre que l'unité minuscule qu'est la métaphore est ardue, car les difficultés sont variables chez les deux traducteurs : des difficultés moins parlantes dans la contrastivité anglais-français chez Leyris que dans la contrastivité arabe-français chez Sanbar.
- Maintenir le sens du message, diffuser l'information demeure la préoccupation des traducteurs Leyris et Sanbar. Et pour résoudre les difficultés de traduire la métaphore, dans l'approche de linguistique contrastive anglais-arabe / français, nous avons perçu trois stratégies : le caractère lexico-sémantique, le lexique inapproprié et l'innovation. Quant à l'approche de traduction de la métaphore, les deux traducteurs ont eu recours à la littéralité du même référent, à la traduction par un différent référent. Et lorsque le traducteur Sanbar ne trouve pas le référent en français, il recourt à la conversion (un seul cas identifié).

En définitive, les traducteurs nous ont appris que la traduction est une pratique qui ne cherche pas à saisir des vérités, mais plutôt à savoir poser des questions, à émettre des hypothèses, à interroger les unités minimales afin de mieux comprendre la traduction d'un poème entier. L'acte de traduire est une activité cérébrale par excellence. Pourquoi donc aimer un poème et le traduire s'il pose des difficultés de lisibilité, de compréhension et surtout d'interprétation ? Bonnefoy répond :

Nous aimons un poème, au premier instant, sans savoir ce qu'il y est dit. Avant de prendre mesure des métonymies et des métaphores qui sont tressées dans son texte, nous l'aimons pour ses mots, ses mots comme tels, ses mots aussi évidents qu'ils sont énigmatiques, nous l'aimons parce que ces grands vocables comme debout dans l'esprit semblent annoncer qu'ils désignent ce qui est d'une façon plus immédiate et plus intense qu'auparavant, en vérité d'une façon autre. (Yves Bonnefoy, 2000, p. 25)

8.2. Les perspectives

Nous concluons par de nouvelles problématiques : qu'en est-il de la traduction de la métaphore dans les textes sacrés comme La *Bible* et Le *Coran* ? La traduction de la métaphore serait-elle un jour modélisable ?

Notes

1. À cette question, vous trouvez la réponse dans notre article intitulé : « Une problématique cruciale : que traduire : la langue, la grammaire, la rhétorique ou le style ? *Turjuman* Volume 26 N° 2, Tanger, Maroc, octobre 2017, pp.11-39.
2. M symbolise la métaphore.
3. LE GUERN, M. (1972). RICOEUR, P. (1975). GARDES – TAMINE J. (1978). GAHA, K. (1979). MOLINO, J. et GARDES-TAMINE J. (1982).
4. FALL, Kh., LEARD, J. M. et SIBLOT, P. « Polysémie et construction du sens : les actes du Colloque, 25-26 mai 1995 tenu à Chicoutimi, Québec : Canada dans le cadre de la convention qui associe l'Université Paul Valéry – Montpellier III et l'Université du Québec à Chicoutimi, *Praxiling*, l'Université Paul Valéry – Montpellier III, « Collection Langue et praxis », pp. 41-62.
5. Darwich, M. Né en 1942 à Birwa, poète palestinien a maintenu la faveur du grand public, il est l'un des plus grands poètes arabes. Il a su retracer son exil intérieur.
6. Sanbar, E. Né en 1947 à Haifa. Professeur Universitaire d'histoire, essayiste, poète et militant de la cause palestinienne, Ambassadeur et Traducteur de Mahmoud Darwich.

Bibliographie

Les œuvres littéraires

Poésie arabe de

- Darwich, M. (1995). *Limadha tarakta al-hisana wahidan*, Riad El-Rayyes, Beyrout : Liban.
 (2004). *Lata'atadhirammafa'alta*, Riad El -Rayyes, Beyrout : Liban. Darwich, M. (2005). *Ka-zahr al-lawz aw ab'ad*, Riad EL- Rayyes, Beyrout : Liban.

Traduction de la version française de

- Sanbar, E. (1996). *Pourquoi as-tu laissé le cheval à sa solitude ?* Actes Sud, Paris : France.
 (2006). *Ne t'excuse pas*, Actes Sud, Paris : France.
 (2007). *Comme des fleurs d'amandier ou plus loin*, Actes sud, Paris : France.

Poésie américaine

- Eliot, Th. S. (1922). *The Waste Land*
 (1930). *Ash Wednesday*
 (1927-1930). *Ariel Poems*

Traduction de la version anglaise

- Vinaver, M. (1983). *La Terre vague*,
 Leyris, P. (1947). *La Terre vaine, Mercredi des cendres (1975) ; Poèmes d'Ariel (1975)*,

Dictionnaire papier

- LAROUSSE, (1990). Le petit Larousse, *Dictionnaire Larousse*, Paris, Librairie Larousse.
 Littré, É. *Dictionnaire de la langue française*, Publications en 4 volumes de 1864 à 1873.

Ouvrages de référence

- Bonnefoy, Y. (2000). *La communauté des traducteurs*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg,
- Fromilhague, C. (1995/2010). *Les figures de style*, Nathan /Armand Colin (2e édition), Paris : France.
- Humbley, J. (2005). « La traduction des métaphores dans les langues de spécialité : le cas des virus informatiques », 'Translation of LSP metaphors: the case of the computer virus', *Linx*, 52, pp. 49-62.
 (2005). « La traduction des métaphores dans les langues de spécialité : le cas des virus informatiques », *Linx* [En ligne], 52, mis en ligne le 27 janvier 2011, consulté le 16 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/linx/186> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/linx.186>
- Hurlbut, F. (2004) : « La théorie interprétative ou théorie du sens : point de vue d'une praticienne », *Meta*, 49-2, pp. 307-315.
- Guiraud, P. (1964). *La syntaxe du français*, Paris : Presse Universitaires de France, collection, « Que sais-je ? », n° 984.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1980 /1986 /1998). *L'implicite*, Paris : Armand Colin.
- Kleiber, G. (1994). « Métaphore : le problème de la déviance », in *Langue française*, n° 101, Paris : Larousse.
- Le Guern, M. (1973). *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris : Librairie Larousse.
- Perelman, Ch. Olbrechts-Tyteca, Lucie. (1976, [1970]). *Traité de l'argumentation, la nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles.

La mise en discours du terrorisme dans une autre langue : le cas de l'attentat islamiste français traduit en espagnol

Carolina BLASCO ESPÍ
Universidad de Alicante

Résumé

Il s'agira dans cet article de la traduction en espagnol du terrorisme en France. Nous nous proposons de montrer la façon dont la presse espagnole (en ligne) traduit, de la presse française (en ligne), l'attentat islamiste. Étant donné la célérité avec laquelle ce type de fait divers est diffusé à l'heure actuelle dans les réseaux sociaux, notre article cherchera à interroger, tout d'abord, le concept de « traduction » dans ce genre d'évènements. S'agit-il de « traduction », au sens classique du terme ? Faudrait-il en parler plutôt de « transmission », de « réécriture » ou d'« appropriation » ? Par la suite, après avoir exploré la valeur opératoire de la notion d'« évènement médiatique » et « discursif », il s'attachera à une analyse traductologique du corpus présenté, où la visée sémantico-pragmatique n'a pas été négligée.

Concernant notre méthodologie, dans le domaine de la traductologie, nous nous sommes servie des théories de Ovidi Carbonell, Yves Gambier et María José Hernández notamment. Dans le champ de la pragmatique, les publications de Roda P. Roberts et Maurice Pergnier, ont pu façonner nos propres réflexions. Pour l'exploration de la notion de « évènement médiatique », nous nous sommes appuyée sur les théories de Sophie Moirand, Jacques Guilhaumou et Patrick Charaudeau.

Pour contextualiser la situation de la France concernant les attentats terroristes islamistes, nous avons emprunté les informations à un article du journal en ligne *Le Figaro*, dont l'auteur est Ronan Planchon, qui publie un entretien avec

Dominique Reynié, Directeur Général de la Fondapol¹. Notre corpus est issu de l'attentat yihadiste qui a eu lieu le 14 juillet 2016, à Nice. Les journaux *Le Monde* (France), daté le 15 juillet 2016 à 08 :12h, et *El País* (Espagne), daté du 18 juillet 2016 à 16 :43h, seront nos sources principales. Ceci permettra de montrer quel est le l'évènement que l'on traduit, ainsi que d'analyser la transmission de l'information entre deux langues voisines.

Mots-clés : attentat djihadiste, évènement médiatique, traduction, appropriation, transédiction

Abstract

We propose to point out how the Spanish press (online) translates from the French press (online) the Jihadist attack. Should we speak of "translation"? Or should we rather speak of "transmission", "rewriting" or "appropriation"? Then, we will explore the notion of "media event" and "discursive event". Finally, we will focus on a translational analysis of the presented corpus.

Keywords: jihadist attack, discourse event, translation, appropriation, transediting

Selon Ronan Planchon, rédacteur de l'article intitulé « Terrorisme : 'La France est clairement le pays d'Europe le plus touché' », paru dans *Le Figaro*, publié le 15/03/2021, le monde entier a été bouleversé par le terrorisme islamiste suite aux attentats du 11 septembre à New York et Washington. Les images de la tragédie circulent toujours, de manière collective, dans la mémoire et les souvenirs de tous les pays du monde (<https://bit.ly/3RPdqhb>).

Pour le cas de la France, ce n'est pas différent. L'attentat contre Charlie Hebdo, en janvier 2015, constitue un moment clé de la terreur islamiste en France. Pour Dominique Reynié, Directeur Général de la Fondapol, interviewé par Planchon dans l'article journalistique dont il est question, la France est le pays le plus touché par le terrorisme islamiste : 44% de ce type d'attentats ont été commis en France. Pourquoi la France est-elle la cible européenne ? D'après Reynié, ce serait sa présence militaire dans plusieurs conflits mondiaux, étant l'une des trois puissances démocratiques mondiales. La France possède, en outre, un passé colonial dont plusieurs pays professent, à présent, la religion islamique. L'hexagone abrite également une importante communauté musulmane, entre autres (Reynié, 2021).

1 Fondation pour l'innovation politique.

1. L'évènement médiatique et sa mise en discours dans une autre langue

On sait qu'un « évènement » est un fait d'un poids considérable et/ou transcendant dans la vie d'un sujet ou un groupe humain, susceptible d'aboutir à une situation nouvelle. Il devient ainsi porteur ou créateur de sens » (Quéré, 2006). À partir de cet évènement, et en raison de sa transcendance, on lui donnera par la suite un nom devenant ainsi évènement « linguistique ». Jacques Guilhaumou explique que l'imagination, l'expérience sensible et le temps et l'espace de l'intercommunication humaine participent à la représentation d'évènements (2008 [2006], p. 90). L'évènement linguistique ne peut donc faire abstraction du contexte, dans la mesure où il sera nécessaire de comprendre la situation extralinguistique et la façon dont il a eu lieu. Ce phénomène, suivant les propos de Guilhaumou (2008 [2006]) constitue un concept faisant référence à un contexte extralinguistique, dont le sens est guidé par le sens commun (2008 [2006], pp. 90-91). C'est pour cette raison que sa dimension pragmatique est aussi considérable. Ainsi, les évènements linguistiques sont liés aux *processus de schématisation*, à l'*hyperlangue* et aux *dynamiques cognitives* (Charaudeau et Maingueneau, 2002). Dans le domaine des médias, dont il est questions dans cette contribution, la notion d'*évènement de discours* a été introduite par Alice Krieg-Planque (2013/ 2012). Sophie Moirand explique la notion de *moment discursif* en 2007, et affirme qu'« un fait ou évènement forme un moment discursif s'il fournit de nombreuses productions médiatiques » (2015, p. 33) et il va également s'étendre à long terme dans d'autres discours postérieurs, même s'ils concernent d'autres évènements (2015, p. 33). Pour Moirand (2007) ce moment discursif est « un évènement d'une ampleur médiatique telle qu'il a des répercussions à long terme sur des discours ultérieurs et à propos d'autres évènements » (2007, p. 4). La notion de moment discursif est également liée à celle de *famille d'évènements*, par exemple, « le 11 septembre comme l'évènement fondateur d'une famille qu'on pourrait nommer 'terrorisme islamiste' » (Moirand, 2007, p. 7).

D'après Sophie Moirand (2006), les médias en ligne, qui seront utilisés dans l'analyse proposée dans cet article, ont changé le mode de lecture grâce à l'utilisation des images, des vidéos, etc. (2006, p. 297), qui servent à la compréhension de l'énoncé, et c'est pour cela que Grosse et Seibold (1996) ont proposé la notion d'*hyperstructure* (Moirand, 2006, p. 300). Elle indique qu'il se produit un *écho sémantique* par la proximité des mots ou constructions désignant un même thème dans une même page ou double page, indiquant ainsi qu'ils appartiennent au même *fait du jour* (2006, p. 302). Elle ajoute que la presse utilise également des structures linguistiques et des mots pour renvoyer à des faits antérieurs, mais appartenant toujours au même évènement, et les lecteurs s'en

approprié (2006, p. 303). Par exemple, dans un article en ligne il y a des liens sur lesquels on peut cliquer et ils donnent accès à un autre article lié à l'antérieur, constituant ainsi un réseau d'événements reliés à un premier événement. Ce phénomène s'applique également aux pays de cultures voisines, comme c'est le cas de la France et l'Espagne, la langue cible de ce dernier pays faisant l'objet de notre analyse ultérieure. Par exemple, dans la presse espagnole il y a des échos sémantiques d'événements qui ont eu lieu en France, dans ce cas, sur l'attentat de Nice.

Les mots peuvent créer des réseaux que Moirand appelle *mémoire interdiscursive*, qui « permet de retrouver à partir d'un mot, d'une formulation ou d'un énoncé les contextes ou les articles parus dans les numéros antérieurs du journal » (Moirand, 2006, p. 305). L'auteure ajoute : « Cela permet, on le voit, une approche sémantique et pragmatique plus approfondie du sens des mots et de leur emploi dans les médias par des locuteurs différents à des moments différents dans des lieux différents avec des intentions différentes » (Moirand, 2006, p. 307). Elle introduit la notion d'*objet de discours*, qu'elle définit comme « entité discursive dont l'émergence est repérable à des marques renvoyant à des catégories linguistiques comme la thématisation (par détachement, extraction, focalisation...) et la reprise (par un morphème anaphorique, une réitération lexicale, une anaphore sémantique) » (Moirand, 2006, p. 307).

De surcroît, les médias comportent des discours rapportés très variés pour introduire ce que les autres disent par rapport à un événement dans un moment discursif (Moirand, 2006, p. 311). Un article d'origine étrangère pourra comporter des énoncés traduits qui seront montrés entre guillemets ou en italique, l'énonciateur sera également indiqué, ainsi comme les actes de parole rapportés (Moirand, 2006, pp. 313-314).

2. La traduction du terrorisme : le cas de l'attentat islamiste français traduit en espagnol

La traduction, que ce soit orale ou écrite, constitue un processus discursif très ancien qui a joué un rôle assez important dans l'histoire de l'humanité, depuis les premiers vestiges de 3000 av. J.-C. jusqu'à l'actualité (Newmark, 1981/ 1991, pp. 30-33). C'est une arme et un outil à la fois, comme l'a affirmé Peter Newmark (Guidère, 2016, p. 7).

La traduction, c'est faire passer une langue à une autre langue et culture. Elle ne peut donc négliger la culture. Si "traduire" provient du verbe latin "traducere" (faire passer), tel que l'on sait, sa définition n'exclut pas celui de « transmission »,

ce qui implique la culture notamment : faire passer la langue et la culture dans une autre langue et culture.

La traduction est un évènement primordial pour la transmission de l'information qui joue un rôle d'une importance capitale lors de la diffusion de l'information. En 1987, Roberts et Pergnier ont affirmé que la traduction ne constituait pas seulement « la recherche d'équivalences statiques au niveau des signes et de leurs signifiés [...] mais qu'il s'agit d'un phénomène pragmatique mettant en jeu des facteurs extralinguistiques dynamiques » (Roberts et Pergnier, 1987, p. 392). Le premier à avoir introduit la notion d'équivalence, d'un point de vue linguistique, a été Roman Jakobson en 1959 dans « On Linguistic Aspects of Translation » et il « a expliqué que pendant la traduction inter linguistique on est obligé de présenter deux messages équivalents exprimés dans deux codes différents » (Jakobson, 1959, cité dans Tomaszewicz et Włodarczyk, 2017, p. 32). Nonobstant, la notion avait été aussi utilisée préalablement par Jean-Paul Vinay et Jean Darbelnet en 1958 pour la définir comme une technique dans le cadre de la traduction oblique (2017, p. 32). En 1964, Nida « propose de distinguer l'équivalence formelle et l'équivalence dynamique » (2017, p. 32). Dans le cadre de ce phénomène « pragmatique » qu'est aussi la traduction, lorsqu'un évènement a un retentissement considérable, surtout au niveau international, tel qu'un attentat terroriste, la traduction joue un rôle d'une importance capitale pour la diffusion de cet évènement. Tel que nous le verrons, dans la presse en ligne, pour transmettre l'évènement médiatique de la langue source, la langue cible se sert d'information ou données additionnelles qui ont été rassemblées à posteriori, c'est-à-dire suite aux connaissances à propos de l'évènement. C'est en ce sens qu'il s'agit de « transmission », de « réécriture » ou d'« appropriation » de l'évènement et non pas de « traduction » au sens classique du terme.

D'après Amparo Hurtado (1996), les aspects socioculturels sont liés à tout ce qui entoure la traduction et à tout ce qui possède une influence sur celle-ci (1996, p. 155). C'est en ce sens que la traduction devient une réécriture dans la lignée de Marie-Ange Bugnot (2012, p. 982), qui affirme que « les médias structurent, de façon sensible, les courants de pensée de la communauté socioculturelle dans laquelle ils évoluent » et que l'information peut être imprégnée de la « perception stéréotypée de l'Autre », des « rapports de force idéologique » et des « servitudes contextuelles ». D'après elle, la traduction est une manifestation plurielle qui comprend la réécriture dans la même langue et dans d'autres langues, et qui comprend également le transfert d'information entre les différents médias (2012, p. 978).

Pour Ovidi Carbonell (2010) il existe trois types de traduction propres au domaine journalistique : d'abord, les versions locales de sources communes d'information, qui, à partir de l'information reçue, vont rédiger les faits et ajouter de nouvelles informations (qu'elles soient de sources différentes ou propres) (2010, p. 97). Par la suite, les traductions adaptées d'articles originaux apparus dans d'autres publications, qui vont conserver la paternité des auteurs originaux, mais qui peuvent subir des adaptations de modalité, omission, censure ou appropriation sélective d'une partie du texte traduit (2010, p. 97). Finalement, la traduction de textes complémentaires (par exemple, articles d'opinion, entretiens, etc.), qui vont conserver la signature de l'auteur original, mais qui peuvent être objet de modifications concernant les structures narratives et thématiques, entre autres (2010, p. 97).

Suivant les propos de Carbonell (2010), la traduction des faits divers (en ligne), en particulier des attentats, serait, dans cette lignée, soumise au processus d'adaptation que nous appellerons plus particulièrement, et suivant Venuti (1995), « appropriation », c'est-à-dire « transmission » de la langue et la culture sources (le français) dans une langue cible, en l'occurrence, la langue espagnole. Ce dernier traductologue (1995 : 20) propose ainsi de distinguer l'« étrangéisation » de l'« appropriation », puisque cette dernière est une réduction ethnocentrique du texte étranger aux valeurs culturels de la langue d'arrivée. La première étant une digression de ces valeurs pour rétablir les différences linguistiques et culturelles du texte étranger, menant au lecteur vers une autre culture (Hurtado, 2001, p. 242).

D'autre part, d'après Carbonell (2010), les groupes médiatiques ont des intérêts politiques et économiques qui vont conditionner l'information donnée et dirigée à un public spécifique, avec l'objectif d'informer, mais aussi de créer ledit public récepteur (2010, p. 88). Pour l'auteur, la traduction journalistique joue un rôle très important, car les médias constituent la source pour avoir accès aux informations sur les autres pays ou communautés, et ces informations sont filtrées par les médias et leurs intérêts (2010, p. 89). C'est-à-dire, les médias vont créer une représentation épistémologique de l'Autre à travers la traduction des informations (Carbonell, 2010, p. 92-93). Le traductologue estime que la transmission et transformation de nouvelles à partir d'une information proportionnée par les agences appartient aussi au domaine de la traduction, puisqu'il s'agit d'une réécriture (Carbonell, 2010, p. 96).

Dans la même ligne, Yves Gambier (2010) explique que les informations des médias sont « transmises presque instantanément à travers le globe » (2010, p. 13), faisant de la traduction un élément primordial pour la transmission internationale de l'information : « La « traduction » joue donc un rôle clé dans la production

et la dissémination des informations : elle en est une des opérations majeures » (Gambier, 2010, p. 17). Pour lui, « la plupart des médias écrits aujourd'hui reprennent, éditent des articles d'origine étrangère » (Gambier, 2010, p. 22). En plus, l'auteur explique trois types de stratégies : d'abord, la réorganisation, qui sert à faire une restructuration interne du texte. Puis l'omission, qui consiste à l'élimination de mots, phrases ou paragraphes, selon les besoins. Après, l'ajout, qui amplifie ou clarifie ce qui n'a pas été mentionné dans le texte original. Et, finalement, la substitution d'éléments, comme l'utilisation de descriptions définies pour faire référence au même sujet, l'arrondissement d'un chiffre, faire un résumé ou mélanger plusieurs éléments dans une seule phrase (2010, p. 19). Les articles traduits doivent également s'adapter au format et à l'extension du texte original, ce qui peut comprendre des modifications remarquables, comme changer la fonction principale de l'article (Hernández, 2010, p. 56).

De surcroît, la traduction se transforme parfois en *transédiction*, c'est-à-dire, s'occuper de la modification, adition, suppression, réorganisation, adaptation au format original, entre autres, ce qui fait du travail du traducteur un travail similaire à celui des journalistes rédacteurs (Hernández, 2010, p. 57). À ce propos et afin de donner une vision éclaircie de la transédiction, Hernández (2010) propose de les diviser en trois parties. Premièrement, le transfert total (« *transferencia completa* »), qui accueille les traductions qui abordent le texte original presque complètement, avec peu de modifications de type typographique, lexical, de rédaction, etc. (2010, p. 60). Deuxièmement, le transfert partiel (« *transferencia parcial* »), où on constate une traduction d'une partie du texte original. Troisièmement, la réécriture, où le texte original sert de point de départ pour l'écriture d'un nouveau texte, ce qui éloigne l'assimilation du nouveau texte comme une traduction (Hernández, 2010, p. 65).

D'autre part, d'après Ovidi Carbonell (2010), les groupes médiatiques ont des intérêts politiques et économiques qui vont conditionner l'information donnée et dirigée à un public spécifique, avec l'objectif d'informer, mais aussi de créer ledit public récepteur (2010, p. 88). Pour l'auteur (2010), la traduction journalistique joue un rôle très important, car les médias constituent la source pour avoir accès aux informations sur les autres pays, communautés, etc., et ces informations sont filtrées par les médias et leurs intérêts (2010, p. 89). C'est-à-dire, les médias vont créer une représentation épistémologique de l'Autre à travers la traduction des informations (Carbonell, 2010, pp. 92-93).

Dans notre corpus on peut constater que l'évènement médiatique est diffusé en espagnol quelques jours plus tard, donc on assiste à un processus de transformation de la nouvelle ou fait divers, les stratégies ajoutées (l'amplification ou l'ajout, par exemple) en faisant preuve.

3. Analyse du corpus

Dans le présent article il est proposé une analyse de 2 journaux en ligne dont le thème principal est l'attentat qui a eu lieu le 14 juillet 2016, à Nice. Le journal de *Le Monde*, en France, daté le 15 juillet 2016 à 08 : 12h, et en Espagne, le journal de *El País*, daté le 18 juillet 2016 à 16 : 43h.

Un premier extrait des sources employées montre qu'il s'agit du même fait divers : le premier en langue française, la langue du pays où l'attentat a eu lieu, à Nice ; le second, en langue espagnole, qui est la transmission, à postériori, de la nouvelle. Notre analyse cherchera à montrer d'un côté si l'on peut parler de traduction ; d'un autre côté, les stratégies mises en place. L'article français sera placé à gauche, en premier. L'espagnol, à droite. On se servira des caractères gras pour mieux montrer les énoncés focalisés. Même si les informations équivalentes ne sont pas dans le même ordre dans les articles, nous allons illustrer des extraits qui les comportent, sauf le titre et le chapeau, qui seront illustrés à part. Lors de l'analyse de ces articles, on peut constater une différence considérable entre la longueur de l'un et de l'autre (l'article français comporte 329 mots, tandis que l'article espagnol comporte 1333 mots). L'article en espagnol fournit plus d'informations que l'article français, le *transéditeur* ayant réalisé une réécriture à partir de plusieurs articles français parus préalablement.

Titres :

- a. Attentat terroriste à Nice, au moins 84 morts.
- b. *El Gobierno francés eleva a 84 los muertos en el ataque con un camión en Niza.*

La référence à la source indiquant l'origine de l'information n'apparaît pas dans l'original : « El Gobierno francés ». Le journaliste se sert de l'ajout pour clarifier l'information, et les figures publiques sont souvent utilisées comme source fiable afin de démontrer au lecteur la véracité de l'information qui lui est proportionnée. C'est une manière de justifier sa crédibilité, notamment à cause de la certitude de l'évènement médiatique fourni. De surcroît, dans la version espagnole le *transéditeur* a choisi de faire une réorganisation de la phrase, suivant la théorie du traductologue Gambier, puisque dans l'original on fait allusion à l'attentat en premier lieu, tandis que dans la version espagnole il a préféré de le mettre à la fin, tout en incluant un ajout d'information (« con un camión »). Dans les deux extraits il est mentionné le lieu des faits (« Nice » / « Niza ») et le nombre de personnes décédées (« 84 morts » / « 84 muertos »). Il convient de préciser que le titre original met en avance le syntagme « attentat terroriste », alors que l'espagnol l'omet le remplaçant par le mot « ataque » : il a pris ainsi ses précautions à ce propos.

Chapeaux

- a. Plusieurs dizaines d'autres personnes ont été blessées, fauchées par un camion qui a foncé dans la foule lors des festivités du 14-Juillet.
- b. **El conductor, según el Ministerio del Interior, fue abatido por disparos de la policía. Se le ha identificado como un francés de origen tunecino.**

Dans ce cas, il s'agit d'une restructuration narrative, c'est-à-dire, la création d'un nouveau texte à partir des informations données, et l'omission d'autres. Le choix d'une méthode de traduction peut changer, on le sait, selon le public visé et la culture de la langue cible. Dans l'extrait français, le conducteur du camion n'est pas mentionné (le camion apparaît comme le sujet de l'attentat) : « un camion qui a foncé dans la foule ». Or, dans l'extrait espagnol, le *transéditeur* a voulu mettre en relief l'auteur de l'attentat, puisque le conducteur apparaît en premier lieu, suivi de la source originale de l'information, encore une institution, afin de démontrer la véracité de la nouvelle : « El conductor, según el Ministerio de Interior ». Cependant, il n'est pas spécifié s'il s'agit de l'institution espagnole ou française. L'article français met en en premier les victimes, puis l'attentat, et, finalement, la date où a eu lieu l'attentat (la fête nationale de la France) : « lors des festivités du 14-Juillet ». Il est intéressant de signaler que cette date a subi une lexicalisation grâce à l'utilisation d'un trait d'union : « 14-juillet ». Il faut remarquer que, dans la version espagnole, l'énonciateur a fait une omission de l'information concernant les victimes et la date de l'attentat, ainsi que la référence culturelle du jour férié (14-Juillet), si important pour les Français, pour se centrer sur la figure du conducteur et sa nationalité, par le biais de l'ajout d'information : « un francés de origen tunecino ».

Corps de l'article :

- a. Jeudi, vers 23 heures, quelques minutes après la fin du feu d'artifice du 14-Juillet, un camion a foncé dans la foule sur une distance de 2 kilomètres sur la promenade des Anglais de Nice, tuant au moins 84 personnes, dont des enfants, et blessant plusieurs dizaines d'autres.
- b. **En Niza, el terror vuelve a golpear a Francia, objetivo prioritario del yihadismo. Decenas de personas —84, según el último balance provisional del Gobierno francés— han muerto atropelladas por un camión lanzado contra una multitud durante los festejos del 14 de julio, fiesta nacional francesa, en el Paseo de los Ingleses de Niza.**

Dans cet extrait, qui comporte également de diverses stratégies de traduction, comme des omissions et des ajouts, on peut constater l'équivalence effectuée, au sens de Vinay et Darbelnet; le journaliste raconte, dans la langue d'arrivée, l'évènement médiatique en se servant des structures et du lexique que la langue espagnole lui permet à ce propos. Dans le fragment français, le journaliste a détaillé en premier lieu le jour de la semaine, l'heure et le jour de l'attentat : « Jeudi, vers 23 heures, quelques minutes après la fin du feu d'artifice du 14-Juillet ». Nonobstant, dans l'extrait espagnol, cette information apparaît à la fin, avec l'omission de l'heure, et l'ajout de la fête afin d'éclaircir les lecteurs sur l'importance de cette date : « durante los festejos del 14 de julio, fiesta nacional francesa », et on trouve le nom de la ville comme premier élément inséré dans le syntagme prépositionnel, complément circonstanciel locatif. Dans l'extrait espagnol, si c'est la ville de Nice qui apparaît en premier, on constate, par le biais de l'ajout, une isotopie sémantique du terrorisme qui relève des termes, tels que « terror », « golpear », « objetivo » et « yihadismo » pour rappeler au lecteur tous les attentats islamistes précédents en France.

L'« appropriation » du texte source est manifeste. Nous constatons également une restructuration du texte ainsi qu'une transposition, étant donné que dans l'extrait français le sujet de l'attentat est le camion, alors que dans le fragment espagnol une stratégie de transposition a été utilisée, puisque la disposition de la phrase a été modifiée, le sujet étant les victimes mortelles. Il serait intéressant de signaler ici que, dans l'extrait français, le camion semble se déplacer par ses propres moyens : « un camion a foncé » ; alors que, en espagnol, en raison de la traduction choisie, on comprend que le camion est dirigé par quelqu'un : « un camión lanzado ». Malgré ce changement, les deux extraits mentionnent le nombre de morts, et dans le cas de l'extrait espagnol, il ajoute la source de l'information, en l'occurrence le Gouvernement français, dans le but de confirmer la fiabilité de l'information. Cependant, dans l'article français, le journaliste souligne que, parmi ces victimes mortelles, il y a des enfants, ainsi que des blessés : « tuant au moins 84 personnes, dont des enfants, et blessant plusieurs dizaines d'autres ». Ces informations ont été supprimées dans l'extrait espagnol, aboutissant à la perte du propos du texte original : la transmission de certaines données qui puissent secouer la sensibilité des lecteurs. De plus, dans les deux extraits l'endroit concret de l'attentat est mentionné par le biais d'une traduction littérale : « la promenade des Anglais de Nice » / « el Paseo de los Ingleses de Niza ». Les feux d'artifice et la distance parcourue par le camion sont des informations également omises dans l'article espagnol. C'est donc un constat évident : il s'agit d'une « appropriation » en espagnol de texte source.

- a. Lors d'une allocution télévisée, François Hollande a évoqué une « attaque dont le caractère terroriste ne peut être nié ».
- b. **En una comparecencia esta madrugada, el presidente francés, François Hollande, ha señalado que « no se puede negar el carácter terrorista del ataque ».**

Dans cet extrait, on peut parler de traduction au sens classique. Même s'il ne s'agit pas d'une traduction littérale, toute l'information a été transmise dans le fragment espagnol. Les deux phrases conservent la même structure grammaticale n'ayant guère un changement, qui, en plus, n'altèrent pas le transfert d'informations. Par exemple, dans l'extrait espagnol, le *transéditeur* a substitué « télévisée » par « esta madrugada », et il a utilisé une description définie² de François Hollande avant de le mentionner directement « el presidente francés ». Cela sert à améliorer la compréhension des lecteurs espagnols, puisque le lecteur du journal français est censé connaître déjà son président (le Président de la France, son propre pays), mais ce n'est pas le cas pour le lecteur du journal espagnol. Il faudrait signaler également que l'extrait qui se trouve entre guillemets est une traduction en plus d'une transmission du discours rapporté de Hollande, et il a dû être traduit par la presse espagnole. Il y a eu une restructuration de la citation des mots de François Hollande, mais l'information transmise reste la même.

- a. Le chauffeur, dont l'identification est en cours, a été abattu.
- b. **El Ministerio del Interior ha identificado al atacante como un francés de origen tunecino de 31 años, conductor de camiones. [...] El conductor fue abatido por disparos de la policía, según ha informado el Ministerio del Interior. [...] Agentes de la policía dispararon contra el conductor del camión, que murió en el lugar. « Un individuo ha lanzado un camión contra la multitud y ha sido neutralizado por la policía; está muerto », ha dicho el portavoz de Interior, Pierre-Henry Brandet.**

Voici un exemple de stratégie d'appropriation mise en œuvre par le journaliste espagnol. Il s'agit de l'ajout de plusieurs informations qui enrichissent le contenu de la nouvelle, étant donné que le journal *El País* a paru trois jours

2 Notion sémantique impliquant l'utilisation d'un *article déterminatif* et servant à « réduire ou décomposer les phrases afin d'en donner une représentation formalisée qui ne fera appel qu'à des symboles élémentaires » (Galmiche, 1979, p. 14). En d'autres mots, « Kleiber (1981, pp. 173-174) appelle description définie tout syntagme nominal qui commence par un article défini singulier et qui renvoie à un particulier » (Buchi et Wirth, 2005, p. 34).

après le journal français. Dans notre article français, celui qui occupe cette analyse, une seule phrase est dédiée au sujet de l'attentat. Lors de la rédaction de celui-ci, on n'avait pas beaucoup d'informations concernant son identification (« dont l'identification est en cours »). En revanche, l'article espagnol communique une information plus détaillée, dont la source provient d'autres articles français qui ont été rédigés après le nôtre. Dans l'article français, le journaliste notifie la mort du chauffeur du camion, mais il n'explique pas la façon dont elle s'est produite. L'article espagnol annonce, par contre, sa nationalité, ses origines, son âge et son métier, et il informe aussi comment il a été tué (« abatido por disparos »). La technique de l'appropriation est incontestable. Ces deux précisions viennent accompagnées de l'ajout de la source, qui est « el Ministerio de Interior » pour préserver la crédibilité. Ils ajoutent une intervention entre guillemets du représentant de l'institution susmentionnée, mais cela n'apparaît pas dans l'article français.

- a. Une « grenade inopérante » ainsi que des « armes longues factices » ont été retrouvées dans le camion, selon une source proche des enquêteurs.
- b. **El ministerio ha indicado que se había localizado un arma corta en la cabina del vehículo. El presidente de la región donde se encuentra Niza, Christian Estrosi, ha señalado que había pistolas y armas pesadas. Molins confirmó que las autoridades encontraron « un arma de fuego automática, un cargador, balas, así como una segunda arma automática. También un [fusil] Kalashnikov falso y un M16, una granada, un teléfono móvil, y varios documentos que aún están siendo examinados ».**

Dans ces bouts de fragments il y a aussi des différences considérables par rapport à l'information donnée. Dans l'extrait français, on communique que le chauffeur du camion portait avec lui « une grenade inopérante » et « des armes longues factices », qui sont des armes fausses. Pour assurer leur crédibilité, ils donnent la source, qui provient de la Police. Or, dans l'article espagnol, le *transéditeur* informe de la trouvaille de vraies armes en plus de la grenade et des armes factices : « un arma corta », « pistolas y armas pesadas », « un arma de fuego automática, un cargador, balas », « una segunda arma automática », « un M16 », en plus d'un téléphone portable et des documents. L'article espagnol offre plus de détails par rapport à l'arme factice (« un [fusil] Kalashnikov falso »). Cependant, il a omis que la grenade était inopérante. Ces informations vont accompagnées de la source originale : « El ministerio », « El presidente de la región [...] Christian Estrosi » et « Molins », qui sont des institutions ou des représentants de la vie politique ou juridique française.

- a. Il n'est pas certain que l'assaillant ait fait usage d'une arme à feu pendant l'attaque.
- b. **Antes, le dio tiempo a efectuar varios disparos, según fuentes cercanas a la investigación citadas por France Presse, aunque al parecer no alcanzó a nadie.**

Dans ce cas, l'information fournie est différente entre un article et l'autre. La stratégie trouvée ici c'est l'ajout. D'un côté, l'article français explique que l'on ne savait pas si l'attaquant avait utilisé une arme à feu lors de l'attentat, ce qui laissait une possibilité ouverte : « Il n'est pas certain ». D'un autre côté, en se servant de la technique de l'appropriation, le fragment espagnol modifie cette information : « Antes, le dio tiempo a efectuar varios disparos » ; suivi de la source d'où les données ont été issues, ainsi qu'en laissant comprendre qu'il s'agit d'une traduction des citations de France Presse, assurant ainsi la véracité de l'information : « según fuentes cercanas a la investigación citadas por France Presse ». Le journaliste ajoute une donnée expliquant qu'il n'y a pas eu de blessés : « aunque al parecer no alcanzó a nadie » ; l'utilisation de la locution « al parecer » laisse entendre qu'il existe encore le doute au moment de la publication de la nouvelle.

- a. Il a annoncé la prolongation de trois mois de l'état d'urgence, qui devait s'achever le 26 juillet, ainsi que le renforcement de l'opération Sentinelle de surveillance des lieux publics et sensibles par l'armée et l'appel à la réserve opérationnelle.
- b. ***Estado de excepción prorrogado.* El atentado de Niza se produjo solo unas horas después de que el presidente Hollande anunciara que el estado de excepción vigente desde los atentados de noviembre sería levantado el próximo día 26, después del Tour de Francia. « No se puede estar de forma permanente en estado de excepción », había declarado el presidente. [...] Sin embargo, tras el atentado de Niza, Hollande ha anunciado que el estado de excepción se prorroga tres meses.**

Concernant ces bouts de fragments, il y a trois stratégies discursives : omission, ajout et transposition, résultat de l'appropriation effectuée. D'une part, l'article français introduit que François Hollande (le nom substitué par une reprise anaphorique), prolonge l'état d'urgence pendant trois mois, dont la fin était prévue pour le 26 juillet. D'autre part, le journaliste espagnol introduit le sujet en utilisant un sous-titre qui résume l'idée principale du paragraphe : « *Estado de excepción prorrogado* ». Afin de faciliter la compréhension du lecteur espagnol, l'énonciateur a ajouté le contexte du moment discursif préalable à l'attentat :

« El atentado de Niza se produjo solo unas horas después de que el presidente Hollande anunciara que el estado de excepción vigente desde los atentados de noviembre sería levantado el próximo día 26, después del Tour de Francia » ; on constate que la date a été fournie dans les deux cas : « le 26 juillet »/ « el próximo día 26 », l'utilisation de « próximo » reste compréhensible pour le lecteur grâce à la date de publication, et l'omission de « juillet » n'altère pas la transmission de l'information. Il s'agit d'une transposition, puisqu'en français l'énonciateur dit que l'état d'urgence va être prolongé de trois mois, mais l'énonciateur espagnol précise qu'il sera prolongé jusqu'au 26, après le Tour de France. Or, même si dans l'extrait français on parle d' « état d'urgence », dans l'espagnol le *transéiditeur* a décidé d'utiliser « estado de excepción ». L'équivalent d'« état d'urgence » serait « estado de alarma », terminologie très utilisée lors de la pandémie du coronavirus en 2020, mais, selon le ministère de la défense espagnol, il existe « estado de alarma », « estado de sitio » et « estado de excepción ». De surcroît, l'énonciateur utilise une métaphore avec le terme « levantado » pour indiquer la finalisation de l'état d'urgence, et il ajoute une information de contextualisation temporelle : « después del Tour de Francia ».

Dans l'article français on nous informe d'une opération spéciale de sécurité nommée « Sentinelle », à la suite de l'attentat : « ainsi que le renforcement de l'opération Sentinelle de surveillance des lieux publics et sensibles par l'armée et l'appel à la réserve opérationnelle ». Ces précisions sont omises dans l'extrait espagnol, mais le journaliste a décidé de fournir d'autres informations. Il introduit entre guillemets le discours rapporté direct de François Hollande, ce qui indique qu'il s'agit d'une traduction issue d'un autre article (la citation n'apparaît pas dans l'article français analysé), suivi de l'énonciateur : « había declarado el presidente ». L'appropriation est donc indéniable. Finalement, l'énonciateur reprend, en guise de résumé, que l'état d'urgence sera prolongé de trois mois après l'attentat : « Sin embargo, tras el atentado de Niza, Hollande ha anunciado que el estado de excepción se prorroga tres meses ».

- a. Le président a laissé penser qu'il attribuait la responsabilité de l'attentat à l'organisation Etat islamique, en affirmant vouloir renforcer les actions françaises en Syrie et en Irak : « Nous allons continuer à frapper ceux qui nous attaquent dans leur repaire », a-t-il déclaré.
- b. **Pese a todo, el nivel de alerta no ha bajado en ningún momento, mientras Francia se prepara para intensificar su participación en los combates contra los yihadistas en Siria e Irak. « Debemos golpear y golpear más fuerte », ha dicho el presidente tras el habitual desfile militar del 14 de julio. Hollande comentó que enviará más armas y asesores militares al Ejército iraquí.**

Dans ces extraits, il y a également trois stratégies : omission, ajout et transposition. L'information donnée en général reste la même. L'article français introduit qu'il est possible que l'auteur de l'attentat soit l'État islamique : « Le président a laissé penser qu'il attribuait la responsabilité de l'attentat à l'organisation Etat islamique » ; l'énonciateur notifie que la participation de l'armée française va augmenter en Syrie et en Irak : « en affirmant vouloir renforcer les actions françaises en Syrie et en Irak », suivi de l'introduction du discours rapporté direct du Président : « “Nous allons continuer à frapper ceux qui nous attaquent dans leur repaire”, a-t-il déclaré ». Quant au fragment espagnol, le *transéditeur* transfère la même information : « mientras Francia se prepara para intensificar su participación en los combates contra los yihadistas en Siria e Irak », mais en utilisant une description définie pour faire référence à l'État islamique : « los yihadistas », s'agissant d'une transposition. Or, il introduit un discours rapporté direct, aussi du Président français, dont la traduction est libre, en supprimant les récepteurs de la riposte française à l'attentat, mais en ajoutant après un contexte du moment discursif : « “Debemos golpear y golpear más fuerte”, ha dicho el presidente tras el habitual desfile militar del 14 de julio ». Après, le *transéditeur* ajoute une nouvelle information en indiquant la source (le Président français) et à qui sera envoyé le renforcement militaire : « Hollande comentó que enviará más armas y asesores militares al Ejército iraquí ».

a. Aucune revendication n'a été reçue.

b. Ningún grupo se ha atribuido la autoría del ataque de Niza.

Pour finir, ces derniers fragments comportent deux stratégies. L'information fournie par l'article français est complètement transmise dans l'article espagnol. Le journaliste de l'article espagnol a utilisé la stratégie de la transposition, car il y a eu un changement dans la structure grammaticale. Il a ajouté tout de même un complément d'objet direct : « la autoría del ataque de Niza ». Nous pourrions en multiplier les exemples, mais il nous semble avoir montré à quel point la technique de l'appropriation manifeste sa valeur opératoire.

Bibliographie

- Bauchard, D. (2020). *L'Afrique du Nord après les révoltes arabes*. Lectures. Disponible en ligne sur : <https://politique-etrangere.com/2020/07/20/lafrique-du-nord-apres-les-revoltes-arabes/>
- Buchi, É. & Wirth, A. (2005). *De la description définie au nom propre de personne: sur un apport possible de l'anthroponymie historique à la théorie du nom propre modifié*. Langue française, p. 146.
- Bugnot, M. (2012). *Traduction des discours sur l'islam dans la presse de France et d'Espagne*. Meta, p. 57 (4).
- Carbonell, O. (2010). *Análisis de pautas de traducción ideológica en el discurso periodístico*. Translating Information, Universidad de Oviedo.
- Charaudeau, P., Maingueneau, D. (2002). *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris : Le Seuil.
- Galmiche, M. (1979). *Quelques remarques sur l'exploitation linguistique de la notion de description définie*. Linx, 1.
- Gambier, Y. (2010). *Média, information et traduction à l'ère de la mondialisation*. Translating Information, Universidad de Oviedo.
- Guidère, M. (2016). *Introduction à la traductologie. Penser la traduction : hier, aujourd'hui, demain*. De Boeck Supérieur.
- Guilhaumou, J. (2008 [2006]). *Discours et événement. L'histoire langagière des concepts*. Besançon : Presses Universitaires de Franche-Comté.
- Hanini, N. (2018). *La traduction des titres de presse, stratégies et effets sur la réception*. Atelier de Traduction, p. 30.
- Hernández, M. (2010). *Las noticias traducidas en el diario El Mundo : el trasvase transcultural de la información*. Translating Information, Universidad de Oviedo.
- Hurtado, A. (1996). *La traductología: lingüística y traductología*. TRANS, 1.
- Hurtado, A. (2001). *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*. Cátedra Lingüística.
- Newmark, P. (1991). *Approaches to translation* (Trad. par S. Gapper). Letras. Œuvre originale publiée en 1981.
- Planchon, R. (15/03/2021). Terrorisme : « La France est clairement le pays d'Europe le plus touché ». *Le Figaro*. <https://bit.ly/3RPdqhb>
- Roberts, R., & Pergnier, M. (1987). *L'équivalence en Traduction*. Meta, p. 32 (4).
- Tomaszkiewicz, T., & Włodarczyk, A. (2017). *Relativité de la notion d'équivalence sur l'exemple de la traduction des titres de presse en ligne*. Roczniki Humanistyczne.

Traduire Kafka en français – et le trahir ? Des premières traductions françaises de Kafka par Alexandre Vialatte aux traductions contemporaines par Claude David et Bernard Lortholary

Philippe WELLNITZ

IRIEC, – Université Paul-Valéry Montpellier

Résumé

Cet article retrace l'histoire des traductions françaises de Kafka vers le français et étudie les circonstances et qualités de ces traductions ainsi que leur diffusion. Il s'avère que les traductions les plus anciennes restent les plus diffusées et ce malgré leurs apparentes failles, alors que les nouvelles éditions critiques allemandes de Kafka à la fin des années 1980 ont permis de corriger en grande partie des erreurs de publication dans les textes de Kafka et qui ont trouvé leur reflet dans de nouvelles traductions encore insuffisamment diffusées. De ce fait, un hiatus persiste entre traductions récentes plus appropriées et la réception des textes de Kafka par le grand public tributaire des traductions anciennes mieux diffusées.

Mots-clés : traduire Kafka, réception francophone de Kafka, histoire de la traduction, roman *L'Amérique* de Kafka, diffusion des traductions

Abstract

This article traces the history of Kafka's translations into French and studies the circumstances and qualities of these translations as well as their diffusion. It turns out that the oldest translations are still the most widely distributed, despite their apparent flaws, while the new German critical editions of Kafka at the end of the 1980s corrected many of the publication errors in Kafka's texts, advances which were reflected in new translations that are still insufficiently distributed.

As a result, there is nowadays still a gap between the more appropriate recent translations and the reception of Kafka's texts by the general public, which is dependent on the older, more widely distributed translations.

Keywords: translating Kafka, Kafka's reception in the francophone sphere, history of translation, Kafka's novel *Amerika*, diffusion of translations

Le nom et l'œuvre de Franz Kafka font partie des incontournables des programmes de l'Éducation nationale en France, au même titre que d'autres grands noms de la littérature étrangère, comme le *Don Quichotte* de Cervantès et certains grands drames de Shakespeare, lus le plus souvent dans leur traduction française par les élèves. On est donc souvent tenté d'oublier la nationalité ou la langue d'origine de Kafka, au contraire de Goethe, qui représente justement « la langue de Goethe », l'allemand, mais que tout le monde n'a pas nécessairement lu, comme c'est le cas plus généralement pour Kafka. En France, *La métamorphose* de Kafka fait le plus souvent partie des lectures obligées en classes de 4^e/3^e (c'est-à-dire dans les classes du premier cycle de l'enseignement général secondaire, où les élèves sont âgés d'environ 14/15 ans). En raison de la scolarité obligatoire jusqu'à l'âge de 16 ans, on peut donc affirmer que bon nombre de Français connaissent Kafka, au moins de nom¹. Seules les classes d'allemand lisent Kafka en version originale, souvent en version bilingue, mais la plupart du temps tous les autres élèves d'une classe lisent les traductions françaises courantes (ou les éditions didactiques basées sur celles-ci), dont trois ont marqué la réception française générale de Kafka. Même au niveau académique et auprès du public instruit, la réception française de Kafka s'est rarement déroulée à l'écart de ces trois traductions courantes. C'est pourquoi nous voulons illustrer de manière paradigmatique, à l'aide des différentes traductions du roman *L'Amérique / Le Disparu*, de quelle manière Kafka est lu en France. Comme la France est (avec le Japon²) l'un des pays non germanophones qui a la plus importante réception de Kafka, le contexte culturel de l'accueil à travers ces traductions est aussi très important.

1 Ne dit-on pas en français : « cette situation est kafkaesque/kafkaïenne » (ou encore « ubuesque » en allusion au protagoniste d'Alfred Jarry), *i.e.* inextricable et/ou saugrenue – au même titre que l'expression « c'est Beyrouth » désigne selon certains locuteurs en France une situation chaotique ?

2 Toute personne s'intéressant à la littérature japonaise contemporaine y trouvera indéniablement trace de Kafka, ne serait-ce que chez un des romanciers contemporains les plus en vogue, Haruki Murakami, qui est l'auteur de *Kafka sur le rivage* (海辺のカフカ, *Umibe no Kafuka* 2002).

À cet égard, les noms de trois grands traducteurs français dominent cette réception du public francophone : tout d'abord Alexandre Vialatte (1901-1971). Écrivain et journaliste, Vialatte est celui qui découvre l'œuvre de Kafka en 1925, alors qu'il travaille de 1922 à 1928 comme journaliste à Mayence, en Rhénanie occupée. Le deuxième traducteur d'importance fut le professeur de germanistique Claude David (1913-1999), qui enseigna sans relâche l'œuvre de Kafka à la Sorbonne. Troisième traducteur majeur de Kafka, Bernard Lortholary (*1936), certes lui aussi germaniste à la Sorbonne dans son métier principal, doit en revanche son aura internationale en premier chef à son activité de traducteur de nombre d'œuvres littéraires de renom écrites en allemand (p.ex. ses traductions du *Parfum* de Patrick Süskind, des *Œuvres complètes* de Georg Büchner, mais aussi du *Château* et du « romain américain » de Kafka, etc. etc.), activité récompensée par de nombreux prix de traduction, dont le *Prix de l'Académie de Berlin* et bien d'autres encore.

Il y a encore un certain nombre d'autres traducteurs de Kafka en France, comme la critique littéraire Marthe Robert, qui parmi ses nombreuses traductions compte à son actif celle des journaux et des lettres de Kafka, ainsi que Georges-Arthur Goldschmidt qui s'est essayé également à traduire Kafka, et bien d'autres encore. Mais les trois premiers traducteurs cités sont importants parce que grâce à eux, un même texte de Kafka peut être lu dans différentes éditions ou maisons d'édition sur le marché français du livre, ce qui a un impact non négligeable sur la réception de Kafka dans le monde francophone.

Afin de donner un aperçu paradigmatique de ces différentes approches et de ce qu'elles impliquent au niveau de la réception, nous nous concentrerons ici sur le « roman américain » de Kafka, connu par les francophones sous le titre de *L'Amérique*.

La traduction de Vialatte du roman *Amerika*, précisément parce qu'elle est publiée à destination d'un très large public dans l'édition de poche la plus courante, *Folio*, est l'édition française de Kafka la plus lue. Ceci est d'autant plus étonnant que cette traduction est la toute première traduction française du roman *Amerika* qui remonte à 1946. Encore plus étonnant : pour bon nombre d'autres textes de Kafka, ce sont encore les premières traductions effectuées par Vialatte dans les années 30 qui prédominent de nos jours, lesquelles sont toujours publiées chez *Folio*. Il y eut bien par la suite des tentatives d'y remédier – car il est bien connu que les traductions ont tendance à vieillir avec le temps – mais ces tentatives furent vite entravées par des considérations de droits de traduction à respecter.

La nouvelle édition de la traduction de Vialatte parue dans *La Pléiade* en 1976, inchangée quant au rendu du texte de Kafka (en raison des réserves des ayant-droit de Vialatte), publiée et commentée par le germaniste Claude David, ne change donc rien à cette réception très décalée dans le temps et au style littéraire propre à Vialatte, qui obéit à une esthétique très marquée par une époque lointaine. D'autre part, les volumes assez onéreux des *Œuvres complètes* de Kafka parus dans *La Pléiade* dès 1976 ne sont de toute façon qu'accessibles aux *happy-few* qui peuvent se les payer ou qui les consultent en bibliothèque.

Cependant, après la « libération » récente de certains droits (et aussi de nouvelles éditions critiques en allemand des textes de Kafka revus et corrigés), une toute autre perspective s'est ouverte avec la traduction du « roman américain » par Bernard Lortholary. Cette nouvelle traduction est également publiée en format livre de poche, chez un éditeur relativement important, Garnier-Flammarion. Cette traduction renouvelée et novatrice pourrait être considérée comme salvatrice parce que largement distribuée en poche, mais, après un bref test empirique dans une dizaine des plus grandes librairies de plusieurs villes françaises (Montpellier, Lyon, Strasbourg et même Paris), il apparaît que cette traduction de Lortholary est certes signalée comme « disponible » dans cette édition par les libraires interrogés, mais qu'elle n'est pas en vente sur une étagère de ces grandes librairies et qu'il faut la commander, alors que les éditions *Folio* ne manquent nulle part à l'appel.

Ainsi, la plupart du temps, le lecteur français moyen n'a entre ses mains que les toutes premières traductions des œuvres de Kafka par Vialatte qui datent des années 30/40. Avant de faire un petit test philologique sur ces deux éditions de poche courantes du roman américain, revenons sur l'histoire générale de cette réception de traduction, en suivant les conclusions de l'étude très consciencieuse de notre ancienne collègue Kerstin Gernig³.

En ce qui concerne la traduction de Vialatte, l'échange de lettres entre l'éditeur de Vialatte, Jean Paulhan, lui-même écrivain, œuvrant pour le compte de la prestigieuse maison Gallimard, nous semble d'un intérêt particulier. Jean Paulhan écrit en effet qu'il trouve la traduction de Vialatte très exacte, mais qu'à ses yeux, Vialatte ne se serait pas suffisamment « impliqué » : « J'ai le sentiment que votre traduction est très exacte – exacte au point peut-être que Vialatte n'y figure pas assez et qu'il s'en est trop retiré.⁴ ». Trois ans plus tard, en 1930,

3 Kerstin Gernig, *Die Kafka-Rezeption in Frankreich. Ein diachroner Vergleich der französischen Übersetzungen im Kontext der hermeneutischen Übersetzungswissenschaft*, Würzburg, Königshausen und Neumann 1999 [Thèse FU Berlin 1998].

4 Lettre de Jean Paulhan à Alexandre Vialatte datée du 25.11.1927 (cité d'après Gernig, p. 72).

Paulhan écrit à Vialatte qu'il y aurait un ton, un trait commun entre les deux auteurs (Vialatte et Kafka) qui correspondrait profondément aux sentiments et aux pensées de Kafka : « Il y a dans votre style et dans votre pensée, je ne sais quel trait qui s'accorde au profond de la sensibilité et de la pensée de Kafka.⁵ ».

Bien que les traductions de Vialatte soient par trop tributaires de son style personnel – nous verrons plus tard comment celui-ci s'est mêlé à cette première réception de Kafka en français – le fait que ces traductions-ci furent effectuées dans les années 1920 et 1930 offre le grand avantage qu'elles ne furent pas encore influencées par des schémas d'interprétation communément répandus par la suite, notamment à l'initiative de Max Brod, ami de Kafka qui prêtait volontiers ses propres convictions spirituelles à l'auteur lorsqu'il publia les fragments de roman en les « arrangeant » à sa guise. Ce n'est que bien plus tard – en 1957, 30 ans après ses premières traductions de textes de Kafka – qu'Alexandre Vialatte qui connaissait les fameuses postfaces orientées de Max Brod, présenta une traduction définitive du *Procès* avec, dans son avant-propos, une approche fortement religieuse influencée par la lecture de Brod. À sa mort en 1971, Vialatte ne fut pas célébré comme auteur indépendant, ce qu'il fut pourtant en réalité, mais avant tout comme traducteur de Kafka – comme l'écrivit Ivan I. Anisimov dans sa nécrologie intitulée « Traducteur de Kafka, Alexandre Vialatte est mort », publiée dans *Le Monde* du 5 mai 1971 : « Kafka, grâce à lui, a été naturalisé français. » – on est en droit de se demander ce qu'implique la « naturalisation » française par Vialatte ...

Mon directeur de thèse, le germaniste toulousain Dominique Iehl, voyait cela d'un œil plus critique : « La traduction d'Alexandre Vialatte, [...] utile et efficace en son temps, répond mal aux exigences de rigueur et d'exactitude scientifique. » (Iehl, 1977, p. 331).

La deuxième traduction majeure de Kafka en français est celle de Claude David, parue en 1976 dans la Pléiade, qui appartient également à Gallimard – sans pour autant représenter réellement une traduction remaniée au sens classique d'une œuvre à nouveau traduite.

Il y eut en effet un problème éditorial et juridique majeur, car les héritiers de Vialatte s'étaient opposés à une nouvelle traduction par le germaniste, de sorte que Claude David ne put qu'inclure des révisions ou ses nouvelles traductions sous forme d'abondantes et très riches notes, alors que le corps même du texte de la traduction resta inchangé pour le lecteur de la Pléiade. Quiconque connaît

5 Lettre de Jean Paulhan à Alexandre Vialatte datée du 24.11.1930 (citée par Gernig, *ibid*).

les éditions de la Pléiade imprimées sur du papier-bible très fin, peut facilement imaginer comment le cercle des lecteurs de cette « nouvelle » traduction, lectorat déjà limité en raison du prix élevé des livres de cette collection de prestige, se réduisit encore pour la réception de fait des nouvelles traductions suggérées par Claude David qui furent bannies dans l'appareil de notes à consulter en caractères minuscules. Cela donna plutôt aux quelques rares lecteurs de la Pléiade l'impression d'avoir affaire à des variantes ou à des subtilités philologiques, mais pas à une traduction totalement nouvelle (le second tome de cette édition Pléiade, par exemple, compte 801 pages de texte avec 525 pages de notes). Cependant, l'édition Pléiade s'efforça – suite aux recherches de Malcolm Pasley – de présenter une édition des textes qui suivait une logique chronologique des œuvres complètes de Kafka. Le travail de commentateur de David est néanmoins intéressant dans la mesure où il s'est penché sur l'histoire de la réception, mais surtout parce qu'il a rejeté les approches allégoriques de l'interprétation de Kafka. Ce qui aux yeux de Claude David est décisif dans l'histoire de l'interprétation la plus récente, c'est que l'on était passé d'une lecture de l'œuvre de Kafka comme simple représentation de la réalité à l'analyse des processus de la conscience qui se cristallisent dans le langage. Toutefois, il pourrait certainement être démontré que les éléments religieux et les perspectives eschatologiques dominent malgré tout les traductions de David plus que les autres approches, p.ex. celles basées sur la psychanalyse, défendues par Marthe Robert. En tant que germaniste, Claude David a cependant le mérite d'avoir documenté l'ancrage de Kafka dans l'expressionnisme, mais a également souligné comment cette œuvre le transcende. Surtout, David a également recherché explicitement les éléments biographiques et les sources littéraires des romans dans une démarche positiviste que l'on retrouve chez Binder dans la recherche allemande. Ce qui est par ailleurs nouveau dans l'approche de David, c'est qu'il met l'accent sur l'humour de Kafka, un rire qui soulage dans une certaine mesure des cauchemars décrits ou provoqués par l'œuvre. Cette perspective jusqu'alors négligée de l'œuvre de Kafka est étayée par les propres lectures à voix haute de certains extraits de texte que Kafka fit devant ses amis, pendant lesquelles l'auteur éclata fréquemment de rire. Pour David cependant, cet « humour » qu'il analyse et essaie de rendre dans sa traduction est plutôt un style éphémère censé aider les gens à endurer les atrocités décrites par Kafka.

En ce qui concerne en revanche la réception de cette traduction française de Kafka, – qui n'est, comme nous venons de le souligner, que la seconde publiée en France, apparue au milieu des années 1970, donc 30 ans après la première traduction de ce « roman américain » par Vialatte et 50 ans après ses toutes premières traductions d'autres textes de Kafka – les critiques soulignent certes

le caractère tardif de cette nouvelle traduction de Kafka tout en se réjouissant de cette parution, mais gardent pieusement le silence quant à la qualité de la traduction elle-même, ce qui est peut-être dû à l'aura sorbonnoise du traducteur. Les critiques soulignent effectivement la complexité des approches – ainsi les *Nouvelles Littéraires* demandent-elles sur un ton ingénu : « À quel Kafka se vouer ?⁶ »

En effet, à quel Kafka traduit se fier ?

Ce dilemme entre la première traduction très libre, plus ou moins relittérarisée, de Vialatte, et la seconde traduction de Claude David, strictement philologique et de fait peu lue, n'a pu être résolu que dans les années 1980 à travers les traductions de Bernard Lortholary, suite à la levée des droits sur l'œuvre de Kafka. Cette troisième grande entreprise de traduction de Kafka dans son ensemble vers le français fut novatrice en ce sens qu'elle s'efforçait non seulement d'éclairer la biographie et le parcours philosophique et littéraire de Kafka, comme l'avait fait auparavant Claude David, mais cherchait aussi à mener une réflexion critique sur la langue de Kafka et sa traduction dans une autre langue. En d'autres termes : Lortholary entama pour la première fois une réflexion spécifique sur le texte traduit en français, sur la traduction en tant que telle. Ce n'est donc pas un hasard si Bernard Lortholary, lorsqu'il publia sa traduction du « roman américain » en 1988, dota celle-ci d'une préface programmatique qui avait pour sujet sa propre manière de traduire.

Mais avant d'en venir à cette préface, nous voudrions mentionner brièvement les commentaires parfois peu amènes de Lortholary⁷ sur les autres traductions françaises de Kafka. Au sujet de la traduction de Vialatte, il voit, entre celui-ci d'une part et lui-même et ses contemporains d'autre part « un équilibre différent entre “parti pris pour l'auteur” et “parti pris pour le lecteur” » (Lortholary, 1986, p. 187). Pour Lortholary, Vialatte s'inspire clairement des goûts du public français de son temps. Ainsi, la traduction de Vialatte aurait-elle largement contribué à une interprétation de Kafka comme relevant de la littérature fantastique⁸, voire aurait rapproché Kafka de l'absurde de Camus. Lortholary rend son verdict final sur Vialatte dans sa propre traduction du *Procès* :

6 Pierre Mertens : A quel Kafka se vouer ? (1976) – In : *Les Nouvelles Littéraires*, 30.12.1976 – 06.01.1977, p. 6.

7 Lortholary, « Les partis pris du traducteur », *Revue d'esthétique*, N° 12, 1986, p. 185-187.

8 Ce constat un peu péremptoire de Lortholary semble cependant fondé, puisque Kafka est représenté dans toutes les anthologies françaises de la littérature fantastique.

La traduction de Vialatte ne comporte pas que des erreurs ponctuelles. Elle est caractérisée par une inexactitude générale qui tient au talent même de Vialatte et sa sensibilité d'écrivain. [...] Traduisant Kafka, Vialatte a donc rendu le noir par des gris, la cocasse par le bizarre, le théâtrale par le psychologique. Il a allongé et assoupli pour « faire passer » et « faire français ». (Lortholary, 1983, p. 24 s)

En ce qui concerne la traduction de Claude David, Lortholary critique la désorientation du lecteur qui résulte des nombreuses variantes. Lortholary écrit à ce sujet dans la revue scientifique *Etudes Germaniques* :

La simple énumération de variantes minimales [...] empêche que ces traits isolés fassent système et prennent un sens. [...] le simple lecteur constate que c'est sans grand profit qu'on lui inflige la longue liste de ces variantes minimales. Sous prétexte de scrupuleuse minutie et de stricte objectivité, on lui donne tout, et en vrac, l'insignifiant comme le significatif, en s'interdisant toute mise en perspective, toute organisation de ce matériau brut et fragmentaire, toute synthèse et, bien sûr, toute interprétation. L'édition se pare ainsi des prestiges de la scientificité tout en laissant à son lecteur potentiel le soin de faire lui-même le travail proprement scientifique qui consiste, là comme ailleurs, à comprendre les phénomènes, en dégagant de la poussière des faits quelques lois plus générales. (Lortholary, 1984, p. 220 s.)

Son contemporain Georges Arthur Goldschmidt, qui a traduit *Le Procès* et *Le Château*, ne se tire pas indemne non plus de ce bilan dévastateur, car Lortholary lui reproche de traduire trop étroitement, à partir d'un point de vue trop linguistique et étymologique : selon Bernard Lortholary, Kafka aurait considéré les choses étranges comme étrangères à son œuvre. Lortholary écrit alors à propos des traductions étymologisantes de Goldschmidt : « L'étrangeté de Kafka ne tient pas à un allemand étrange : pourquoi lui faire écrire cet étrange français ? (Lortholary, 1986, p. 187) »

Mais comment Bernard Lortholary considère-t-il son propre travail ?

Lortholary a l'énorme avantage sur ses prédécesseurs de connaître la nouvelle édition scientifique de l'œuvre de Kafka publiée par Jost Schillemeit en Allemagne, il connaît donc le véritable titre de l'œuvre, à savoir *Der Verschollene* [qui signifie en allemand « porté disparu » (au combat) ou « disparu » (dont on n'a plus de nouvelles)]. Mais cette découverte du véritable titre par la recherche n'est pas tout à fait sans problèmes, comme nous l'explique Lortholary : s'il voulait – comme certains de ses contemporains – reproduire purement lexicalement ce titre fondamentalement nouveau, il faudrait que le roman s'intitule *Le disparu...*

Mais Lortholary a choisi de donner un titre fort insolite à sa traduction : ce que Vialatte et David appelaient encore *L'Amérique* ne s'appelle pas simplement *Le disparu* sous la plume de Lortholary, mais *Amerika ou le disparu*. En effet, Lortholary souligne tout d'abord dans son avant-propos à quel point la validité du titre *Amerika* est discutable au vu des nouvelles éditions critiques et apprend au lecteur français le titre désormais validé par la recherche internationale qui est *Der Verschollene*, et explique que ce terme est utilisé, par exemple, pour les soldats disparus ou plus généralement pour les personnes dont on a perdu la trace et que l'on croit mortes. Mais en tant que traducteur, il ne lui semblait impossible d'ignorer l'accueil par le public francophone, durant 60 ans, de ce « roman américain » sous le titre *L'Amérique*, même si ce titre est désormais contesté. Il a donc voulu juxtaposer le titre fantaisiste inventé par Max Brod et le véritable titre envisagé par Kafka.

Il est intéressant que Lortholary ait délibérément choisi le terme allemand « Amerika » et non « L'Amérique », car comme le dit Lortholary : « Pour que ce titre en dise un peu plus long encore, on pouvait redonner à cette Amérique son nom allemand, afin de bien marquer d'emblée qu'il ne s'agit pas de l'Amérique réelle, mais de son image vue d'ailleurs, d'Allemagne, d'Europe centrale. (Lortholary, 1988, p. 6) »

Lortholary subordonne ainsi sa traduction à la conception de l'esthétique littéraire de Kafka. La question est maintenant de savoir quels avantages une traduction aussi bien pensée pourrait avoir par rapport à la version fluide, mais désinvolte de Vialatte.

Traduire, est-ce trahir ? Une brève comparaison de Vialatte et Lortholary

Un regard très rapide sur le tout début du roman devrait être utile ici – nous nous limiterons à trois points : les omissions, les traductions déficientes et le sens particulier de la voix passive en allemand.

I. Omissions

Les phrases « Unten fand er zu seinem Bedauern einen Gang, der seinen Weg sehr verkürzt hätte, **zum erstenmal** versperrt, was wahrscheinlich mit der Ausschiffung sämtlicher Passagiere zusammenhing, [...] » et un peu plus loin la phrase « In seiner **Ratlosigkeit** und da er keinen Menschen traf [...] »⁹ sont traduites par Vialatte avec des omissions déformantes. Ainsi Vialatte omet-il

9 C'est nous qui mettons en gras les segments qui semblent avoir été omis.

par commodité le bien étrange segment « zum erstmal (versperrt) » / « pour la première fois [barré] » en traduisant ainsi : « En bas, il y avait un passage qui aurait bien raccourci son chemin ; malheureusement il le trouva barré ; c'était sans doute une mesure nécessitée par le débarquement général [...] ». Par ailleurs, Vialatte omet le mot particulièrement significatif « perplexité » (Ratlosigkeit) dans le deuxième exemple cité supra, ce qui nous semble être une grave erreur. [“Il ne rencontrait personne et [...]”]. Mais Lortholary n'est pas infaillible non plus, car la réponse de Karl à la question pourquoi il ne descend pas du navire, « ich bin doch fertig », contient une particule modale si typique de la langue allemande [« doch »] que Lortholary gomme de sa traduction. Vialatte, en tant qu'auteur littéraire, a peut-être intuitivement mieux saisi la valence particulière qui résonne dans cette particule ; en tout cas, avec sa traduction (« Mais *si*, je suis prêt. »), Vialatte a mieux rendu la nuance que Lortholary qui formule sa traduction (« Mais je suis prêt. ») en omettant la contestation, donc le rappel de la remarque négative faite au protagoniste. Cependant, plus graves que certaines omissions, certaines traductions paraissent insatisfaisantes chez l'un et l'autre traducteur.

II. Traductions inadéquates

En fait, la phrase de Kafka à propos de la Statue de la Liberté observée par son protagoniste lors de l'entrée du navire dans le port de New York semble très étrange même à un locuteur natif : « Ihr Arm mit dem Schwert ragte **wie neuerdings** empor [...] ». Vialatte traduit cela par « On eût dit que le bras qui brandissait l'épée s'était levé à l'instant même [...] ». Lortholary traduit « Son bras armé d'un glaive semblait brandi à l'instant même [...] », ce qui signifie chez les deux traducteurs que le bras armé d'une épée semblait avoir été brandi au moment même où le bateau arrive dans le port ... mais on perd ici totalement la signification du « wie neuerdings » qui peut signifier « comme si cela fût (tout) récent » qui est d'une part plus virtuel encore et d'autre part très différent dans la mise en perspective temporelle ...

Un autre passage est encore plus frappant, à savoir la phrase « Ein junger Mann, mit dem er während der Fahrt **flüchtig** bekannt geworden war [...] » qui devient « Un jeune homme avec lequel il avait fait vaguement connaissance pendant la traversée [...] » chez Vialatte. Le « vaguement » de Vialatte signifie une rencontre « superficielle » alors que chez Lortholary, cela est traduit fort brièvement par « un jeune homme dont il avait fait connaissance au cours de la traversée [...] », c'est-à-dire par une perspective purement temporelle qui gomme la qualité (insuffisante) de cette rencontre. Les deux traductions ne semblent donc

pas vouloir se saisir du sens du mot « flüchtig » (de manière fugace) qui sonne comme une allusion au mot « Flucht » (fuite) qui recoupe toute la problématique du protagoniste. Cette nuance est d'importance surtout quand on aborde le texte avec une interprétation mettant au centre la fuite (forcée) de Karl Rossmann.

III. La valence particulière de la voix passive en allemand

Nous voudrions donner finalement trois exemples de la voix passive qui est d'un usage si courant en allemand, passif auquel Kafka a donné un sens fort et significatif dans ce texte, bien au-delà des nécessités de l'usage grammatical :

Exemple 1 : « [...] wurde, wie er so gar nicht an das Weggehen dachte, von der immer mehr anschwellenden Menge der Gepäckträger, die an ihm vorüberzogen, allmählich bis an das Bordgeländer geschoben. »

Vialatte traduit cela par « Il en oubliait de partir et fut repoussé petit à petit jusqu'au bordage [...] ». Dans cette traduction, l'oubli de Rossmann est pour ainsi dire semi-conscient, émane d'un sujet distrait, ce qui en allemand est tout autrement connoté par l'auxiliaire du passif (« wurde » / « était ») placé en position initiale (donc importante), reléguant l'oubli à proprement parler de Karl à une simple incise circonstancielle. Chez Vialatte, le lecteur découvre un Karl Rossmann décrit comme étant repoussé, subissant un événement qui lui est imposé. Au contraire de la traduction autonomisante de Vialatte, le lecteur germanophone est plus conscient du peu d'autonomie intellectuelle du protagoniste.

Lortholary traduit ce passage en usant de la même succession des voix active / passive en écrivant : « Et comme il ne songeait pas à s'en aller, le flot sans cesse accru des porteurs de bagages qui passaient près de lui le refoula peu à peu jusque contre la rambarde. » Ici aussi, après la structure verbale active, ce n'est que la fin de la phrase traduite qui laisse transparaître que Rossmann subit un sort, comme nous venons de le dire, bien plus nettement marqué par la voix passive en allemand dont Lortholary fait complètement l'économie en conférant le rôle de sujet actif à la foule (« Le flot [...] le repoussa »).

Exemple 2 : « Als der sechzehnjährige Karl Rossmann, der von seinen armen Eltern nach Amerika geschickt worden war [...] » (qui signifie que Karl avait été envoyé par ses pauvres parents) est traduit par Vialatte avec un verbe actif d'envoi, à savoir « que ses pauvres parents envoyaient en exil [...] », alors que Lortholary essaie au moins de sauver le caractère contraint et subi de ce voyage à travers un « [...] expédié en Amérique par ses pauvres parents [...] ».

Exemple 3 : *Last but not least*, il y a un intérêt particulier à s'interroger sur les raisons à l'origine de l'exil forcé de Karl qui est le point de départ de tout le roman. Cela est furtivement évoqué par Kafka au détour d'une phrase subordonnée : « [...] weil ihn ein Dienstmädchen verführt und ein Kind von ihm bekommen hatte [...] ». Cela signifie qu'il avait été séduit par la bonne, laquelle était tombée enceinte par la suite – ce aux antipodes des schémas de séduction de l'époque où la part active revenait au fils de la maisonnée bourgeoise et restait sans conséquence aucune pour celui-ci, les bonnes étant simplement renvoyées si elles tombaient enceintes.

Ici aussi, la passivité insolite de Karl n'est pas totalement exprimée par la traduction de Vialatte qui élude le passif du texte allemand lequel souligne que Karl subit une action sans réagir. Chez Vialatte, ce sort subi est en partie édulcoré par la voix active qui attribue un rôle de séductrice à la bonne « [...] parce qu'une bonne l'avait séduit et rendu père [...] ». Lortholary semble avoir évité ce bien trop honorable titre de devenir père (« rendu père ») utilisé par Vialatte. Mais ce faisant, Lortholary reste grammaticalement parlant dans un schéma relativement actif du côté de la bonne et semble occulter le passif attribué à Karl Rossmann en traduisant ce passage ainsi : « [...] parce qu'une bonne l'avait séduit et qu'elle avait eu un enfant de lui [...] » – Nous voyons que dans les deux cas, la bonne est la personne active, Karl Roßmann n'est ici qu'un être-objet, mais pas un individu passif dans toute sa gloire funeste.

Mais ce ne sont ici peut-être que des arguties philologiques que nous avançons, car, comme cela a été dit, des facteurs matériels et non exclusivement qualitatifs déterminent la réception de Kafka en France. A ce jour, la traduction de Bernard Lortholary nous semble être la plus fidèle au texte d'origine, une traduction qui mériterait de s'imposer partout dans la sphère francophone à notre sens, pour éviter de faire tort à la réception francophone de Kafka déjà trop malmenée par la foulditude d'interprétations de ses textes que l'on a avancées. Mais c'est peut-être aussi cette multitude de perspectives possibles offertes par la richesse et l'intelligence littéraires des textes de Kafka qui ouvriront les portes à de toutes nouvelles traductions encore, car traduire en interprétant à nouveau n'est pas forcément toujours trahir ...

Bibliographie

- Iehl, D. (1977). « Une nouvelle synthèse sur Kafka. La publication des Œuvres complètes à la Bibliothèque de la Pléiade », in : *Etudes Germaniques*, N° 32.
- Kerstin, G. (1999). *Die Kafka-Rezeption in Frankreich. Ein diachroner Vergleich der französischen Übersetzungen im Kontext der hermeneutischen Übersetzungswissenschaft*, Würzburg, Königshausen und Neumann 1999 [Thèse FU Berlin 1998].
- Lortholary, (1988). *Amerika ou le disparu*, Préface du traducteur, Flammarion, Paris.
- Lortholary. (1986). « Les partis pris du traducteur », *Revue d'esthétique*, N° 12.
- Mertens P. (1977). « A quel Kafka se vouer ? » – *Les Nouvelles Littéraires*, 30.12.1976 – 06.01.

La traduction du signifiant ?

Joseph CHRAIM

Université Saint-Esprit de Kaslik

Résumé

« Traduire le signifiant » est une tentative hasardeuse, ayant pour objectif d'éloigner l'opération traduisante des sentiers battus de la traduction du sens et uniquement du sens. C'est là en quelque sorte une réhabilitation du signifié, très souvent et délibérément ignoré par la majeure partie – pour ne pas dire par l'ensemble – des traducteurs. De ce fait, notre vision de la traduction – surtout de la traduction littéraire et poétique – sera-t-elle perturbée ? La réponse...

Mots-clés : le signifiant et le signifié, l'arbitraire du signe linguistique, le contenu sémantique et sémiotique, la communication pragmatique, l'harmonie et l'image.

Abstract

Translating the signifier is a risky attempt with the objective of moving the translating operation off the beaten track of the translation of meaning and meaning only. This is in a way a rehabilitation of the signified.

Keywords: meaning, translating, mean, rhythm, arbitrary sign, semiotic content, semantic content.

Il est tout à fait superflu d'affirmer que l'opération traduisant s'est, de tout temps, déroulée au niveau du sens, si bien que les traducteurs et les théoriciens de la traduction, à commencer par Georges Mounin, n'ont cessé d'affirmer qu'il s'agit uniquement de traduire le sens et rien que le sens. Ils étaient d'autant plus à l'aise dans leur affirmation que Ferdinand de Saussure lui-même, dans son

Cours de linguistique générale, a avancé le principe de l'arbitraire, clef de voûte de toute sa théorie : « Le lieu unissant le signifiant au signifié est arbitraire, ou encore, puisque nous entendons par signe le total résultant de l'association d'un signifiant à un signifié, nous pouvons dire plus simplement : *le signe linguistique est arbitraire* ». Il a ajouté que ce principe de l'arbitraire du signe n'est contesté par personne ; et qu'il domine toute la linguistique de la langue ; et que ses conséquences sont innombrables.

Ce qui veut dire, en pratique et toujours du point de vue de Ferdinand de Saussure, que le signifiant n'est lié par aucun rapport intérieur au signifié qui lui sert de support phonétique ; car il pourrait être représenté par n'importe quel autre signifié équivalent de n'importe quelle autre langue.

Une telle affirmation a été une arme à double tranchant : d'un côté, elle a permis le passage, par le canal de la traduction bien entendu, de n'importe quel texte d'une langue à l'autre ; de l'autre, elle a augmenté la tentation du traducteur à ne penser qu'au contenu sémantique du texte à traduire et à pouvoir passer outre toute sa valeur poétique.

Mais les choses ont considérablement changé, depuis la mise en place des laboratoires de phonétique et la création d'Instituts de phonétique dans plusieurs universités dans les années 60-70 du vingtième siècle – je pense surtout à l'Institut de phonétique d'Aix-en-Provence, créé en 1962 à l'initiative de Georges Faure auquel a succédé en 1975 Mario Rossi, qui n'a cessé d'avoir un rayonnement international.

Ce qui a permis, à mon avis, le développement de nouveau des études poétiques, à la lumière bien entendu, des théories linguistiques et phonétiques, comme l'ont dit si bien Daniel Delas et Jacques Filiolet, dans le sillon du Robert : « Poétique est un terme riche d'histoire, donc d'ambiguïtés et d'associations. Dans son emploi le plus courant il est – comme linguistique – adjectif et substantif féminin. Dans les deux cas, il est indissociable de poésie qui est, pour le Robert par exemple, « un art du langage, généralement associé à la versification, visant à exprimer ou à suggérer quelque chose au moyen de combinaison verbales où le rythme, l'harmonie et l'image ont autant et parfois plus d'importance que le contenu intelligible lui-même » (1973, p. 7).

Nous en retenons surtout la phrase suivante « *le rythme, l'harmonie et l'image ont autant et parfois plus d'importance que le contenu intelligible lui-même* », pour dire que le traducteur a besoin parfois de ne pas oublier que le fond – surtout le fond poétique – a autant d'importance que le contenu sémantique.

D'où la question, si importante, si angoissante et si préoccupante pour le traducteur : est-il possible de produire un texte poétique, un poème chanté par exemple, en neutralisant cette opposition entre visée poétique – comme on vient de le souligner dans ses trois dimensions rythmée, harmonieuse et imagée – et le contenu sémantique susceptible d'être véhiculé par n'importe quel support langagier et pragmatique ?

Une réponse négative, notre réponse, celle de tous les poètes et des littéraires, signifie que l'arbitraire saussurien doit s'arrêter quelque part et céder la place à la motivation des signifiants poétiques.

Ainsi donc, sans nier la nécessaire économie du langage et sans remettre en cause le principe de l'arbitraire du signe, on peut admettre qu'une part de motivation se fait jour dans la communication linguistique. Dans ce cas, le symbolisme phonétique se définit comme « la création ou l'utilisation par l'être humain de signes vocaux motivés » (Peterfalvi, 1970, p. 20).

Ainsi, S. Ullman (1963, pp. 178-180), après avoir dissocié motivation phonétique, motivation morphologique et motivation sémantique (la métaphore), distingue dans le premier cas « onomatopées primaires » et « onomatopées secondaires ». Celles-ci permettent de faire ressortir que les sons du langage peuvent évoquer, symboliser, autre chose que les sons naturels. On retrouve là les préoccupations de Roman Jakobson (1963, pp. 240-241) qui après avoir admis que dans le langage référentiel « le lien entre le signifiant et le signifié est, dans l'écrasante majorité des cas, un lien de contiguïté codifié » précise aussitôt que « le symbolisme des sons est une relation indéniablement objective, fondée sur une connexion phénoménale entre différents modes sensoriels, en particulier entre les sensations visuelles et auditives ».

Ce qui ne facilite en aucune manière la tâche du traducteur, bien au contraire ; car, comme le dit à juste titre José Yuste Frias (2013), lors de toute traduction, le traducteur *comprend* les signes et *interprète* les symboles. Un signe peut « signifier » une chose bien déterminée, un symbole ne signifie pas : il évoque et focalise, assemble et concentre une multiplicité de sens qui ne se réduisent jamais à une seule signification.

Comme tout symbole, la parole est, contrairement à l'arbitraire, toujours motivée : on ne parle pas pour parler ; on parle de quelque chose, oui, mais on parle à quelqu'un. L'acte de toute traduction ne se justifie aussi que par cette motivation : à quoi bon traduire si on ne le fait pas pour quelqu'un ? Mais ce « quelqu'un » qui justifie la communication est un « quelqu'un d'autre » en traduction. Un traducteur parle de la même chose que le premier émetteur,

mais pas de la même manière : il parle à un deuxième destinataire qui utilise un système d'expression tout à fait différent de celui du premier. Le problème de la signification en traduction doit tenir compte de ces paramètres essentiels de la communication traductive.

Nous allons tout de suite, en faire la démonstration, à travers un ou plusieurs exemples pris au hasard dans la traduction effectuée en arabe par Abdo Wazen, d'une cinquantaine de poèmes de Jacques Prévert, publié par Dar an-Nahar, en 1997.

Nous avons choisi Jacques Prévert, parce que celui-ci a écrit avec les mots de tous les jours les plus beaux poèmes chantés de la langue et de la littérature françaises ; en voici l'un d'eux, intitulé « *Pour toi mon amour* » :

Pour toi mon amour	لك حبيبي
Je suis allé au marché aux oiseaux	ذهبت إلى محال ² العصافير
Et j'ai acheté des oiseaux	وابتعتُ عصافيرَ
Pour toi	لك
Mon amour ¹	يا حبيبي
Je suis allé au marché aux fleurs	ذهبتُ إلى محال الأزهار
Et j'ai acheté des fleurs	وابتعت أزهارًا
Pour toi	لك يا حبيبي
mon amour	لك يا حبيبي
Je suis allé au marché à la ferraille	ذهبت إلى سوق الخردة
Et j'ai acheté des chaînes	وابتعت سلاسل
De lourdes chaînes	سلاسل ثقيلة
Pour toi	لك يا حبيبي
mon amour	لك يا حبيبي
Et puis je suis allé au marché aux esclaves	ثم ذهبت إلى سوق النحاسين ³
Et je t'ai cherchée	وبحثت عنك
Mais je ne t'ai pas trouvée	لكنني لم أجده
mon amour	يا حبيبي

1 Emploi métonymique qui n'a pas été rendu

2 "سوق" بدل "محال" (Il a donné la priorité au sémantisme sur l'harmonie répétitive qui a été brisée) لأنها هنا أشدّ ملائمة للمعنى

3 بدل "سوق العبيد": الأولوية للبعد المعجمي الدلالي

C'est là un poème dédié à « *l'Amour* » et écrit avec les mots les plus simples de tous les jours, au nombre de 12 :

7 noms communs :

- *Mon amour* (5 occurrences)
- *Le marché* (4 occurrences)
- Les oiseaux (2 occurrences)
- Les fleurs (2 occurrences)
- La ferraille (1 occurrence)
- *Les chaînes* (2 occurrences)
- *Les esclaves* (1 occurrence)

4 verbes :

- *Aller* (4 occurrences)
- *Acheter* (3 occurrences)
- *Chercher* (1 occurrence)
- *Trouver* (1 occurrence)

Un adjectif qualificatif :

- *Lourd/ Lourde(s)* (1 occurrence)

Bref ! C'est un poème de 12 mots dont les occurrences sont au total 27.

Le traducteur, Abdo Wazen, a respecté, à un point près, une telle structure quantitative :

8 noms communs :

- حبيبة (٥ تواترات)
- محلّ/محال (تواتران)
- عصفور/ عصفير (تواتران)
- أزهار (تواتران)
- سوق (تواتران)
- خردة (تواتر)
- سلاسل (تواتران)
- نخّاسون/ نخّاسين (تواتر)

4 verbes :

- ذهب/ذهبتُ (٤ تواترات)

- ابتاع/ابتعتُ (٣ تواترات)

- بحث/بحثتُ (تواتر واحد)

- وجد/ لم أجدُ (تواتر واحد)

- Un seul adjectif qualificatif :

- ثقیل/ثقیلة (تواتر واحد)

Ce qui fait en tout et pour tout 13 mots dont les occurrences sont au nombre de 27, comme dans la version française.

Cependant, nous constatons que le traducteur, quand il avait à choisir entre le sémiotique et le sémantique, a opté, et il le dit clairement, pour le second au détriment du premier. Il a ainsi, pour rendre le terme « marché », choisi une première fois "محال" et une deuxième fois "سوق", provoquant ainsi d'une certaine manière la rupture de l'harmonie répétitive créée par l'expression : « Je suis allé au marché... ».

Il a de même fait le choix de termes qui n'appartiennent pas à la langue de tous les jours du locuteur arabe : "حردة" et "نحاسون" ; il en est de même de "ابتاع", au lieu de "اشترى".

Sur le plan de l'image, il a laissé tomber la métonymie « A mon amour », préférant ainsi la traduction directe : « A ma bien-aimée ».

Pour ce qui est de la morphologie arabe, il a délibérément opté pour "عصافير" et "أزهار", au lieu de "طيور" et "زهور" qui auraient pu rimer avec « amour ».

Tout cela pour dire – même s'il fallait multiplier les spécimens à étudier – que l'obstacle principal contre lequel bute le traducteur résulte de la différence sémiotique des deux systèmes linguistiques, à savoir au point de départ le français et ensuite, au point d'arrivée, l'arabe.

Mais au-delà des mots – et même s'ils sont des mots de tous les jours- nous avons affaire, en ce qui concerne le poème de Jacques Prévert – à des paroles chantées. Écoutons-les...

<https://www.google.at/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=video&ccd=2&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwjI4KvR7tPVAhWMIIsAKHZy2CjQQtwIILD>

AB&url=https%3A%2F%2Fwww.youtube.com%2Fwatch%3Fv%3DAtJBqbTucJ4&usg=AFQjCNGsAAQrOUPCJ7shCy29J2582We71Q

Le traducteur aurait dû donc avoir présent à l'esprit, l'obligation de forger lui-aussi des paroles arabes, des paroles compréhensibles, bien entendues⁴, et pourquoi pas des paroles destinées à être chantées...

Bibliographie

- Delas, D. & Filliolet, J. (1973). *Linguistique et poétique*. Paris, Larousse.
- Jakobson R. (1974). *Huit questions de poétique*, Paris, Seuil.
- (1976) *Six leçons sur le son et le sens*, Paris, Minuit.
- Eco, U. (2003). *Dire presque la même chose! Expériences de traduction*. [Traduit de l'Italien par Myriem Bouzaher (2007)]. Paris, Grasset.
- Peterfalvi J.-M. (1970) *Introduction à la psycholinguistique*, Paris, FUF.
- Saussure F. (de). (2021). *Le cours de linguistique générale*, La trilogie achevée, Paris, ECED.
- Wazen A. (1997). *Une cinquantaine de poèmes de Jacques Prévert*, Beyrouth, Dar an-Nahar.
- Yuste Frías, José (2013) « Aux seuils de la traduction et de l'interprétation en milieu social », in Benayoun, Jean-Michel & Élisabeth Navarro [eds.] *Interprétation-médiation. L'An II d'un nouveau métier*, Paris, Presses Universitaires de Sainte Gemme, Coll. « Métaphrastiques » dirigée par Jean-René Ladmiral, pp. 115-145.

4 Ce qui n'a rien à voir avec l'aventurier italien qui n'avait jamais étudié l'arabe, mais qui s'était fait néanmoins engager comme interprète arabe de l'armée italienne, lors de sa conquête de la Lybie, et dont parle Umberto Eco (2003)

Rethink Higher Education Translation Curriculum Students' Employability in the Lebanese Context

Carla ABI HANNA

Holy Spirit University of Kaslik – Lebanon

Abstract

The aim of this study is to conduct a market needs analysis of the Lebanese translation market and investigate to which extent translator training in Lebanon has paved the way for Graduate Employability (GE). This study collects empirical research directly from graduates, senior translators, and employers. The feedback of sixty students from different local universities, forty senior translators, and three translation company owners was gathered to identify the attributes that are important for the job market (market valued skills) and those that graduates should strengthen in order to acquire the needed competencies that go in harmony with advancements in the translation industry and mesh with the needs of GE.

Keywords: Graduate Employability, Lebanese Universities, translation education, translation curriculum, digital technologies, market needs, market valued skills, curriculum design, professional placement.

GE: Graduate Employability

EA: Employability Attributes

NA: Needs Assessment

PACTE: Process of Acquisition of Translation Competence and Evaluation

EMT: European Master's in Translation

Globalization advancement in technology and the recent Covid-19 pandemic have imposed a stunning acceleration in the use of technology, mainly in the translation field. This should be given due attention, especially in view of recent developments in the field of translation and technology. Many factors led to the rapid growth of the language industry (Pym, 2016), mainly noting increased social agency (Cronin, 2013) and the provision of international services worldwide (Orlando, 2016). To be able to cope with such growth, Machine Translation (TAUS, 2017) and Computer Assisted Translation tools (Bondavenko, 2015) have become a must. This imposed a change in “today’s translator education systems” (Marczak, 2016) to include a set of skills that better prepare the contemporary translator, primarily employability skills, critical thinking skills, and communication skills, to name a few; the skills that will help them line up to the market’s expectation (Mirza, 2017). This education shift’s main purpose is to develop translators’ competences, their perception of the translation profession, and work modes.

Translator training has changed drastically and moved from almost theory-oriented and purely academic to practice-oriented, focusing on employability and professionalism (Katan, 2017). This is why, over the last decade, many universities worldwide renovated their curricula to bridge the gap between the workplace and Academia and embed employability within its courses (Artess, Hooley, & Melors-Bourne, 2017). In fact, many scholars highlighted the need to integrate new skills/competences in the academic programs so that the translation training becomes aligned with the translation market requirements (Neubert, 2000; Kelly, 2005; EMT, 2009; PACTE, 2003; Göpferich, 2009) and paves the way for employability.

To be able to understand to what extent higher education in Lebanon is fostering students’ competences for employability, we should first determine the employability attributes in the Lebanese context, and specify what needs to be developed to equip the Lebanese market with professional translators and arm translation students with the competences needed. To my knowledge, no research was conducted in Lebanon to investigate the employability attributes (EA) essential for job performance.

To aptly determine the skills and knowledge requirements of the Lebanese industry and shed light on the employability attributes, I have collected empirical research directly from graduates, senior translators, and employers. I elaborated questionnaires and conducted interviews targeting all the translation stakeholders: students, senior translators, and employers. This gave me the possibility to cover the employability attributes from all sides: students’ needs, senior translators’ focus, and skills employers are searching for when recruiting a graduate (Al-Harthin, 2011; Cai, 2013).

Following (Harvey, 2005), obtaining a university diploma does not guarantee a job. The number of unemployed translators in Lebanon, or those working in a field that has nothing to do with translation, highlights the fact that the diploma alone is not sufficient. Thus, employability attributes are of vital importance and strategies should be implemented to improve graduates' employability (Harvey, 2001). Since 1980, employability has become the center of attention (Zaharim et al., 2009). Many scholars considered employability as the capacity to find a job and maintain it (Yorke, 2006; Hillage & Pollard, 1998). Others, such as Moreland (2006) and (Yorke & Knight, 2006), defined employability as the set of competences that help students gain employment, be successful in their careers, answer the labor market's needs, and work effectively. As for (Hillage & Pollard, 1998, p. 1), "employability is about having the capability to gain initial employment, maintain employment, and obtain employment if required." Thus, embedding employability in the learning program (Abelha et al., 2020) is a must.

Employability goes hand in hand with needs assessments. Assessing the needs will help us understand the translation market requirements, which are the key elements of employability. Needs assessment is, in fact, no other than a reflection on the translation markets changes and translators' needs. Li (2000, 2001a, 2001b, 2002, 2007) was among the first scholars who addressed curriculum development and stressed the importance of needs assessment in this regard. Following Li (2001a), needs assessment is prioritizing translation students' needs to later incorporate them in the curricula. According to Pratt (1994), learners' needs should be the pillar of program and curriculum design. On the other hand, Cheung et al. (1993) argue that the needs of students do not always reflect the actual needs of translators or the market. I suggest that needs assessment should be a mixture of students' needs, employers'/market's needs, and senior translators' feedback. Translation instructors, of course, have also a say in this. Therefore, to be able to relate training to actual practice, the first thing to do is to establish a needs assessment study to identify the aspects that should be improved.

Since it is crucial to explore the market and determine the students' and translators' needs to match the changing market requirements, technological development, and evolving students' needs. Since the feedback of students, translators, and company owners could help gear courses towards translation market needs, two surveys were elaborated; one targeting 60 university students all over Lebanon and another targeting 40 senior translators (in-house translators in top-notch translation agencies in Lebanon and freelancers) in the Lebanese market. The outputs of the survey questionnaires were backed up with three interviews with translation company owners in Lebanon. This mixed-methods approach provided quantitative data as well as qualitative data.

1. Translation Stakeholders' Feedback

Many factors play a role in determining employability attributes/needs assessment. The focus will be on three translation stakeholders' categories: The students, the professional translators, and the translation company owners. The feedback is based on the outcomes of the surveys and interviews:

1.1 Translation Students

It is true that students' feedback doesn't really give an idea about what the market needs since students' needs differ from translators' needs (Cheung et al., 1993). However, it surely highlights the weaknesses and the missing aspects in their training. Major findings revealed that most students who responded to the survey feel that the program doesn't qualify them for the market since they consider themselves lacking the "necessary know-how they need to deal with market needs" (Thawabteh & Shehab, 2017, p. 31). Another thing students pointed out is their unfamiliarity with translation techniques and methods, which presented the need to reinforce their technical skills. In fact, most of them mentioned that they had limited experience with translation technology and that they didn't get any training in CAT tools (SDL, MemoQ, MemSource). The few ones who did only had a general idea about how the program works. Some of the fresh graduates pointed out that entering the business world, they used traditional methods in their work and felt underprepared in this "high-tech sector" (Pym, 2005, p.4). A quick overview of some of the university curricula revealed that the computer courses given only focused on basic computer skills and programs such as Microsoft Word/PowerPoint and were not translation-based programs. Another insecurity students expressed was their lack of professional translation practice: the work market, types of translation briefs highly needed on the market, target audience, reliable online resources, translation platforms, and many more. The outputs of the students' survey highlighted the fact that the majority of them didn't feel ready to embark on the translation market and that they lacked the required skills to face this evolving industry and compete with their international peers.

1.2 Professional Senior Translators (In-house and Freelancers)

Being students themselves and following almost the same programs provided now, professional senior translators' feedback was of great help since they were able to identify the weaknesses in the curriculum and were aware of the skills needed in the Lebanese market. The most important issue raised by the senior translators was that the programs were not designed to answer local markets

needs and that there is a huge gap between the training they got and market needs, especially that most translation program curricula do not take market needs into account when choosing the subjects to be taught (Li, 2006; Milton, 2001; Doğan, 2001; Shcellekens, 2004). In fact, Professional translators focused on the lack of actual training and their unfamiliarity with translation technology when they were students.

In this regard, they stated that many of the courses they took in university didn't really help them in their career and that they preferred having other courses that focus on their actual needs. For instance, they stressed the fact that Arabic was the language they used the most in their translation. They pointed out that the Arabic courses they took in class were the same as the French or English courses and that the university didn't provide them with the much-needed extra Arabic knowledge courses. According to the translators who participated in the survey, more emphasis should be given to the mother tongue language. Another problem raised was their unfamiliarity with the type of texts they had to translate when they entered the market. In fact, most of the documents they translated were about consultancy, RfPs, proposals, and press releases. None of the translation courses they took dealt with these topics. They stressed the importance of giving the new generation consultancy-specific courses and pointed out that their employment of traditional methods in their work decreased their speed and consistency, two aspects all their clients were searching for. They underlined the need to provide students with professional training in the use of translation technology tools and translation software. This will lead to the possibility of translating huge volumes with fewer efforts and time and more coherence. Another important employability attribute was working under pressure, dealing with clients, meeting deadlines, teamwork, and many more. Professional translators indicated the need of transferable skills that should be taught to students and which will help them adapt to the changing market demands (Mossop, 2003a & 2003b; Pym, 2003; Kearns, 2006 in Gumus, 2017). It is worthy of note that among all the skills mentioned by translators, time management, communication skills, and technology were the most prominent. Translators also complained about the lack of a link between theory and practice, where they believe that Academia should prepare students for after graduation, in other words, for the market (Nord, 1991; Vienne, 1994; Adab, 1995; Schaffner and Adab, 2000; Gouadec, 2003; PACTE, 2005; Gile, 2009; Calvo, 2011; Kearns, 2013; Kiraly, 2000, 2016; EMT (2009).

1.3 Translation Company Owners

Following the interviews conducted with employers, it is evident that most of them are dissatisfied with the university graduates' quality of work and preparedness for the job market. They stressed the fact that the training graduates receive does not reflect and is not aligned with the workplace (market) demands.

According to employers, one of the most important requirements of modern translation in the market is quality and speed. This is the reason students' advanced computer skills should be focused on the most. Unfortunately, 90% of the novice translators in Lebanon only know some basic computer skills, which is highly affecting their performance. Employers strongly agree that translation technologies should be learned during training, and they stress on the fact that they always need to re-train novice translators on how to use technology in translation. According to them, this process is using up a lot of time and resources, thereby leading employers to particularly search for digital/technical knowledge in new recruits' attributes.

Students should know how to use CAT tools (SDL, MemoQ, MemSource) and translation memories. Having said that, employers highlighted the importance of work placement in providing the needed technical knowledge for students.

Employers also stressed the fact that novice translators should be familiarized with the consultancy domain, mainly Rfps, proposals, Rfls, assumptions, and many more. In fact, translation company owners in Lebanon pointed out that 94% of their translation work comes from consulting agencies in the Gulf Area. These companies work with government authorities, which emphasizes the importance of familiarizing students with consultancy terminologies and procedures. The main language pair used in the Lebanese market is English-Arabic and Arabic-English. Employers pointed out that 75% of novice translators have better foreign language skills and face difficulties in Arabic. Thus, in their opinion, more training courses should focus on the Arabic language, especially structure-wise.

Emotional intelligence is another skill employers search for. This quality gives translators the capacity to better communicate with clients and peers, manage their translation work, provide solutions for translation problems they might encounter, plan their work properly, work under pressure, and abide by the deadlines, in addition to improving their relationships within the workplace. Emotional intelligence also helps translators understand the client requirements and reflect it in their translation. Nowadays, emotional intelligence is one of the

major attributes employers search for within their new recruits. They also believe that it can be improved with training and practice.

Consequently, employers stressed the importance of internships in improving students' professional skills and acquainting them with the translation practice. It also gives them the possibility to interact with peers and employers, provides real experiences in the labor market (Abelha M. et al., 2020), besides contributing to their personal development and self-confidence.

To sum it up, the main market requirements, as per the employers, are technical and digital skills, communication skills, emotional intelligence, teamwork, speed, quality, understanding and reflecting clients' requests, working under pressure, abiding by deadlines, and familiarity with the Gulf market and the consultancy environment.

2. Employability Attributes in the Lebanese Context and how to integrate them into the curriculum:

After analyzing the employers' requirements, identifying the students' weaknesses, and determining the essential competences needed according to professional translators, these employability skills should be strengthened in the future and embedded in the students' curricula to pave the way for their employability, better prepare them, and answer the needs of the market.

- The most important pair of languages used in the Lebanese market is English-Arabic and Arabic-English; thus, extra attention should be given to this pair of languages. Universities are recommended to increase the courses dedicated thereto.
- Most of the translation companies in Lebanon provide services for the Gulf area, especially KSA and Dubai; thus, there is a need to be familiar with the terminology used in the Gulf area. Universities could prepare workshops where professional translators can share their experience and give tips on the major terminologies and cultures of the Gulf area.
- The consultancy field seems to be the most important field in the market. Therefore, terminology knowledge of RfPs, proposals, and assumptions is a must. Universities should prepare at least one course that tackles RfPs, proposals, and so on to familiarize students with this terminology.
- There is a prevalent need for the use of translation technology and translation software, especially SDL and MemoQ. Novice translators should know how to use this software and universities should elaborate

technology-based translation courses. These courses would help with teaching students how to use translation memories, introducing them to translation and terminology management software, giving them tips on how to search for translation jobs and connect with potential clients, how to identify and use translation platforms, and so on. For this purpose, employers suggested providing professional training, which will significantly help students by exposing them to “real-life situations”. This can be done by dedicating some courses for work placement. Practice and real projects will help students improve their speed, manage their time, use the correct terms, improve their translation quality, meet deadlines, understand the client’s demands and reflect them in the translation, and use translation tools (memories/software). Work placement or internships will also help students adapt to the translation market and work procedures, as well as understand their responsibilities and rights as translators.

All translation stakeholders agree that there should be more significant interaction between the market and the translation institutions. The more market stakeholders give feedback to the university, the more the labor force would become well qualified for the market. Following Harvey (2000), “internships are a pertinent way of promoting the interaction between academics, students, and employers.” They can, as a matter of fact, facilitate the transition of translation graduates into the workplace by giving them actual working experience. It is true that work placement could have many drawbacks, but this could be avoided if universities set specific criteria for the selection of placements and specified the tasks that should be performed during work placement, allowing students to take full advantage of their experience.

The outcome of this study revealed that students need to reinforce their professional knowledge. More attention should be given to both technology-based courses and internships. Any mismatch between the students’ skills and the employers’ needs could be overcome by taking into account, when elaborating the curricula, the employability attributes that should be focused on when designing translator-training curricula in the Lebanese context, in addition to the previously stated proposed solutions.

References

- Abelha, M., Fernandes, S., Mesquita, D., Seabra, F., & Ferreira-Oliveira, T. (2020). Graduate Employability and Competence Development in Higher Education – A systematic Literature Review Using PRISMA. *Sustainability*, 27.
- Al-Harthi, H. K. (2011, December). University Student Perceptions of the Relationship between University Education and the Labour Market in Egypt and Oman. *Prospects*, 535-551.
- Artess, J., Hooley, T., & Melors-Bourne, R. (2017). *Employability: A Review of the Literature 2012 to 2016. A Report for the Higher Education Academy*. ERIC.
- Cai, Y. (2013). Graduate Employability: A conceptual framework for understanding employers' perceptions. *Higher Education*, 457-469.
- Cheung, Y., Xu, Y., Chan, S., & Yim, C. (1993). *Professional Translation in Hong Kong: How and by whom*. Hong Kong: Hong Kong Polytechnic.
- Cronin, M. (2013). *Translation in the Digital Age*. New York: Routledge.
- Doğan, A. (2003). From Education to the Market. *Hacettepe University Journal of Translation Studies*, 75-90.
- EMT. (2009). Competences for Professional Translators, Experts in Multilingual and Multimedia Communication. Brussels. Retrieved August 15, 2019, from http://ec.europa.eu/dgs/translation/programmes/emt/key_documents/emt_compet
- Göpferich, S. (2009). Towards a Model of Translation Competence and Its Acquisition: The Longitudinal Study Transcomp. In S. Göpferich, A. Jakobsen, & I. Mees, *Behind the Mind. Methods, Models and Results in Translation Process Research* (pp. 11-38). Copenhagen: Samfundslitteratur.
- Gouadec, Daniel. 2003. "Notes on Translator-Training". In *Innovation and E-Learning in Translator Training*, A. Pym, C. Fallada, J. R. Biau, J. Orenstein (eds). Tarragona: Universitat Rovira i Virgili. 11-19.
- Harvey, L. (2001). Defining and Measuring Employability. *Quality in Higher Education*, 7(2), 97-109.
- Harvey, L. (2005). Embedding and integrating employability. *New Directions for Institutional Research*, 2005(128), 13-28.
- Hillage, J., & Pollard, E. (1998). *Employability: Developing a Framework for Policy Analysis*. London: DfEE.
- Katan, D. (2017, August). Translation Theory and Professional Practice: A Global Survey of the Great Divide. *Hermes*. doi:10.7146/hjcb.v22i42.96849

- Kearns, J. (2008). Curriculum Renewal in Translator Training: Vocational challenges in academic environments with reference to needs and situation analysis and skills transferability from the contemporary experience of Polish translator training culture. 184-214. Dublin: Dublin City University.
- Kelly, D. (2005). *A Handbook for Translator Trainers; A Guide to Reflective Practice*. Manchester and Northampton: St Jerome.
- Kiraly, Donald C. 2000. *A Social Constructivist Approach to Translator Education: Empowerment from Theory to Practice*. Manchester and Northampton: St Jerome.
- Li, D. (2000). Tailoring Translation Programmes to Social Needs: A Survey of Professional Translators. *Target*, 12(1), 127-149.
- Li, D. (2001a). Needs Assessment in Translation Teaching: Making Translator Training More Responsive to Social Needs. *Babel*, 46(4), 289-299.
- Li, D. (2001b). Language Teaching in Translator Training. *Babel*, 47(4), 343-354.
- Li, D. (2002). Translator Training: What Students Have to Say. *Meta*, 47(4), 513-531.
- Li, D. (2006). Making Translation Testing More Teaching-oriented: A Case Study of Translation Testing in China. *Meta*, 51(1), 72-88.
- Li, D. (2007). Translation Curriculum and Pedagogy. View of Administrators of Translation Services. *Target*, 19(1), 105-133.
- Marczak, M. (2016). *Students' perspective on Web 2.0-enhanced telecollaboration as added value in translator education*. Dublin, Ireland: Research Publishing.net. doi:10.14705/rpnet.2016.telecollab2016.514
- Milton, J. (2001). To Become a Translator or to Improve Language Skills? Why do Brazilian Students Choose University Translation Courses? *TRADTERM*, 61-81.
- Mirza, C. (2017, June 6). *Translators of the Future: What Skills Do You Need?* Retrieved from GALA Globalization and Localization Association: <https://www.gala-global.org/blog/translators-future-what-skills-do-you-need>.
- Mossop, B. (2003a). What Should be Taught at Translation School. In A. Pym, C. Fallada, J. Biau, & O. (J.), *Innovation and E-Learning in Translator Training* (pp. 20-22). Tarragona: Universitat Rovira i Virgili.
- Mossop, B. (2003b). Translator Training and the Real World. Concrete Suggestions for Bridging the Gap. Round Table. *Translation Journal*. Retrieved September 2021, from Part 1: <http://translationjournal.net/journal/23roundtablea.htm>. Part 2: <http://translationjournal.net/journal/23roundtableb.htm>.
- Neubert, A. (2000). Competence in Language, in Languages, and in translation. In C. S. Adab, *Developing Translation Competence* (pp. 3-18). Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.

- Nord, Christiane. 2005b. *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-oriented Text Analysis*. 2nd ed. Amsterdam and New York: Rodopi.
- Orlando, M. (2016). *Training 21st Century Translators and Interpreters: At the Crossroads of Practice, Research and Pedagogy*. Berlin: Frank & Timme GmbH.
- PACTE. (2003). Building a Translation Competence Model. In F. Alves, *Triangulating Translation: Perspectives in Process Oriented Research* (pp. 43-66). Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.
- Pratt, D. (1994). *Curriculum Planning: A Handbook for Professionals*. Fort Worth: Harcourt Brace.
- Pym, A. (2005). Training Translators - Ten Recurrent Naiveties. *Translating Today*, 3-6. Retrieved from http://usuaris.tinet.cat/apym/online/training/10_naivetes.pdf
- Pym, A. (2016). *Translation Solutions for Many Languages. Histories of a flawed dream*. Bloomsbury Publishing.
- Schellekens, P. (2004). Workforce Research on Interpreting and Translation. *CILT*.
- Schäffner, Christina. 2000. "Running before Walking? Designing a Translation Programme at Undergraduate Level". In *Developing Translation Competence*, C. Schäffner and B. Adab (eds). 143-155.
- TAUS. (2017). *The Translation Industry in 2022*. Amsterdam: TAUS Industry Summit.
- Thawabteh, M. A., & Shehab, E. (2017). Post-graduate Translation Curriculum and Employability: The Case of Palestinian Universities. *Studies About Languages*, 28-41.
- Yorke, M. (2006). Employability in Higher Education: What it is - What It Is Not. *Higher Education Academy*, 1.
- Yorke, M., & Knight, P. (2006). Embedding Employability into the Curriculum. *Higher Education Academy*, 3.
- Zaharim, A., Yusoff, Y., Omar, M., Mohamed, A., & Muhamad, N. (2009). Engineering employability skills required by employers in Asia paper presented at the 6th WSEAS International Conference on engineering education. Rodos. Greece.

III. LUMIÈRES SUR LIVRES

Lumières sur livres

ABOU NOHRA, J. (2021). *Les moines et l'histoire rurale au Liban*. Beyrouth : éditions de l'USJ, Cerpoc, collection EPOC.

Écrire un gros livre de huit cents pages environ sur le rôle des moines et des monastères au Liban semble relevé de la gageure. Pari tenu. Ce voyage au pays des couvents est une lecture infiniment plaisante et intéressante qui se déploie sur onze chapitres mettant en avant les valeurs d'intérêt général, le principe de responsabilité, le coût de la vie, le travail agricole, les prières et les activités des moines. En un mot un examen pratique d'une nouvelle conception de l'histoire du Liban à travers une étude socio-économique de quelques couvents phares au Liban appartenant à des moines melkites ou maronites. Attirés par le climat de liberté du Mont-Liban, ces moines ont quitté les riches plaines syriennes pour les pentes abruptes de la montagne libanaise. « L'histoire de l'expansion monastique dans les différentes régions de la montagne illustre de l'attachement des moines à la terre et leur rôle dans la consolidation de la présence chrétienne par une sorte de croisade pacifique qui avait pour seule arme la pioche et le labeur de l'homme. P. 60. »

Selon Joseph Abou Nohra, les récits des voyageurs européens qui ont visité le Proche-Orient au XVIII et XIX siècles ont mis l'accent sur la situation économique et sociale du Mont-Liban. L'auteur mentionne l'orientaliste Volney qui a fait un long séjour au monastère Saint-Jean en 1784.

L'analyse s'étend sur l'esprit de résistance dans le milieu rural libanais et l'appui du clergé aux paysans face à l'abus de certains gouverneurs. L'auteur dessine d'une manière fort sensible un certain nombre de caractéristiques dans la vie rurale des monastères et le rôle que les moines ont joué dans la transformation socio-économique du Mont-Liban. « Les facteurs historiques et géopolitiques qui ont façonné l'image de notre Proche-Orient ont créé entre les Libanais et la terre des liens profonds. P. 32. »

Le livre est structuré en trois parties : la première est consacrée au dépouillement et au classement des archives du couvent Saint-Jean de Khinchara, qui d'une petite ferme qui appartenait aux Émirats Abi Lamma, ce monastère est transformé par les moines, en un grand centre de rayonnement religieux qui a joué un rôle économique de premier plan. L'auteur analyse la corrélation de la nature des actes fonciers du couvent avec l'histoire intérieure de cet ordre et celle du pays ainsi que l'étude de la diversité des systèmes de datation employés. La deuxième partie étudie la politique expansive des moines, leurs activités, le statut de la terre et son évolution dans le temps, ainsi que les biens des waqfs et les problèmes de délimitation et d'irrigation. La troisième partie aborde les différents aspects de la vie économique et sociale. Les facteurs déterminants des activités agricoles des moines se déploient sur la culture du mûrier, de la vigne, du blé et des terres en friche, l'olivier et le pin aux multiples usages : les monnaies, le prélèvement fiscal, le métayage et le rayonnement culturel. Le mérite revient au couvent Saint-Jean d'avoir donné la première imprimerie en caractère arabe au Liban. Le clergé par sa formation assure le trait-d'union entre la culture orientale et occidentale.

La conclusion s'ouvre sur l'actualité des débats de son temps sur l'activation des Waqfs où ces couvents apparaissent comme un réseau d'alliance et de rapport de force puissamment organisé. Ces biens doivent être mis au service de l'action sociale pour les services que les chrétiens ont à accomplir. Un sérieux appareil de notes d'une introduction substantielle revient sur le rapport d'une œuvre qui tente de démêler dans cette historiographie nationale les positions explicites de l'auteur. Le livre se referme sur des annexes par lesquels passe la remise en place de la mémoire collective et individuelle. Un excellent outil pour les générations à venir. Il s'agit en fait, d'un beau trésor du patrimoine séculier du Liban qui ne peut laisser indifférent les chercheurs de l'histoire de ce pays.

Doté d'une argumentation bien solide et judicieuse, cet essai d'histoire érige Joseph Abou Nohra au rang de l'une des figures les plus talentueuses de l'histoire du Liban.

L'auteur a réalisé une fresque historique détaillée qui se présente comme expression de gratitude à l'égard de la vie monacale et de son importance dans l'histoire rurale et socio-économique du pays.

Les moines et l'histoire rurale au Liban présente non seulement, l'histoire au quotidien de la vie des moines au Liban mais, il fait vivre cette histoire au lecteur surpris par cette richesse des documents et des archives enfouis dans les

monastères melkites de Saint-Jean de Khinchara, de Saint-Sauveur de Sarba et de Joun et dans les monastères maronites de Notre-Dame de Louaizé, de Mâr Lichâ de Bécharé et de Saint-Antoine de Beit-Chabab.

L'auteur, historien connu et professeur à l'université libanaise, avant d'occuper le poste de doyen de la faculté de pédagogie, a réussi à épouser dans son livre la culture monastique et à assumer l'héritage historique qu'il utilise comme base de réflexion en matière d'autonomie culturelle.

Carmen Boustani

**Huret, J. (octobre 2020). *Tout yeux, tout oreilles, Mon autre librairie.*
Préface d'Octave Mirbeau.**

Paru en volume chez Fasquelle pour la première fois en octobre 1901, ce recueil était déjà agrémenté d'une belle préface de Mirbeau. Le père de l'abbé Jules et de Célestine était, depuis dix ans, l'ami fidèle du journaliste, reporter et interviewer Jules Huret, auteur de la fameuse *Enquête sur l'évolution littéraire* et de la vaste *Enquête sur la question sociale en Europe*. Il voyait en lui un esprit fraternel et admirait le talent d'un observateur courageux et perspicace, qui avait « *le tourment de la vérité* », doublé d'un incontestable talent d'écriture. Peut-être plus encore enviait-il sa capacité à faire parler ses interlocuteurs, au-delà, souvent, de ce qu'ils avaient l'intention de dire : une manière originale d'accoucher les esprits et de participer à la grande démystification appelée de ses vœux : « *Il a aussi une vertu peu banale et effrayante. C'est, en quelque sorte, de faire suer aux personnages, même aux grands personnages qu'il a charge de nous montrer, ce qu'il y a en eux de nature secrète et cachée, de comique intime, d'humanité foncière, pour tout dire* » ...

Le volume ainsi constitué comporte une sélection de 29 articles publiés dans *Le Figaro*, entre 1889 (interview d'Alphonse Daudet au lendemain de la première et de la chute de *La Lutte pour la vie* ; interviews croisées de Zola et de Brunetière – « *chienlit de la langue* », selon son rival... –, tous deux en lice pour conquérir un méprisable siège académique) et février 1900 (interview du solitaire Huysmans, nouvel oblat « *retiré de la vie* », qui n'est tout de même pas tendre pour son ordre). À côté d'interviews de quelques célébrités littéraires, parmi lesquelles Gabriele d'Annunzio et les collaborateurs des *Soirées de Médan*, interrogés sur l'évolution du même Zola, on trouve des articles consacrés aux sujets les plus

divers : à la réforme de l'orthographe, telle que la propose radicalement le futur grand dreyfusard Louis Havet ; à la folie de l'amour prétendument soignée par un pseudo-guérisseur ; à l'embaumement *post mortem* – et pour l'éternité ! – par un médecin spécialisé en galvanoplastie ; à la transformation d'argent en or, comme le prétend un chercheur d'absolu que personne ne croit ; à un inventeur non moins farfelu, qui prétend être capable de fabriquer un planeur volant à 200 km à l'heure ; au député socialiste Numa Gilly, ancien maire de Nîmes, qui continue d'être traité en pestiféré, alors même que ses accusations de corruption lancées à la tête des politiciens opportunistes viennent de trouver leur confirmation, quand a éclaté le scandale de Panam ; ou encore à la compagne de l'anarchiste Vaillant, qui croit son conjoint incapable de commettre un attentat ; ou, plus prosaïquement et plus proche de la sinistre réalité sociale de l'époque, au sanglant accident dû au grisou dans une mine stéphanoise, ce qui pose le problème de la responsabilité pénale et financière de l'entreprise et de l'encadrement.

On peut supposer que Mirbeau a été particulièrement sensible aux accusations lancées par un prêtre réfractaire du nom de Jouet, nouvel abbé Jules, contre les « abus » et « exactions » en tous genres perpétrés depuis des siècles par l'Église romaine, qui « *crétinise les cerveaux, anéantit le libre arbitre* », exploite les pauvres et abêtit les consciences... Quant à l'interview de Whistler sur le procès – perdu ! – qui l'a opposé à un noble anglais, aussi pingre que richissime, elle fait écho à l'article de Mirbeau, « Le Portrait de sa femme », paru quelques jours plus tôt dans *Le Journal*. Mais le document le plus intéressant, pour le féru d'histoire, c'est le choix des articles consacrés à l'affaire Dreyfus et, tout particulièrement, le récit du compliqué voyage qu'a effectué Alfred Dreyfus, accompagné de son « frère admirable », Mathieu, de Rennes, où il a été de nouveau condamné en toute absurdité, avant d'être aussitôt gracié, jusqu'à Carpentras, où il va pouvoir retrouver les siens et mener la vie paisible d'un retraité, tout en aspirant avidement à sa réhabilitation : il se trouve en effet que Jules Huret a suivi tout le périple de l'ancien bagnard, aux côtés des policiers de la Sûreté chargés de le protéger.

À côté des interviews, on trouve également des récits de reportages hauts en couleurs. Notamment le périple, à travers l'Allemagne et un bout d'Autriche, à la vaine recherche abracadabrantesque d'Arton, lancée par un petit escroc belge, qui, sans le soupçonner, a ameuté également la police française. Et un long reportage sur sa pittoresque et périlleuse traversée du Maroc de 1894, pays fermé à la « *civilisation* » et particulièrement rétrograde, dont Jules Huret trace un portrait en forme de réquisitoire, à l'occasion de la mort de Moulay Hassan et de l'intronisation de son fils. Notons encore le macabre reportage sur

la reconnaissance des cadavres des innombrables victimes calcinées de l'incendie du Bazar de la Charité, qui avait traumatisé l'opinion publique. Bref, grâce à Jules Huret, nous pouvons nous plonger agréablement dans la France de la prétendue « Belle Époque » et en découvrir quantité de facettes et de figures peu connues ou carrément oubliées.

Pierre Michel

ZENITER, A. (2017). *L'art de perdre*, Paris, Flammarion.

Voix de l'exil... Quitter l'Algérie, c'est abandonner : les terres sèches où on a enterré les morts et planté les oliviers au point de se saigner les mains, la petite mosquée qui était un havre de fraîcheur, les jours de grande fête au village parmi les voisins et les cousins, les pierres rongées des bâtisses élevées à la force des seuls bras.

Voix de colère face au départ forcé, à l'adaptation difficile, au mépris des français envers ces immigrés étrangers. Voix d'apaisement pour se réconcilier avec l'Histoire et se réapproprier le passé, pour rallier deux cultures opposées. Voix particulière d'un individu en pleine construction identitaire qui se lance en quête de ses origines.

Dans son roman intitulé « *L'Art de perdre* », Alice Zeniter trace le parcours de trois générations arrachées à leurs racines. Trois voies qui se déplacent dans un espace-temps différent. Trois voix qui expriment des motivations diverses.

La première partie se déroule à la veille de la guerre d'Algérie et présente une famille kabyle habitant dans un village reculé des hautes plaines. Le patriarche Ali est un ancien combattant de l'armée française, il a participé à la seconde guerre mondiale et il est revenu couvert de médailles. Mais il se retrouve tiraillé entre le Front de Libération National qui est trop radical, et l'Etat français qui réclame une loyauté sans faille de la part de ses colonisés. Le vieil homme exprime ce dilemme tout au long de la 1^{ère} partie. C'est la Voix du déchirement identitaire.

Dans la 2^e partie du roman, on voit que le vieil Ali est obligé de réclamer l'asile en France pour échapper aux attentats sanguinaires du FLN et pour assurer l'avenir de ses enfants. Mais l'Etat français va les parquer dans des camps de transit avec les Harkis, les anciens combattants algériens de l'armée française, considérés comme des traîtres dans leur pays et obligés de fuir. Les Harkis, ceux qui sont en

mouvement perpétuel, qui n'ont pas de place fixe, qui sont des éternels nomades. Hamid le fils rebelle va finir par rejeter les traditions de ses ancêtres et s'intégrer à tout prix dans la société française. C'est la Voix de la révolte contre les origines.

La 3^e partie décrit les choix de Naïma, la fille d'Ali, devenue directrice d'une galerie d'art et très bien intégrée en France. Mais bientôt, elle va se confronter à l'Histoire de sa famille et de son pays. En 1^{er} lieu, elle doit préparer une exposition sur la guerre récente qui déchire la nouvelle Algérie. En 2^e lieu, elle assiste aux attentats du Bataclan en 2015. Elle décide alors d'interroger son père et son grand-père pour mieux comprendre le passé. Elle rentre aussi en Algérie pour retrouver la trace de ses cousins. C'est la Voix de la quête des origines dans une démarche autobiographique.

L'expression « l'art de perdre » est tirée du début d'un poème en anglais intitulé *One art*, de la poétesse américaine Elisabeth Bishop (1911-1979). Selon elle, la perte n'est pas un état définitif, il ne faut pas renoncer, mais aller de l'avant. L'héroïne Naïma cite souvent des extraits de ce poème pour se donner du courage. Le titre convient aussi à Hamid et Ali qui ont tous deux perdu leurs racines identitaires et leur fierté. Ils ont renoncé à défendre leurs valeurs et leurs traditions ; leurs voix se sont éteintes. Ce départ forcé de l'Algérie a donc déclenché des réactions opposées selon le contexte de chaque époque : « La première génération, celle des grands-pères qui ont vécu la guerre, l'exil, le traumatisme, a préféré ne pas en parler. La seconde, celle des pères, a préféré trouver du travail et s'insérer dans la société française des années 70 et 80. Au contraire, la troisième génération, celle qui est adulte actuellement, est à la recherche de son identité et de ses origines, elle veut savoir d'où elle vient et s'attelle au travail de mémoire qui n'a pas été fait pendant très longtemps. » Il est intéressant de constater que cette étude sociale effectuée en 2021 pour l'Elysée, rejoint la narration à trois voix choisie par Alice Zeniter en 2017. Cela montre bien la finesse psychologique de l'auteur et l'intérêt porté à l'Histoire. Mais surtout, cela souligne son grand travail de préservation de la mémoire collective algérienne.

Yasmine Khodor

IV. NOTES SUR LES AUTRICES DU DOSSIER

Boustani Carmen. franco/libanaise, Docteur d'État ès lettres de l'université Lyon 2, diplômée en sémio-linguistique de la Sorbonne-Nouvelle, Professeure des universités à l'école doctorale de l'université libanaise. Chercheuse associée au labo Dyna lang de 2000 à 2009 (Paris V, Sorbonne). Professeure associée au CERLIC de 1998 à 2010 (université d'Angers) et au CERES (groupe de recherche de la chaire francophonies et émigrations, institut catholique de Toulouse,). Membre du conseil scientifique de l'école doctorale, université libanaise. Directrice de la *Revue des lettres et de traduction*, université Saint-Esprit, Kaslik, Liban. **Thèmes de recherche :** les théories du genre, Sémiologie du corps et le langage non verbal, l'inconscient du texte et l'imaginaire linguistique. Dernières publications – *Oralité et gestualité, la différence homme femme dans le roman francophone*, Paris, Karthala, 2009, (Essai) – *La guerre m'a surprise à Beyrouth*, Paris, Karthala, 2010 (Roman), *Un ermite dans la grande maison*, Paris, Karthala, 2013, (Roman), *Andrée Chedid, L'écriture de l'amour*, Paris, Flammarion, 2016, (Biographie) (Prix Phénix, janvier 2017). **Distinctions honorifiques :** – Médaille d'or et prix d'excellence du CNRS, à l'occasion de son jubilé d'or, juin 2012. – Chevalier dans l'ordre des Palmes académiques, décret, juillet 2006. Médaille d'honneur des écrivains de langue française, ADELFI, 2001.

Gemayel Rana. est Titulaire d'un Doctorat ès. Lettres à l'Université Libanaise, enseignante de français juridique à la faculté de Droits et de Sciences politiques Campus IV. Au sein de ses études en musique à l'Université Saint-Esprit de Kaslik, elle a également enseigné l'analyse musicale à la faculté de Multimedia /USEK. Elle est autrice de plusieurs articles littéraires dans le domaine de la textanalyse selon Jean BELLEMIN-NOEL dont : « L'écriture de l'inconscient dans *Les Désaxés* (2004) et *Not To Be* (1991) chez Christine Angot », publié à la revue des recherches scientifiques et littéraires de l'université Al Jinan/Beyrouth.

Hazzoury Nehmat. Doctorante en Littérature française à l'Université de Rouen-Normandie. Elle prépare une thèse intitulée : « Itinéraire d'une intellectuelle libanaise : l'écriture au féminin de Carmen Boustani », sous la direction d'Ariane Ferry et de Françoise Simonet-Tenant. Elle a publié un article sur l'espoir en temps de guerre.

Helou Rafca. docteure en langue et littérature françaises de l'université libanaise en 2020. Champs d'intérêt : le féminisme dans des romans modernes et francophones. Elle donne des cours dans des lycées officiels en tant qu'enseignante de littérature française, cadrée au cycle secondaire. Thèmes de recherche : sémiologie et psychanalyse, elle a publié des comptes rendus de lecture et un article sur *Un ermite dans la grande maison* de Carmen Boustani

Fawaz Hala. est doctorante en troisième année en sciences du langage et didactique des langues à l'Université de Bretagne Occidentale /laboratoire HCTI. Elle prépare sa thèse sous la direction du professeur Michael Rinn, thèse intitulée : « La parole testimoniale entre le factuel et le fictif : de la transmission mémorielle à la création littéraire dans les témoignages des rescapés. » Installée au Canada, elle a participé à de nombreux colloques en France et aux États-Unis disponibles sur : <https://www.univ-brest.fr/hcti/menu/Membres/Doctorants/Hala-Fawaz>. En Mars 2022, elle publie son mémoire de Master aux Éditions L'Harmattan sous le titre : *La Tectonique des sentiments d'Eric-Emmanuel Schmitt, Analyse pragmatique du discours théâtral*.

Issa Mireille. Chef du Centre d'Études Latines – Université Saint-Esprit de Kaslik, Liban. Médio-latiniste, Docteur en Lettres françaises de Paris-Sorbonne (Paris IV), Mireille Issa est Professeur à l'Université Saint-Esprit de Kaslik depuis 1999. Membre de plusieurs Centres, Sociétés et projets de recherche internationaux (CNRS Paris, IFPO Beyrouth – EPHE Paris, Collège de France, *Rencesvals* pour l'Épopée romane France, Best Paris), elle est engagée dans l'étude de la littérature et l'histoire de l'Antiquité classique et du Moyen-Âge, notamment des deux époques croisées et post-croisées. Elle est autrice de nombreux ouvrages et articles, dont :

- *La version latine et l'adaptation française de l'Historia rerum in partibus transmarinis gestarum de Guillaume de Tyr*, Turnhout, Brepols, Collection The Medieval Translator n° 13, 2010.
- *Le latin des maronites*, actes du colloque organisé par le Centre d'Études Latines de l'Université Saint-Esprit de Kaslik, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 2017.
- *Bullarium Maronitarum, Bullaire Maronite*, traduction et commentaire du recueil de l'abbé Toubia Anaissi de 1911, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 2019.

Ainsi que de la traduction de nombreuses dissertations latines consacrées à l'Antiquité, phénicienne, romaine et byzantine de la ville de Beyrouth.

Zäïter Christine. a fait ses études supérieures à l'Université Saint-Esprit de Kaslik et à l'Université libanaise où elle a obtenu un doctorat ès lettres en sémiolinguistique (2020). Coordinatrice de français dans plusieurs écoles privées, elle a également enseigné le FLE à l'Université libanaise, section IV. Elle a publié plusieurs articles sur l'étude de genre et les différences sexuelles en linguistique, dans *Revue des lettres et de traduction* : « Différences linguistiques entre hommes et femmes dans le roman actuel : *Faire l'amour* de Jean-Philippe Toussaint et *Le marché des amants* de Christine Angot » (2015), « L'oralité dans l'écriture de Camille Laurens » (2017), « Le féminin dans *Un Ermite dans la grande maison* de Carmen Boustani » (2019).

