

Numéro 19 / Année 2023

Synergies Italie

Revue du GERFLINT

Écritures francophones vues d'Italie : questionnements autour des variétés du français

Coordonné par Veronica Cappellari
et Flaviano Pisanelli



Synergies Italie

Numéro 19 / Année 2023

Écritures francophones vues d'Italie :
questionnements autour des variétés
du français

Coordonné par Veronica Cappellari
et Flaviano Pisanelli



REVUE DU GERFLINT
2023

POLITIQUE EDITORIALE

Synergies Italie est une revue francophone de recherche en sciences humaines et sociales, particulièrement ouverte à l'ensemble des sciences du langage et de la communication.

Sa vocation est de mettre en œuvre, en Italie, le *Programme Mondial de Diffusion Scientifique Francophone en Réseau* du GERFLINT, Groupe d'Études et de Recherches pour le Français Langue Internationale. C'est pourquoi elle publie des articles dans cette langue, mais sans exclusivité linguistique et accueille, de façon majoritaire, les travaux issus de la pensée scientifique des chercheurs francophones de son espace géographique dont le français n'est pas la langue première. Comme toutes les revues du GERFLINT, elle poursuit les objectifs suivants : défense de la recherche scientifique francophone dans l'ensemble des sciences humaines, promotion du dialogue entre les disciplines, les langues et les cultures, ouverture sur l'ensemble de la communauté scientifique, adoption d'une large couverture disciplinaire, aide aux jeunes chercheurs, formation à l'écriture scientifique francophone, veille sur la qualité scientifique des travaux.

Libre Accès et Copyright : © **Synergies Italie** est une revue française éditée par le GERFLINT qui se situe dans le cadre du libre accès l'information scientifique et technique. Sa commercialisation est interdite. Sa politique éditoriale et ses articles peuvent être directement consultés et étudiés dans leur intégralité en ligne. Le mode de citation doit être conforme au Code français de la Propriété Intellectuelle. La Rédaction de *Synergies Italie*, partenaire de coopération scientifique du GERFLINT, travaille selon les dispositions de la Charte éthique, éditoriale et de confidentialité du Groupe et de ses normes les plus strictes. Les propos tenus dans ses articles sont conformes au débat scientifique et n'engagent que la responsabilité de l'auteur. Conformément aux règles déontologiques et éthiques du domaine de la Recherche, toute fraude scientifique (plagiat, auto-plagiat, soumission de texte artificiellement créé, retrait inopiné de proposition d'article sans en informer dûment la Rédaction) sera communiquée à l'entourage universitaire et professionnel du signataire de la proposition d'article. Toute procédure irrégulière entraîne refus systématique du texte et annulation de la collaboration.

Périodicité : annuelle
ISSN 1724-0700 / ISSN en ligne 2260-8087

Directeur de publication

Jacques Cortès, Professeur honoraire, Université de Rouen Normandie, France

Coordination éditoriale générale et révision du numéro

Sophie Aubin, Universitat de València, Espagne

Présidente d'Honneur

Marie-Berthe Vittoz, Université de Turin, Italie

Rédactrice en chef

Rachele Raus, Université de Turin, Italie

Rédactrice en chef adjointe

Maria Margherita Mattioda, Université de Turin, Italie

Titulaire et Éditeur : GERFLINT

Siège en France

GERFLINT
10 rue Chartraine
27 000 Évreux - France
www.gerflint.fr
gerflint.edition@gmail.com

Siège de la rédaction en Italie

Université de Turin - Dipartimento di Lingue e Letterature straniere e Culture moderne, Via S. Ottavio, 20 - 10124 Turin (Italie).
Tél : 011.6702153
Contact de la Rédaction :
synergies.italie@gmail.com

Comité scientifique

Ruth Amossy (Université de Tel-Aviv, Israël), James Archibald (Université de Turin, Italie ; Conseil supérieur de la langue française, Canada), Michel Berré (Université de Mons, Belgique), Josiane Boutet (Université de Paris-Sorbonne, France), Sergio Cappello (Université de Udine, Italie), Melita Cataldi (Université de Turin, Italie), Nadine Celotti (Université de Trieste, Italie), Giovanni Dotoli (Université de Bari, Italie), Marie-Marthe Gervais-le Garff (Université de Plymouth, Royaume-Uni), Mathieu Guidère (Université de Paris VII/INSERM, France), John Humbley (Université de Paris-Diderot, France), Douglas A. Kibbee (Université de l'Illinois, USA), Alessandro Martini (Université de Lyon III Jean Moulin, France), Eni Orlandi (Université de Campinas, Brésil), Sandrine Reboul-Touré (Université de Paris III, France), Leandro Schena (Université de Modène, Italie).

Comité de lecture permanent

Gerardo Acerenza (Université de Trente, Italie), Giovanni Agresti (Université de Bordeaux Montaigne, France), Francesca Bisiani (Université Catholique de Lille, France), Maria Cristina Caimotto (Université de Turin, Italie), Roberto Dapavo (Université de Turin, Italie), Annick Farina (Université de Florence, Italie), Fabien Gibault (Université de Bologne, Italie), Patricia Kottelat (Université de Turin, Italie), Gabrielle Laffaille (Université de Turin, Italie), Nadia Minerva (Université de Catane, Italie), Benoît Monginot (Université de Turin, Italie), Claire-Emmanuelle Nardone (Université de Turin, Italie), Paola Paissa (Université de Turin, Italie), Daniela Puolato (Université de Naples « Federico II », Elisa Ravazzolo (Université de Trente, Italie), Giorgio Sale (Université de Sassari, Italie), Mario Squartini (Université de Turin, Italie), Valeria Zotti (Université de Bologne, Italie), Angela Zottola (Université de Turin, Italie).

Évaluateurs invités pour ce numéro

Angela Buono (Université de Naples « L'Orientale », Italie), Alessandro Costantini (Université de Venise Ca' Foscari, Italie), Daniela Fabiani (Université de Macerata, Italie), Elena Pessini (Université de Parme, Italie), Francesca Piselli (Université de Perouse, Italie), Silvia Riva (Université de Milan, Italie), Cristina Schiavone (Université de Macerata, Italie), Giuseppe Sofo (Université de Venise Ca' Foscari, Italie), Anna Soncini Fratta (Université de Bologne, Italie), Valentina Tarquini (Université de Rome 3, Italie), Gabriella Vernetto (Université de la Vallée d'Aoste, Italie).

Patronages et partenariats

Fondation Maison des Sciences de l'Homme de Paris (FMSh, Projets soutenus), Sciences Po Lyon (Partenariat institutionnel pour Mir@bel), EBSCO Publishing (EDS), ProQuest-Clarivate, Zenodo (CERN, OpenAIRE), HAL science ouverte / auréHAL : GERFLINT, Structure de recherche 1083465 (Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche, CNRS, Inria, Inrae).

Numéro financé par le GERFLINT.

PROGRAMME MONDIAL DE DIFFUSION SCIENTIFIQUE FRANCOPHONE EN RÉSEAU

Synergies Italie n° 19 / 2023
<https://gerflint.fr/synergies-italie>



Indexations et référencements

ABES (SUDOC)
ANVUR
CINECA
DOAJ
Ebsco : Communication Source
Ebsco : Communication & Mass Media Index
Ent'revues
ERIH Plus
EZB
HAL science ouverte
ISSN Portal / ROAD
JournalBase (CNRS)
JournalSeek
Linguistics & Language Behavior Abstracts (LLBA)
LISEO (France Education International)
MIAR
Mir@bel
MLA
OpenAlex
ProQuest central
Scopus, Scopus Sources
SHERPA-RoMEO
SJR, SCImago Journal & Country Rank
Ulrichsweb
Zenodo

Disciplines couvertes par la revue

- Ensemble des Sciences Humaines et Sociales
- Culture et communication internationales
- Sciences du langage
- Littératures francophones
- Didactologie-didactique de la langue-culture française et des langues-cultures
- Éthique et théorie de la complexité

Écritures francophones vues d'Italie : questionnements autour des variétés du français

Coordonné par Veronica Cappellari et Flaviano Pisanelli



Sommaire



Veronica Cappellari, Flaviano Pisanelli	7
Présentation	
Variétés et déclinaisons de la langue française en Belgique et au Québec	
Michel Wauthion, Marie Godet	15
Le corps des mots. Voix surréalistes en Belgique francophone	
Marco Baretta	35
Le français québécois à la radio et à la télévision : étude phonétique et prosodique d'un corpus	
Les littératures francophones face aux questions identitaires	
Antonio Gurrieri	47
Le métissage linguistique en traduction : <i>Ravines du devant-jour</i> de Raphaël Confiant	
Nataša Raschi	61
La représentation du (des) français de Côte d'Ivoire dans les œuvres dramatiques de Bernard Zadi Zaourou	
Angéline Chabi	75
Patrice Nganang, entre subversion et reterritorialisation linguistique	
Agnieszka Kukuryk	91
Affirmation identitaire dans la francographie périphérique de Léon Kochnitzky	
Varia	
James Archibald	109
Pour une glottopolitique intégrée	
Comptes rendus de lecture	
Veronica Cappellari	127
Ariane Poissonnier, <i>Atlas de la francophonie. Le français plus qu'une langue</i> , Paris, Éditions Autrement, 2021	
Veronica Cappellari	129
André Avias, <i>Francophonie : identités multiples et complexes, de l'Afrique à l'Amérique, témoignages littéraires</i> , Saint-Denis, Éditions Edilivre, 2021	

Annexes

Profils des contributeurs	133
Projet pour le n° 20 / 2024	137
Consignes aux auteurs.....	141
Publications du GERFLINT.....	145



ISSN 1724-0700

ISSN en ligne 2260-8087

Présentation

Veronica Cappellari

Université de Turin, Italie

veronica.cappellari@unito.it

<https://orcid.org/0000-0001-9994-6901>**Flaviano Pisanelli**

Université Paul-Valéry de Montpellier, France

flaviano.pisanelli@univ-montp3.fr

<https://orcid.org/0000-0001-7231-0903>

L'espace très hétérogène de la francophonie, se fondant sur l'emploi et le partage de la langue française, s'exprime à travers l'expression linguistique et littéraire de tous les pays qui la composent. Trouvant sa réalisation dans la création littéraire, une langue est parfois obligée de se renouveler et d'inventer de nouvelles formes d'expression. Cette évolution linguistique est assurée par l'œuvre d'écrivains, de poètes, de *conteurs*, d'artisans du mot, qui adaptent sans cesse la langue à leur volonté créative. Ainsi, l'horizon de la littérature francophone s'ouvre à une polyphonie de voix qui ancrent la langue de Molière à un ensemble de cultures et d'imaginaires parsemés dans tous les continents. Cette langue archipel (Gauvin, 1999 : 280), s'adaptant aux différentes cultures qu'elle exprime, permet aux écrivains francophones nés hors de France, d'évoquer, par leurs hybrides linguistiques, leurs identités plurielles et de faire dialoguer les cultures les plus diverses et variées. Il s'agit, comme souligne Édouard Glissant, d'un « imaginaire des langues » qui consiste à avoir conscience, dans l'acte même de l'écriture, de la multiplicité des langues qui leur appartiennent :

Nous savons que nous écrivons en présence de toutes les langues du monde, même si nous n'en connaissons aucune. [...] Mais écrire en présence de toutes les langues du monde ne veut pas dire connaître toutes les langues du monde. Ça veut dire que dans le contexte actuel des littératures et du rapport de la poétique au chaos-monde, je ne peux plus écrire de manière monolingue. (Glissant, 1996 : 112).

L'écrivain doit ainsi tenir compte de cette « pluralité » linguistique qui trouve expression dans sa création artistique :

Aujourd'hui, même quand un écrivain ne connaît aucune autre langue, il tient compte, qu'il le sache ou non, de l'existence de ces langues autour de lui

dans son processus d'écriture. On ne peut plus écrire une langue de manière monolingue. On est obligé de tenir compte des imaginaires des langues (Ibid.).

La réflexion de Glissant se relie à la notion de « Tout-monde », au sein de laquelle toutes les créations où les langues entrent en contact, se croisent et échangent dans une riche et complexe polyphonie langagière.

C'est à partir de la seconde moitié du XX^e siècle que le concept de littératures francophones s'est progressivement affirmé. La grande variété des romans, des poèmes, des pièces de théâtre publiés dans l'espace de la francophonie est le résultat de générations d'auteurs qui favorisent la naissance, à partir de leurs origines géographiques et de leur histoire personnelle, de littératures nationales d'expression française qui font preuve d'une vitalité exceptionnelle et d'un potentiel innovateur. Ces littératures permettent au lecteur de découvrir comment la langue française, en se faisant *espace d'accueil*, peut échapper à une forme d'immobilisme et devenir, en même temps, langue de soi et langue de l'*Autre* à même de traduire et de transposer la diversité des cultures francophones. Se situant au croisement des innombrables nuances des langues, les écrivains s'engagent dans la création de leur propre langue d'écriture dans un contexte culturel multilingue qui est souvent influencé par les signes de la diglossie ou de la triglossie, de l'emprunt et du calque linguistique.

Cependant, la pluralité linguistique ne se manifeste pas uniquement dans le domaine littéraire ; c'est pourquoi ce numéro de la Revue *Synergies Italie* s'articule autour d'un ensemble d'essais rédigés par des spécialistes de différentes disciplines, qui nous ont permis d'aborder un tissu culturel et linguistique extrêmement complexe. C'est également pour cette raison que les études rassemblées dans ce numéro ont été divisées en deux sections : la première, intitulée « Variétés et déclinaisons de la langue française en Belgique et au Québec », est consacrée à la réflexion phonétique, prosodique du français dans un contexte européen et nord-américain ; la seconde, intitulée « Les littératures francophones face aux questions identitaires », se focalise en revanche sur des questions littéraires et identitaires.

Toute notre reconnaissance va à **Michel Wauthion** et **Marie Godet** pour leur analyse prosodique de la voix de six écrivains et artistes belges appartenant au courant surréaliste, et de nous amener, sous une perspective comparatiste, à des réflexions éclairantes. En partant du principe que « la voix est d'abord le marqueur d'une personne », les auteurs nous proposent une étude sur « les correspondances possibles entre l'expression verbale d'un individu et sa démarche créative ». Les artistes font partie d'un projet récemment réalisé à La Louvière, en Belgique,

qui a donné lieu à une exposition intitulée *Voix surréalistes. Le corps des mots*. La recherche, fondée sur une méthodologie spécifique qui est par ailleurs soigneusement expliquée par les deux spécialistes, a été effectuée sur des échantillons de voix. L'étude montre que « les contrastes accentuels », voire les traits régionaux, varient en fonction des différences entre générations et des activités professionnelles exercées par les artistes.

À travers l'examen des contours intonatifs, phonétiques et prosodiques de la langue franco-québécoise, **Marco Baretta** propose une étude très intéressante sur les variations dans le parlé médiatique au Québec. Il examine les variantes typiques franco-québécoises utilisées par les animateurs des émissions télévisées et radiophoniques de chaînes publiques et privées. S'appuyant sur l'analyse d'échantillons consonantiques et vocaliques, ainsi que sur un certain nombre d'emprunts de la langue anglaise, Baretta nous invite à réfléchir sur certaines structures linguistiques qui constituent des variantes très spécifiques au Québec. À partir d'un documentaire diffusé par la chaîne télévisuelle publique Radio-Canada, d'un épisode sportif de la chaîne régionale de Laval et d'un magazine d'information de la radio de l'Université de Montréal, l'auteur conclut que les présentateurs et les journalistes des antennes publiques font preuve d'une prononciation plus soignée que celle de leurs collègues des chaînes privées. La dernière partie de cette étude inclut, à juste titre, une observation intéressante sur « l'accent nasillard et l'articulation relâchée » (Quefélec, 2007 : 61) des Québécois par rapport au français de l'Hexagone.

« Le phénomène du multilinguisme est une donnée de la Caraïbe » (Glissant, 1981 : 356). Si nous pensons à la figure du *quimboiseur*, personnage central dans la plupart des romans antillais, à la fois sorcier et sage, nous entrons dans le monde ancestral créole caractérisé par la tradition orale et que des créolistes haïtiens ont nommé « oraliture » (Combe, 2010 : 98). La culture antillaise est imprégnée d'une diglossie entre le créole et les langues européennes constituant une dimension plurilingue riche et complexe. Dans l'Éloge de la créolité, Bernabé, Chamoiseau et Confiant expliquent de manière solennelle la fonction que la langue créole revêt dans la communauté antillaise :

De ces langues, [nous devons] bâtir notre langage. Le créole est notre langue première [...], le véhicule originel de notre moi profond, de notre inconscient collectif, de notre génie populaire [...]. Avec elle nous rêvons. Avec elle nous résistons et nous acceptons. Elle est nos pleurs, nos cris, nos exaltations. Elle irrigue chacun de nos gestes. [...] L'absence de considération pour la langue créole n'a pas été un simple silence de bouche mais une amputation culturelle. (Bernabé, Chamoiseau, Confiant, 1989 : 43).

Dans le cadre d'une approche prospective du métissage linguistique en traduction se situe l'essai d'**Antonio Gurrieri**. Son étude s'interroge sur le défi de traduction relevé par Anna Devoto, qui a travaillé sur la version italienne du roman autobiographique de Raphaël Confiant, *Ravines du devant jour*. L'objectif principal du chercheur est d'examiner les stratégies et les « difficultés évidentes quant au choix des mots appropriés pour décrire un univers tropical qui n'est pas toujours familier au lecteur italophone » et qui est construit autour d'un imaginaire exotique nourri de folklore et de sentiments caractérisant la culture martiniquaise. La traduction en langue italienne de l'ouvrage voit le jour en 1994 sous le titre, très différent de la version originale, *La profezia delle notti*, qui contient également « une évidente référence intertextuelle au recueil *Oiseaux* de Saint-John Perse ». Les titres des chapitres du roman, traduits littéralement, conservent en italien le rythme des mots d'origine créole. Gurrieri remarque la richesse linguistique de l'ouvrage, la présence constante de créolismes lexicaux et de mots rares ; il propose, entre autres, une étude sur les « diatopismes » qui caractérisent le français des Antilles. L'emprunt et le calque sont les choix traductifs privilégiés. « Le défi de tout traducteur qui aborde ce genre de textes » est, selon l'auteur, celui de connaître pleinement le contexte culturel des Caraïbes, élément nécessaire pour mieux comprendre l'ampleur « de cette langue métissée ».

La langue française est l'une des grandes langues de communication de l'Afrique sub-saharienne. Elle a joué (et joue) un rôle essentiel dans la scolarisation et, par conséquent, dans le passage à l'écriture de l'Afrique, territoire habitué à la tradition et à la transmission orales. Les langues africaines continuent d'assurer l'expression des cultures locales et participent à toute forme de production littéraire. Le théâtre, étant le genre littéraire le plus étroitement lié à la parole, est celui qui est susceptible de présenter le plus grand nombre de variantes sociolinguistiques et dialectales. L'étude éclairante de **Nataša Raschi** nous introduit à la dimension théâtrale de l'ivoirien Bernard Zadi Zaourou à travers « une réflexion sur la langue qui devient miroir de la réalité sociale et politique » et qui en est la source principale. Elle constate que Zadi Zaourou utilise une langue française enrichie « d'emprunts multiples et d'interférences des langues ». Inspiré de la *Préface au Secret des Dieux*, rédigée par l'auteur lui-même, l'essai de Raschi se concentre sur « un retour prolifique aux sources de l'oralité » qui représentent les désillusions de l'homme moderne. Le dramaturge superpose le *bété*, sa langue d'origine, au français standard et à d'autres langues étrangères et régionales empruntées et enrichies. La chercheuse consacre également une partie de son étude à la centralité de l'onomastique dans l'univers dramatique de l'écrivain ivoirien, tout en soulignant l'importance que la fonction du « nom propre » revêt dans ce type de production artistique.

Angeline Chabi focalise également son étude sur un auteur de l'Afrique Noire, Patrice Nganang, directement impliqué dans la vie politique de son pays natal, le Cameroun. Son œuvre littéraire est marquée par les notions de la « déterritorialisation » et de « l'éclatement des frontières linguistiques ». Comme le souligne l'autrice, Nganang « transpose dans [ses] romans le langage des quartiers dont [il] parle » de manière à exprimer la réalité à travers un français réinventé : narrer des réalités d'« Ici » en s'appropriant des expressions d'« Ailleurs ». Analysant deux ouvrages du romancier camerounais, *Temps de chien* et *La promesse des fleurs*, Chabi met en relief les mélanges linguistiques chez Nganang : l'écrivain « fait fondre, *ex abrupto*, les langues du colonisateur dans celles du colonisé », tout en introduisant des emprunts lexicaux et des calques syntaxiques. Dans l'emploi fréquent d'« interférences linguistiques saupoudrées de saveurs camerounaises », l'auteur crée « une poétique où l'oralité se fond dans l'écriture et où les langues et les cultures se frottent et s'entremêlent ».

Enfin, l'étude de **Agnieszka Kukuryk** représente une mise au point complémentaire très utile pour connaître la création littéraire de Léon Kochnitzky, poète belge de la première moitié du XX^e siècle. Né d'une famille d'origine russo-polonaise, l'écrivain, grand voyageur polyglotte, nous fait plonger dans son existence nostalgique, jalonnée de désirs d'évasion et de pérégrinations. En parcourant les rues des villes qu'il traverse, l'auteur « s'imprègne de ce qui l'entoure », « succombe [au] spectacle multicolore » et « [capture] dans un tissage poétique de mots » les images et les nuances des paysages qu'il explore. Son séjour en Italie est source d'inspiration poétique pour son œuvre *Flambeau*, où la ville de Florence est au cœur de ses vers. Écrivain éclectique, Kochnitzky esquisse dans sa « francographie périphérique » - où le français s'ouvre à toutes ses différentes variétés - une quête de soi et surtout le sens de son errance perpétuelle qui trouve dans son art poétique la seule 'demeure' possible.

Dans le désir et/ou l'exigence de raconter la spécificité et l'authenticité des cultures *autres*, les créations francophones rendent l'altérité bien visible en travaillant la langue. La langue française, loin d'être immuable et inerte, se transforme et se métamorphose par des glissements langagiers et des entremêlements-enchevêtrements qui sollicitent l'imaginaire et la création artistique. Ce processus mouvant, qui alimente sans cesse les variétés, ne peut qu'enrichir les langues et les cultures, comme Michel Tétu le souligne dans le passage suivant : « Si bien qu'on pourrait dire que les variations phonétiques sont des enjolivements, les variations lexicales sont des enrichissements » (1997 : 65-66). La diversité est ainsi « le moteur de l'énergie universelle, qu'il faut préserver des assimilations et des habitudes standardisées » (Glissant, 1996). Il s'agit ici d'une diversité et d'une

« pensée métisse » (Gruzinski : 1999) qui représentent également les fondements de la complexe notion d’interculturalité : la dernière frontière face au processus de «mondialisation» de l’époque contemporaine.

Bibliographie

- Bernabé, J., Chamoiseau, P., Confiant, R. 1989. *Éloge de la créolité*. Paris : Gallimard.
- Combe, D. 2010. *Les littératures francophones. Questions, débats, polémiques*. Paris : PUF.
- Gauvin, L. 1999. L’Imaginaire des langues : tracées d’une poétique. In : Chevrier, J. (dir.), *Poétiques d’Édouard Glissant*. Actes du colloque international « Poétiques d’Édouard Glissant », Paris-Sorbonne, 11-13 mars 1998. Paris : Presses de l’Université Paris-Sorbonne.
- Glissant, É. 1981. *Le Discours antillais*. Paris : Seuil.
- Glissant, É. 1990. *Poétique de la Relation*. Paris : Gallimard.
- Glissant, É. 1993. *Tout-monde*. Paris : Gallimard.
- Glissant, É. 1996. *Introduction à une poétique du Divers*. Paris : Gallimard.
- Gruzinski, S. 1999. *La Pensée métisse*. Paris : Fayard.
- Quefélec, A. 2007. Variétés et variation : du français monocentré à la francophonie pluri-centrique ?. In : Argod-Dutard, F. *Le français : des mots de chacun, une langue pour tous*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, p. 53-66.
- Tétu, M. 1997. *Qu’est-ce que la francophonie ?* Paris : Edicef/Hachette.

Synergies Italie n° 19 / 2023



Variétés et déclinaisons
de la langue française en
Belgique et au Québec





ISSN 1724-0700
ISSN en ligne 2260-8087

Le corps des mots. Voix surréalistes en Belgique francophone

Michel Wauthion

Université de Pavie, Italie

michelflorentgeorges.wauthion@unipv.it

<https://orcid.org/0000-0001-6498-1475>

Marie Godet

Centre Daily-Bul & Co, Belgique

marie@dailybulandco.be

<https://orcid.org/0000-0002-5575-979X>

Reçu le 03-10-2022 / Évalué le 04-11-2022 / Accepté le 02-12-2022

Résumé

La voix prononce les mots comme l'écriture manuscrite les trace, en apportant la personnalisation d'un code partagé par une communauté. L'importance culturelle de la vue comme mode de perception et de reconnaissance fait que nous sommes habitués à utiliser la photographie et la signature pour identifier quelqu'un. Cette contribution décrit une expérimentation née de l'analyse prosodique de la voix de six écrivains ou artistes belges liés au courant surréaliste : Broodthaers, Bury, Chavée, Dotremont, Magritte et Mariën. Sans prétendre énoncer les règles d'un mécanisme de correspondance entre la voix et l'œuvre, nous avons observé si la propre voix d'artistes ayant une relation singulière à la place du corps dans le langage peut être analysée comme un reflet vocal de leur art ou de leur poétique. En d'autres termes, les inflexions de la voix trouvent-elles une correspondance avec la démarche d'un artiste telle qu'elle se révèle dans son œuvre ?

Mots-clés : prosodie, parole, surréalisme, Belgique, stylistique

Il corpo della voce. Analisi vocale del surrealismo belga francofono

Riassunto

La voce enuncia le parole così come la mano le traccia, rilevando la personalizzazione individuale di un codice condiviso in una data comunità. L'importanza culturale del senso della vista come modalità di percezione e riconoscimento si traduce nel fatto che siamo abituati a usare fotografie e firme per identificare qualcuno. Questo contributo cerca di inseguire vie diverse di riconoscimento. Vi viene descritto un esperimento nato dall'analisi prosodica delle voci di sei scrittori o artisti belgi legati al movimento surrealista: Broodthaers, Bury, Chavée, Dotremont, Magritte e Mariën. Senza cercare di stabilire le regole di un meccanismo di corrispondenza tra voce e opera, abbiamo osservato se le voci proprie di artisti con un rapporto singolare con il posto del corpo nel linguaggio possono essere analizzate come un

riflesso vocale della propria arte poetica. In altre parole, le inflessioni della voce trovano una corrispondenza con la personalità di un artista così come si rivela nella sua opera?

Parole chiave: prosodia, parola, surrealismo, Belgio, stilistica

Embodied words. The substance of voice in six Belgian French speaking surrealist artists

Abstract

The voice enunciates the words as the hand traces them, detecting the individual personalization of a shared code in a given community. The cultural importance of sight as a mode of perception and recognition translates into the fact that we are accustomed to using photographs and signatures to identify someone. This contribution tries to pursue different ways of recognition. It describes an experiment born from the prosodic analysis of the voice of six Belgian writers or artists linked to the surrealist movement: Broodthaers, Bury, Chavée, Dotremont, Magritte and Mariën. Without trying to establish the rules of a correspondence mechanism between voice and work, we have observed whether the own voice of artists who developed a special relationship to the place of the body in language can be analyzed as a vocal reflection of their own poetic art. In other words, do the inflections of the voice match the personality of an artist as it is revealed in his or her work?

Keywords: prosody, speech, surrealism, Belgium, stylistics

Introduction¹

L'exposition *Voix surréalistes. Le corps des mots* est une exposition expérimentale sur la relation entre voix et création chez six artistes et/ou poètes belges francophones, qui s'est tenue en 2022 à La Louvière, en Belgique. Elle fait suite à une journée d'études sur la voix et finalement à un ensemble de réflexions conduites par l'un des contributeurs sur la prosodie de la parole en langue française, dans le contexte des enseignements de second cycle en linguistique théorique et appliquée des langues modernes². La voix est d'abord le marqueur d'une personne. À l'instar d'un portrait photographique, l'exposition invite ainsi à utiliser la voix comme outil de découverte des créateurs choisis. Mais le parcours artistique va plus loin et cherche à identifier les correspondances possibles entre l'expression verbale d'un individu et sa démarche créative. L'exposition croise donc plusieurs problématiques, liées tant à l'art qu'à la linguistique, et découle également d'une réflexion sur la place de l'archive sonore dans les expositions. La présente contribution présente les enjeux interdisciplinaires de cette recherche et fournit au lecteur la synthèse des principaux résultats obtenus dans la préparation de cette manifestation.

Les acteurs analysés sont tous liés au mouvement surréaliste, que nous ne redéfinirons pas ici. Cette connexion surréaliste a été privilégiée pour plusieurs raisons. D'abord, parce que la voix est un mélange de forme et de contenu, d'esprit et de corps, d'éléments contrôlés et spontanés. Une telle *alchimie du verbe* est au cœur de la naissance du mouvement surréaliste et aussi de ses dissensions. Il est donc intéressant d'étudier les deux générations surréalistes dans ce cadre. Ensuite, les six artistes et écrivains sélectionnés entretiennent un rapport très fort au langage verbal dans la création : Achille Chavée, Marcel Mariën, Christian Dotremont, Marcel Broodthaers sont avant tout des poètes. René Magritte, en plus d'avoir écrit abondamment, joue dans sa peinture sur les rapports entre le mot, l'image et la chose. Les mots apparaissent fréquemment à la surface même de ses tableaux. On sait moins que Pol Bury, artiste cinétique mondialement connu, a développé et entretenu tout au long de son parcours une intense activité d'écriture. La fondation du Daily-Bul avec André Balthazar, revue et maison d'édition, en est la trace la plus évidente. Cette pratique prend les formes les plus diverses chez Bury : il est un précurseur du livre d'artiste, rédige des carnets personnels, écrit des chroniques journalistiques, publie sous divers pseudonymes et met en relation étroite son écriture avec son activité de sculpteur³.

L'étude de la voix permet de souligner l'importance de la parole partagée par ces artistes et de mettre aussi en évidence ce qui les distingue idéologiquement. Quand on s'exprime verbalement, on ne communique pas seulement par la sémantique, par le sens des mots et des phrases. Notre façon de parler est également porteuse de signification. À partir du moment où le corps joue un rôle essentiel dans la création surréaliste, entraînant des prises de position qui créeront la rupture entre les divers acteurs, on peut se demander si ces postures artistiques se retrouvent également dans l'expression verbale ou, pour le dire autrement, si l'on peut détecter certains choix théoriques et artistiques de ces créateurs dans leur voix. Le rapport entre la voix et l'œuvre ne possède pas de légitimité scientifique a priori. Le rapprochement que nous proposons est une *illustration*, qui contribue au même titre que la représentation photographique à faire le portrait de l'artiste. Ce portrait est ensuite relié à la biographie, elle-même renvoyant à l'œuvre avec toutes les précautions et limites d'usage. Mais la voix est aussi une forme textuelle, une expression orale qui, en tant que témoignage, possède une relation à la pensée que la photographie recèle moins directement. Il y a donc une forme de traduction possible entre la parole et la création, à la manière des traductions de genre (comme la mise en musique d'un poème, par exemple). Notre proposition expérimentale vise à identifier les traces possibles de la création dans la voix conçue comme une illustration sonore, autant qu'un prolongement par l'écriture du style expressif manifesté dans la voix.

1. Analyser le corps des mots, une étude clinique des voix surréalistes

Si l'on en fait une lecture linéaire, le titre de l'exposition renvoie à l'enveloppe corporelle des mots, leur enveloppe visible. Cette substance verbale correspond à la partie visible du signe linguistique ; c'est ce qu'on appelle depuis Saussure le signifiant ou l'image acoustique, la face cachée du signe étant occupée par la signification du mot, ce à quoi il fait penser, ce qu'il veut dire. Le corps des mots, en simplifiant, ce seraient les caractères, les lettres moulées dans la tête ou sur la feuille de papier. Si l'on cherche un peu plus loin, on dira que ce titre indique encore que les mots ont un corps et que l'exposé qui suit présente ledit corps ou ladite substance, explique ses propriétés, et quelle est sa nature. Enfin, selon que le plan général se situe au niveau de la parole ou de l'écriture, le corps des mots sera parlé ou écrit. Dans notre cas, c'est le premier choix : le corps des mots, c'est la voix parlée.

On peut donc considérer qu'il s'agit d'une exposition sur la voix où celle-ci n'est rien d'autre qu'une manifestation du corps. Le sens commun s'y refuse : on dit d'une personne présente avec son corps qu'elle est là « en chair et en os », on ne pense pas que l'émission sonore fait partie du corps. Notre idée est que la voix est aussi un indice du corps, aussi vrai qu'il n'y a pas de fumée sans feu. La voix opère en sélectionnant parmi les cinq sens celui qui passe par l'oreille de l'auditeur et la bouche du locuteur. Aussi présentons-nous la production sonore en considérant qu'elle est le témoignage du corps par les ondes, le prolongement sonore de l'enveloppe corporelle de l'émetteur. Par une sorte de boucle sémantique, la voix est identifiée comme faisant partie du corps en tant qu'émanation. Au fond, la voix enregistrée est une image acoustique qui possède en tant que signe une légitimité complète à représenter les gens, autant qu'une photographie. C'est ce que nous avons appelé le principe d'*illustration* dans le paragraphe précédent.

En sciences du langage, l'analyse de la voix humaine a une dimension *universelle* et objective : l'étude des conditions physiologiques de la production sonore et les paramètres de réception du message verbal dans le contexte général du fonctionnement de la communication. Mais la parole est aussi inscrite dans le contexte de la *variation* : les différentes communautés linguistiques adaptent ces principes généraux en fonction de leurs spécificités. Les individus assimilent les modèles et les accommodent en fonction de leur morphologie, de leur psychisme peut-être, de leur expérience de vie assurément. L'analyse de la variation individuelle de la voix est un peu marginale dans les études linguistiques car les sciences du langage n'ont pas directement vocation à l'étude singulière. On n'étudie l'individu que s'il représente un groupe ou alors on fait ce qu'on appelle une étude clinique. C'est ce qui fait d'abord l'originalité de cette étude du point de vue de la langue :

on ne cherche pas à dire en quoi les voix se ressemblent mais en quoi chacune se distingue des autres et reflète l'identité verbale d'un locuteur, ce qu'on appelle une signature vocale. Les artistes sont interrogés dans des circonstances et sur des sujets comparables ; la variable circonstancielle ou thématique est neutralisée. Chacun nous offre donc sa voix nue.

Dans le domaine musical, il est relativement admis que la langue maternelle influence la composition au niveau rythmique. Avec une relative confiance, les chercheurs ont ainsi établi qu'on distingue dans la musique classique française la trace du rythme syllabique de la langue, où toutes les syllabes, fortes et faibles, sont articulées. En revanche, la musique anglaise porterait la marque d'une langue accentuelle, où les syllabes faibles font presque systématiquement disparaître la voyelle, ce qui rend si reconnaissable l'accent français dans la prononciation de l'anglais et inversement (Patel, Daniele 2003). Notre hypothèse est d'aller plus loin encore et de rechercher un parallélisme entre la prosodie de la parole et le style d'écriture, voire l'œuvre d'art même. Bien sûr, il ne s'agit pas d'établir une traduction véritable où la palette sonore aurait son équivalent chromatique, vérifiable sur la toile. Mais on peut rechercher comment la manière de parler émaille l'écriture et comment les deux formes se répondent, tant il est vrai que l'écriture et la parole forment les deux faces d'un seul objet appelé langue et que la philologie nous a enseigné combien l'une et l'autre n'ont cessé de s'influencer dans la construction des langues modernes.

La question est donc de savoir si l'écrivain, qui fait un usage singulier de la langue pour faire de la littérature - ce qu'on appelle le style -, porte la trace de son art dans les inflexions de sa voix. Pour certains, c'est chose sûre : Céline parle avec des points de suspension et Duras en vieillissant multiplie les coupures et les raccords dans sa parole, tous traits qui ressemblent fort à sa manière d'écrire. Dans le cas des surréalistes vient se glisser entre la parole et l'écriture la place du corps, comme nous allons le voir.

2. La place du corps chez les créateurs surréalistes

2.1. La négation du corps dans la première génération surréaliste (à partir de 1920)

Dans le surréalisme, la forme et le corps sont aussi intimement liés qu'ils sont rejetés. Dans le premier *Manifeste du surréalisme* (1924), André Breton met en avant l'*écriture automatique* directement branchée sur l'inconscient et définit le mouvement comme « un automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer [...] le fonctionnement réel de la pensée ». Dans cette poétique,

le corps et la raison ne doivent pas intervenir mais s'effacer pour laisser libre cours au jaillissement de notre inconscient. De même, il ne faut pas se préoccuper de la forme que prend cette écriture, ne pas la travailler et la conserver brute, pour ainsi dire. Achille Chavée, poète de La Louvière proche du surréalisme de Breton, déclare ainsi qu'il respecte strictement les principes d'écriture automatique⁴. Il explique qu'il ne retravaille jamais ses poèmes et que si certains de ses poèmes ont une forme versifiée classique, c'est parce qu'il a écrit tellement de poèmes dans sa jeunesse que cette forme lui vient « naturellement ».

Mais le surréalisme se développe parallèlement à Bruxelles sur des bases très différentes. Paul Nougé, qui en est le principal chef de file, n'a aucune confiance en l'inconscient⁵. Selon lui, si on laisse les mots en liberté, ils vont simplement reformer l'ancien monde. Or l'objectif est de *changer* le monde, de transformer la société dans laquelle ils vivent. Pour cela, une seule méthode : faire exactement le contraire de l'automatisme et contrôler au maximum les mots au moyen de son esprit, de sa raison. Ce qui est valable pour les mots écrits par Nougé vaut aussi pour les images peintes par Magritte, qui s'efforce également d'évacuer la recherche formelle et stylistique de sa peinture. Pour lui, faire des recherches formelles, c'est-à-dire jouer sur la facture, la couleur etc., n'est rien de plus que laisser libre cours aux « petites préférences d'un individu » (Magritte, 1979 : 108) : ça n'a aucun intérêt. Pire encore, cela distrait l'attention du spectateur, qui s'attachera à la forme et au style de l'œuvre en négligeant la pensée et le contenu, qui seuls importent.

Quoique les conceptions bruxelloise et parisienne du surréalisme s'opposent par bien des aspects, les deux épïcètres du mouvement se retrouvent dans ce rejet de la forme, qui s'accompagne d'une conception du corps absent de l'acte créateur. Car un même postulat idéologique et moral fonde les deux groupes en France et en Belgique : il s'agit de manifester que les créations surréalistes ne sont PAS des œuvres d'art. Dans l'art tel qu'on l'entend habituellement, la dimension formelle a une importance primordiale ; dans divers courants artistiques, on peut même dire que la manière de peindre est plus importante que le sujet peint. En fonctionnant selon des règles différentes, les surréalistes affirment qu'ils ne jouent pas le jeu de l'art. Ce qu'ils veulent créer, c'est autre chose : quelque chose qui pourra parasiter le monde réel, la société.

Ce rejet du corps et cet anonymat formel et stylistique feront dire à Barthes que « les surréalistes ont manqué le corps » (Barthes, 1981), entendant par-là que le conformisme dans l'écriture a empêché le premier mouvement surréaliste d'accéder aux préoccupations d'avant-garde de la modernité dans la recherche formelle. Le corps est ici pour le sémiologue une manière de renvoyer à la morphologie du texte.

2.2. Le corps retrouvé de la deuxième génération surréaliste (à partir de 1940)

Les artistes qui se joignent au mouvement autour de 1940 vont progressivement remettre en question ce positionnement. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, les difficultés à collaborer avec le Parti communiste effacent progressivement l'espoir d'une révolution effective de la société. Le surréalisme semble essoufflé à ces nouvelles générations qui vont en renouveler les fondements poétiques, en provoquant la rupture avec les aînés, notamment dans l'importance accordée à la recherche formelle et à la place du corps.

2.2.1. Bury et Dotremont : l'œuvre en mouvement

À première vue, tout oppose les sculptures cinétiques de Bury aux logogrammes de Dotremont. Pourtant, tous deux ont commencé leur parcours parmi les surréalistes et partagent des désillusions tant sur l'efficacité du mouvement de leurs débuts que sur celle du communisme. Christian Dotremont en conclut que c'est l'art - et non la politique - qui peut au mieux changer la vie des gens, et que l'action doit viser la vie quotidienne. Il devient l'animateur du groupe Cobra (1948-1951) auquel participe Pol Bury. Bien que leurs créations diffèrent complètement, Bury et Dotremont sont d'accord sur plusieurs points. D'une part, ils travaillent à l'intérieur de la sphère de l'art alors que les surréalistes s'efforçaient d'en sortir. D'autre part, ils s'intéressent à la forme alors que les surréalistes la rejetaient. Pour l'un et l'autre, séparer la forme du contenu d'une création artistique n'a pas de sens. C'est l'ensemble qui crée l'œuvre. Aussi, bien qu'ils conservent les principes éthiques du surréalisme, Bury et Dotremont s'en distinguent nettement dans les principes créatifs.

Dotremont construit Cobra en s'inspirant de la peinture expressive et colorée des membres néerlandais et surtout danois du groupe. Nourri par la pensée de Bachelard sur l'imagination de la matière, il bâtit Cobra comme une inversion terme à terme des principes du surréalisme de Magritte. Cobra valorise la spontanéité de l'expression, en une sorte d'automatisme dont le corps ne serait plus exclu. Le corps et l'esprit, le fond et la forme : tout cela se veut chez Cobra résolument inextricable. Plus encore, lorsqu'il invente le logogramme au début des années 1960, Dotremont rend expressive l'écriture même, qu'il déforme et dont il fait un véritable tracé pictural en jouant sur les formes des lettres, leur disposition, leur taille. Son corps est partie prenante de l'acte créatif et l'écriture est avant tout un geste physique, qui décrit un mouvement.

Pol Bury avait commencé par peindre à la manière de Magritte, avant de s'intéresser de plus en plus aux jeux de formes et de couleurs et de passer à l'art abstrait. En 1950, avec la découverte des mobiles de Calder, il décide de quitter la peinture et se tourne vers la sculpture cinétique ; il conçoit des œuvres au mouvement lent et aléatoire qui les distinguent des machines industrielles. À première vue, le travail de Bury peut paraître mécanique et anonyme, fait de volumes géométriques polis qui ne laissent pas de trace de la main. Mais la pensée de Gaston Bachelard, qui nourrit la construction de Cobra et les conceptions de Dotremont, a un impact durable sur Bury. Même s'il n'y a pas chez lui les jeux de matière ou l'expressivité spontanée de la peinture Cobra, il en garde la volonté de placer dans l'œuvre une capacité à se développer « seule ». L'œuvre de Bury n'est jamais donnée une fois pour toutes ; elle change à chaque instant et laisse une part à l'aléatoire ; elle est constamment en développement et fait du spectateur un participant à la création⁶. On peut ajouter que Bury rejette l'idée d'une intellectualisation de l'art ou d'un art strictement conceptuel. Il défend au contraire un principe sensuel : « l'intention ne doit pas précéder la création. Et s'il n'est pas d'œuvre sans pensée, celle-ci doit s'incarner dans l'œuvre de telle sorte qu'elle ouvre à son tour d'innombrables perspectives à la contemplation et à la réflexion⁷ ».

La pensée transite donc par le corps chez Dotremont comme chez Bury, avec une plus grande sensibilité au toucher chez ce dernier. L'un et l'autre mettent aussi en scène le mouvement, ce qui les oppose strictement à Magritte, pour qui une représentation du mouvement serait trompeuse et qui déclarait : « Si je pouvais montrer l'immobilité ou faire penser à l'immobilité absolue, j'atteindrais je crois une certaine perfection » (Magritte dans Benedek 1965).

2.2.2. Mariën et Broodthaers : le poème généralisé et le poème en relief

Malgré l'importance de Magritte partagée dans leur parcours, et bien que ces poètes créent tous deux des objets, les démarches de Mariën et Broodthaers sont tout à fait distinctes. Mariën rejoint les surréalistes dès 1937, alors qu'il est encore adolescent. Il multiplie les médiums de création - écriture, objets, photographie - et acquiert immédiatement une place au sein du mouvement. Toutefois apparaît rapidement chez lui un trait qui ne fera que s'accroître : la conviction que l'efficacité des créations est passagère. Mariën remarque que, même si elles sont d'abord perçues comme déroutantes, les créations surréalistes deviennent peu à peu des œuvres d'art reconnues, collectionnées, préservées⁸.

C'est là que se marque son décalage générationnel par rapport aux premiers surréalistes : alors que ceux-ci étaient convaincus que, si l'on était suffisamment attentif, il serait possible de réaliser des créations ayant un impact sur la société, Mariën s'aperçoit que cet effet est toujours destiné à disparaître. Après une période d'interruption dans les années 1950, il se remet à créer et produire des objets poétiques. Mais il s'efforce désormais d'enrayer le processus par lequel la société capitaliste récupère les œuvres poétiques et artistiques en les transformant en produits. Pour cela, il crée des objets et des collages impossibles à classer parmi les beaux-arts. Il emploie par exemple des copies en plâtre d'œuvres existantes, cite les œuvres d'autres artistes, détourne des photographies pornographiques. Alors que Magritte visait un style transparent, qui passe par une excellente maîtrise de la technique picturale conventionnelle, Mariën réalise des photographies et des objets avec une technique aussi brute et simple que possible. Les effets poétiques qu'il tente de provoquer ne sont pas de l'ordre de la beauté ; il s'agit d'obtenir un choc de la part du spectateur ou du lecteur, destiné à ébranler ses conventions et sa logique de pensée.

Marcel Broodthaers côtoie brièvement les surréalistes au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. D'abord poète et communiste, il est expulsé du Parti et vit difficilement du commerce de livres, de petits travaux pour la presse artistique et autres occupations. En 1964 est lancée une invitation à sa première exposition plastique, sur laquelle le poète déclare : « Moi aussi, je me suis demandé si je ne pouvais pas vendre quelque chose et réussir dans la vie⁹. » Il fait passer ses poèmes dans la troisième dimension car, selon lui, le poème enfermé dans l'espace du livre empêche toute communication - en plus de s'être révélé un moyen de subsistance particulièrement peu efficace. Broodthaers ne se transforme pas en artiste : il emmène ses préoccupations poétiques sur le terrain de l'art et y gagnera une renommée mondiale. Un des questionnements qui traverse son œuvre est précisément celui du langage. Magritte avait attiré l'attention sur la confusion souvent entretenue entre une chose, sa représentation et le mot qui la désigne. Broodthaers poursuit dans cette voie mais, en soulignant par exemple la polysémie du mot « moule » (voir plus bas), il insiste avant tout sur le mot en tant que coquille vide. Dans sa version revisitée de l'édition du poème *Un Coup de dés* de Mallarmé, l'artiste respecte la disposition des mots sur la page mais ne laisse de la typographie que la trace sous forme de traits horizontaux qui se distinguent seulement par la taille, l'épaisseur et les nuances d'encrage. Ainsi, dans les « poèmes en relief » de Marcel Broodthaers, la capacité de communication du langage réduit à une dimension sémantique conventionnelle est mise à mal.

3. Analyse prosodique : aller-retour entre la perception et l'analyse acoustique

3.1. Méthodologie et généralités

La description brève des voix présentée dans l'exposition repose sur une analyse phonostylistique détaillée dont nous dévoilons les secrets d'élaboration dans les pages qui suivent, en reprenant le profil esthétique et prosodique de chacun des six créateurs. Grâce à différents fonds d'archives sonores, des échantillons de voix ont été constitués pour chaque artiste. Chacun de ces échantillons d'une durée d'une minute environ a fait l'objet d'une transcription et d'un alignement son-texte à l'aide du logiciel Praat de Boersma et Weeninck (2018), complété par l'outil d'alignement semi-automatique des phonèmes EasyAlign (Goldman 2011). Les documents ainsi produits ont ensuite été édités sous forme de prosogrammes (Mertens, 2004), c'est-à-dire de représentations graphiques des contours mélodiques de la voix, en établissant pour chacun un profil prosodique détaillé sur le plan de la durée et du rythme, de l'intensité sonore et de la variation de hauteur tonale. Enfin, les voix ont fait l'objet d'une détection semi-automatique des proéminences au moyen de la Prosobox (Goldman, Simon, 2020), qui a permis également d'établir un rapport dynamique des modulations sonores de chaque voix découpée en segments correspondant à des groupes accentuels d'environ dix syllabes.

Aspect temporel :

Les mesures temporelles permettent de déterminer la durée des pauses et donc par soustraction le taux de production sonore effective. Cela permet ensuite d'obtenir respectivement le débit de parole et le débit articulatoire (exprimé en nombre de syllabes par seconde). Les profils de chaque intervenant peuvent donc varier selon quatre mesures temporelles différentes : une vitesse articulatoire élevée avec une saturation du temps de parole ou, au contraire, en ménageant des pauses nombreuses ; un débit articulatoire lent mais ininterrompu ou alors ponctué par des pauses. Enfin, une analyse dynamique permet de mesurer les accélérations ou les ralentissements du débit à l'intérieur d'un même fragment de voix. Il y a donc une modulation de degrés et de qualité dans la vitesse d'élocution des voix, qui produisent des effets très différents sur l'auditeur.

Les débits articulatoires oscillent entre la voix relativement lente de Mariën (4,82 syll./sec) et celle rapide de Chavée (7 syll./sec) avec un continuum intermédiaire compris entre 5 et 6 syll./sec pour les autres intervenants. Mais la voix de Chavée est loin d'être continue et n'occupe qu'un peu plus de la moitié de son temps de parole, contrairement à Mariën qui obtient un taux de recouvrement entre la voix et l'espace sonore de 75 %. Magritte et Bury ont un taux de recouvrement de la voix d'environ 60 %, avec un débit intermédiaire, ce

qui en fait des voix plutôt continues, tandis que Dotremont et Broodthaers sont lents et posés (45% de recouvrement et 5 syll./sec.)

Aspect mélodique :

Les six intervenants sont des hommes et leur tessiture est donc comprise à l'intérieur d'une amplitude plutôt basse : entre 75 et 272Hz. Chavée et Mariën possèdent la tessiture la plus étendue, respectivement de 196 et 181Hz. Broodthaers détient l'amplitude la plus faible et une hauteur de voix moyenne à 95Hz.

On mesurera à la fois l'agitation mélodique ou trajectoire tonale, l'accentuation et la part relative des voyelles et des consonnes dans les mouvements mélodiques. Le glissando (terme emprunté à la musique) désigne une variation de hauteur du timbre de la voyelle, la plupart du temps descendante. Cette variation contribue à accentuer la courbe mélodique de l'intonation et donne un effet élastique à la voix française qui est plutôt tendue car elle ne connaît pas de diphtongue ou changement de timbre dans l'articulation.

Ainsi, la voix de Dotremont se distingue nettement par son dynamisme dans les glissandos, à la fois nombreux et comprenant une part importante de montées tonales, ce qui est rare en français. Mariën est également très orienté vers la modulation de fréquence mais dans une voix continue. Chavée possède la capacité de produire des contrastes accentuels très marqués pour convaincre tandis que Magritte invente un ton didactique et professoral inédit. Broodthaers et Bury se font plus neutres dans des registres graves.

3.2. Magritte ou la voix du maître (d'école) (1898-1967)

Il paraît que Magritte n'aimait pas sa voix. En tout cas, il n'aimait pas s'entendre parler à la radio ou à la télévision. On est toujours surpris d'entendre sa propre voix sans la résonance intérieure mais Magritte déclare après un entretien qu'il a les accents « d'un vieux gros imbécile » (Jungblutt, Leboutte, Paini 1990). Or, ce que nous entendons est une voix de terroir, semblable à celle d'un maître d'école à la retraite, assez bonhomme, qui aurait gardé en parlant l'habitude des dictées qu'il faisait à ses élèves, en détachant les syllabes et en exagérant les finales pour faire entendre le [ə] muet. Nous nous réjouissons à l'écoute de cette voix rocailleuse, aux colorations du fond de la gorge, faite d'une bonne pâte épaisse, riche en mouillures et de cette vibration du [r] roulé avec le bout de la langue. Elle suscite la sympathie des voix d'antan qui rappellent de bons souvenirs wallons.

La voix est didactique non par l'accent initial des mots mais par une impression d'ensemble : le débit est modéré et non pas lent, les pauses nombreuses mais raisonnables et les contrastes intonatifs suffisants sans être excessifs, harmonieusement répartis entre le mouvement propre des voyelles et celui de l'ensemble de la phrase. La diction est bien articulée, ce qui donne l'impression que ce monsieur a les idées en place car, comme dit Boileau dans son *Art poétique* (1674) : « Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement ». On dirait que sa pensée devient visible comme un objet peint sur un tableau figuratif.

Et à ce sujet je crois qu'il faut remarquer que ma peinture n'est pas une peinture de rêves. Rêves entre guillemets, n'est-ce pas (voir figure 1, note 10)¹⁰.

Dans cet extrait, on relève le détachement rythmique des syllabes, les articulations de la vibrante apicale, l'articulation systématique du ə dans les finales et en syncope de *rêves*, *guillemets*. La détection semi-automatique des prééminences montre bien comment l'accentuation détache les syllabes comme dans une dictée. Enfin, les voyelles accentuées forment presque toutes un glissando descendant, formant une enveloppe qui renforce cette impression didactique d'ensemble de la parole.

Ainsi la diction de Magritte se rend-elle visible comme ses tableaux. Il dit de sa peinture qu'elle est « soumise à la dictée de la pensée » et que « la pensée devient visible par la peinture soumise à la dictée de la pensée ». On pourrait dire par analogie que la transparence de sa voix est semblable à celle de sa peinture comme vecteur de la pensée. Une pensée qui est aventureuse non pas dans la forme mais dans le contenu, dans la prise de conscience qu'il suscite de notre relation au réel.

3.3. L'éloquence engagée d'Achille Chavée (1906-1969)

La voix donne l'impression immédiate d'une parole pressée par l'urgence, ce qui implique un débit rapide, au risque de perdre certaines syllabes au passage. La parole conserve cependant une netteté d'articulation pour un francophone, plus difficile d'accès pour des auditeurs étrangers ou moins entraînés.

L'orateur parle avec conviction et persuasion. On entend bien qu'il est d'ici, son message en est plus universel. C'est la voix d'un moraliste engagé dans un discours aux accents parfois épiques, servis par une prosodie structurée qui sait jouer des contrastes pour déployer une oraison complexe, avec des parenthèses, des pauses et des effets. Le rythme accélère et ralentit vivement en suivant le cours de la pensée.

La voix possède à la fois la plus grande tessiture, l'agitation mélodique moyenne la plus élevée et le plus haut débit articulatoire. Conformément aux habitudes des modulations du français, le glissando est peu important et surtout descendant. L'habileté de l'orateur consiste non seulement à varier le débit et la respiration mais encore à maîtriser des dégradés progressifs sur une grande étendue tonale, à la manière d'un doigté de piano travaillé.

J'ai toujours considéré que l'homme devait s'engager totalement.

Et je dois ajouter qu'en ce qui me concerne - et je crois que c'était le cas de la plupart de mes amis - l'aventure surréaliste était avant tout une aventure morale (voir figure 2, note 11)¹¹.

Le premier prosogramme montre la descente mélodique parfaitement maîtrisée, contrairement aux patrons d'une phrase où le contraste des pentes mélodiques trace un contour de continuation montant suivi d'un contour de finalité descendant. Le second prosogramme livre un exemple de mouvement *staccato* sur l'incise où la vitesse d'élocution n'empêche une articulation détachée de chaque syllabe. Enfin, le troisième prosogramme, qui respecte cette fois le contraste des pentes, affiche la pause que l'orateur ménage artificiellement entre le verbe et son attribut afin de renforcer la charge sémantique de ce qu'il affirme.

3.4. Une voix d'une élasticité molle : Marcel Mariën (1920-1993)

L'auditeur ressent une étrange impression de complicité à l'écoute d'une voix qui accompagne un esprit frondeur. L'expérience auditive est une sorte de saturation de l'espace sonore. On reconnaît un accent régional, plutôt Bruxelles, par l'allongement marqué de la dernière syllabe, un contour en cloche montant-descendant et un débit lent. Mais on pourrait aussi y percevoir la trace des variétés populaires du français de Belgique communément admises.

Je ne crois pas que Michel-Ange quand il peignait la Sixtine était préoccupé par l'art ; il était ... y avait autre chose (voir figure 3, note 12)¹²

On entend un flux presque ininterrompu de mots prononcés avec modération, ce qui donne une impression de saturation par remplissage de l'espace sonore. Du point de vue mélodique, on note d'abord que la hauteur médiane de voix est élevée, mais surtout que le locuteur parle en confiant la mélodie de sa voix à la prononciation des voyelles. Au lieu d'avoir une variation mélodique qui porte essentiellement sur l'ensemble de la phrase, c'est ici le changement de modulation de fréquence de la voyelle prononcée qui assure la majorité du contour intonatif. À l'intérieur de la syllabe, les voyelles glissent vers le bas et parfois ondulent en un mouvement

cyclique. Les voyelles toniques modulées en finale de groupe accentuel procurent un effet d'élasticité sans rupture. Il en résulte un mouvement d'accordéon car la voix est rythmée mais les voyelles s'allongent puisqu'elles doivent prendre le temps de figurer le changement de hauteur. Elles font l'essentiel de l'intonation d'un individu dont le mouvement mélodique est contenu mais qui parle sans s'interrompre avec un débit modéré.

Le prosogramme met en évidence les quatre glissandos descendants et montant-descendant qui ponctuent chaque segment accentuel par un allongement significatif de la voyelle et une reprise de la même amplitude de pente mélodique.

3.5. La voie lente de Pol Bury (1922-2005)

Pol Bury est un sculpteur cinétique connu comme « le maître de la lenteur », qui imprime à ses créations un mouvement lent qui imite la nature et dont on retrouve le paradigme dans sa façon de parler. En écoutant attentivement les entretiens, on a le sentiment que la parole est contrôlée. Le niveau de langue est assez soutenu et la conversation fait une large place à la narration, multiplie des aphorismes qu'on s'étonne de trouver dans un discours non préparé. Syntaxiquement, les reprises anaphoriques ne manquent pas, le recours à l'inversion est fréquent et même l'emploi du passé simple apparaît çà et là. On entend le récit minutieux des observations de l'artiste, qui semble privilégier les points de détail pour nous conduire à sa vision générale du monde.

J'étais arrivé à l'évocation de mouvements tels qu'on en trouve chez les oursins ou dans les anémones de mer (voir figure 4, note 13)¹³.

Il existe une probabilité élevée de trouver des contours mélodiques plats dans les entretiens, dès lors que la personne interrogée se livre à la confiance. Mais on est frappé ici par une monotonie presque illustrative du propos. Le locuteur parle ainsi du mouvement des oursins et des anémones de mer et donne à l'auditeur l'idée que la voix reproduit mimétiquement le mouvement des animaux marins, en faisant suivre de légères montées par des descentes sans relief. Les prises de position polémiques, où l'on peut s'attendre à des variations plus importantes des paramètres prosodiques, ne modifient guère les résultats. Les proéminences sont peu nombreuses, ce qui est significatif d'une retenue systématique.

La voix présente aussi les traits accentuels du français régional hennuyer, notamment des allongements de finale, une nasalisation de bon nombre de voyelles et de consonnes sonores, et encore un accent nucléaire déplacé sur la syllabe pénultième. L'ensemble de la production sonore appartient à une tonalité basse

avec des variations de hauteurs limitées, qui consolide l'impression acoustique d'un glissement mélodique progressif que rien ne vient brusquer. Dans la phrase reprise en exemple, à part la légère remontée de continuité sur la finale de *mouvement*, qui correspond au premier groupe intonatif, tout l'énoncé se déroule en dégradé. Les allongements vocaliques de la prosodie régionale sont bien présents.

3.6. La voix qui danse de Dotremont (1922-1979)

Cette voix n'est pas comme les autres, précisément parce qu'elle paraît d'abord dépourvue d'identité, anonyme et solitaire. Il faut la réécouter pour percevoir des cycles derrière une certaine monotonie, un mouvement périodique alternant la parole articulée et les pauses pour former progressivement un pas de danse qui s'amplifie. La parole est massée avec des rythmes variés, des morceaux de phrases d'abord rapides et longs, suivis par des fragments interrompus, jusqu'à ce que l'énoncé s'achève finalement. Les repères sont construits visiblement par le fil de la pensée qui déroule les mots prononcés dans une sorte de commentaire en spirale. Le discours est structuré par la syntaxe car la phrase est là, mais la prosodie permet d'y ajouter un ensemble de reprises, de variations et d'incises. L'ensemble donne l'impression d'une voix intérieure¹⁴ externalisée plutôt qu'une expression rhétorique.

Le débit de parole est à l'avenant, oscillant entre des vitesses plus rapides dans les noyaux denses et un ralentissement dans les périodes amples. L'intonation comprend le plus de modulations de hauteur dans les voyelles, formant des glissandos qui utilisent en nombre les montées mélodiques, ce qui est peu courant en français et concourt à donner une impression de litanie par des pauses nombreuses et longues. Cette voix lente à dominante vocalique avec des nasales claires, ce qui donne un effet de résonance à l'audition, se déploie à la manière d'un tracé continu projeté en dispersion sur la toile.

(1-4) Quand je me trouve devant la feuille de papier
je ne sais pas ce que je vais écrire / le texte n'est jamais préétabli /

(7-13) Et tout d'un coup je / je fonce

(14-17) Et en même temps que j'invente le texte,
(18-20) j'invente

(21-23) l'écriture ou plutôt je
(24-28) je trace mon texte / d'une écriture très libre
(voir figure 5, note 15)¹⁵.

Le prosogramme et sa transcription illustrent l'idée d'un mouvement cyclique où le démarrage opère par un segment de cinq secondes à haut débit, suivi de petits groupes accentuels dispersés et qui se rassemblent à la fin. Le mouvement évoque bien la dispersion sur la feuille du logogramme tracé par l'artiste. Avec de nombreuses variantes, le schéma reste le même de morceaux de parole denses accompagnés de segments courts très espacés par des pauses silencieuses prolongées, qui ne correspondent pas toujours à des découpages syntaxiques mais bien à une densification de la pensée qui précède l'expression. L'effet est bien celui d'une pulsation venue de l'intérieur, peu indépendante d'une forme conventionnelle de respiration.

3.7. Une voix qui pince sans rire. Marcel Broodthaers (1924-1976)

La voix perçue semble ironique sans qu'il soit aisé de repérer où se situe précisément la raillerie. Il faut pourtant la trouver quelque part. L'ironie et la parodie sont souvent citées pour décrire l'œuvre de Broodthaers : la parodie de musée créée par l'artiste, l'ironie à travers laquelle un objet est présenté pour indiquer autre chose que ce à quoi les conventions d'usage le destinent. On pense, pour conjuguer les deux éléments, aux renseignements pratiques qu'un musée donne par affichage aux visiteurs, qui deviennent partie intrinsèque des objets d'exposition de la parodie imaginée par l'artiste.

Qu'en est-il de l'ironie dans la voix de Broodthaers (voir figure 6, note 16)¹⁶ ? On peut décrire de manière théâtrale l'ironie comme une manifestation expressive polyphonique, c'est-à-dire où la parole est attribuée simultanément à un énonciateur, responsable de ce qui est dit, et à un locuteur qui se détache de la position et du contenu exprimé (Ducrot, 1984). La prosodie de l'ironie inclut d'ordinaire une tonalité élevée, une agitation mélodique importante et un débit ralenti, tous éléments qu'on retrouve dans les enregistrements (Loevenbruck et alii, 2013).

On perçoit dans cet extrait à la fois une ironie de situation et une ironie verbale. La situation met en contradiction un propos théorique très sérieux pour des objets apparemment farfelus. La parole détache les mots sérieux pour indiquer que l'esprit ne l'est pas et inversement. Mais c'est surtout le décalage intonatif entre le propos et l'expression qui peut servir d'indice d'expression ironique : la relative monotonie dont fait preuve l'artiste pour évoquer son parcours laisse penser qu'un détachement existe entre ce qu'il dit et ce qu'il pense, alors qu'il n'en est rien. Il parle avec un effet assertif fait d'un discours maîtrisé, de pauses, en accumulant les connecteurs du raisonnement : « si l'on veut », « d'ailleurs », « effectivement ». Mais la faible variation de hauteur tonale nous empêche d'y croire, comme si la

parole appartenait à un récitant tandis que le sujet parlant véritable serait ailleurs. Le discours habille de raison une démarche qui semble d'abord déraisonnable mais qui, au fond, ne l'est pas. Car l'ironie ici va de pair avec la sincérité.

C'est surtout l'écart entre le contenu de ce qui se dit et la manière ordinaire de l'exprimer qui fait le lit de la parole ironique. La montée prosodique sur « briques » (29^e seconde) forme sans doute un exemple de contraste attendu dans l'expression d'un sarcasme. L'artiste parle d'objets ordinaires dont il fait, avec la caution d'autorités de référence, des objets extraordinaires d'exposition. La longueur inhabituelle pour dire le mot « démarche », en détachant et en articulant toutes les syllabes, participe sans doute encore de cet effet d'ironie sur l'auditeur. La clôture prosodique du segment par la triple référence aux avant-gardes artistiques correspond bien à la fin d'une unité de discours. Ici encore, l'effet d'ironie naît du contraste entre l'intonation (un effet de sérieux imposé par le cadre d'une discussion théorique) et la situation (où l'artiste présente une confusion de sens lexical comme l'inspiration hasardeuse d'un travail qu'il élève au niveau des maîtres de l'avant-garde et du modernisme).

Conclusions

Le parcours d'analyse vocale des écrivains surréalistes comporte des terrains accidentés et du plat. On peut s'étonner des contrastes accentuels qui correspondent en partie à des générations différentes mais aussi à des activités différentes. Chavée était avocat et il est vraisemblable que son style éloquent en soit issu. Son contemporain Magritte a un parler très différent dont nous avons souligné qu'il pouvait évoquer la transparence de ses tableaux, tout en étant marqué par un caractère archaïque fascinant. Dotremont et Broodthaers ont une voix où on ne perçoit guère d'accents régionaux sinon une articulation plus ouverte des voyelles finales chez le dernier. Mais la sensibilité exprimée par chacun diffère complètement. Les pauses longues et la déclamation très coupée et très lente chez Dotremont donnent l'idée qu'il parle un *mentalais*, c'est-à-dire une langue intérieure oralisée. Broodthaers donne l'impression d'une distanciation dans un discours dont la sincérité est incontestable : c'est à lui-même que son ironie, son sarcasme s'adressent. Bury et Mariën parlent lentement mais de façon continue. Le premier possède les traits régionaux du Hainaut dans la voix tandis que le second se devine plutôt comme un habitant de Bruxelles. Mais surtout, on repère la singularité de l'expression travaillée de Bury qui, on le sait, n'a cessé d'écrire et de prendre des notes pour conserver la mémoire de ses observations sur le monde et les étapes de son travail d'artiste. Mariën, le provocateur et aussi le mémorialiste du courant surréaliste en Belgique, se plaît à déjouer tous les conformismes de

la société jusque dans son comportement prosodique, où il occupe presque tout son temps de parole en un flux verbal ininterrompu en saturant l'espace sonore. Les modulations de fréquence des voyelles et la résonance nasale qui caractérisent sa voix annoncent aux auditeurs qu'ils sont plongés dans un monde inversé, un univers parallèle fascinant.

Bibliographie

- Barthes, R. 1981. *Le grain de la voix*. Paris : Seuil.
- Canonne X. 2007. *Le surréalisme en Belgique, 1924-2000*. Paris : Actes Sud.
- Ducrot O. 1984. *Le dire et le dit*. Paris : Seuil.
- Fonagy, I. 1983. *La vive voix*. Paris : Payot.
- Godet, M. 2022. « 'L'art n'est pas immortel'. Marcel Mariën et l'héritage surréaliste ». François Coadou (dir.), « Il créait des choses désagréables ». Marcel Mariën et l'activité surréaliste, Limoges : éditions ENSA Limoges, coll. « Perspectives inactuelles ».
- Goldman, J-Ph. 2011. « EasyAlign: An Automatic Phonetic Alignment Tool Under Praat ». Proceedings of the Annual Conference of the International Speech Communication Association. Interspeech. 3233-3236.
- Goldman, J.-Ph., Simon, A.-C. 2020. « ProsoBox, a Praat Plugin for Analysing Prosody ». Tokyo. Acts of the 10th Speech Prosody Symposium.
- Jungblutt, G., Leboutte, P., Paini, D. 1990. *Une Encyclopédie des cinémas de Belgique*. Paris : Yellow Now (Musée d'art moderne de la ville de Paris).
- Loevenbruck, H. 2022. *Les mystères de la voix intérieure*. Paris: Denoël.
- Loevenbruck, H., Ben Jannet, M., D'Imperio, M., Champagne-Lavau, M. 2013. « Prosodic Cues of Sarcastic Speech in French: Slower, Higher, Wider ». 6 - *Interspeech*. 2013-761.
- Magritte, R. 1979. *Écrits complets*, édition établie et annotée par André Blavier. Paris : Flammarion.
- Martin-Scherrer, F. 2022. *Pol Bury. Livres et écrits*. La Louvière : Centre Daily-Bul & C° / Bruxelles : CFC-Éditions.
- Mertens, P. 2004. « Un outil pour la transcription de la prosodie dans les corpus oraux ». *Traitement Automatique des langues*, 45 (2), p. 109-130.
- Nougé, P. (1981). *Histoire de ne pas rire*. Lausanne: L'Âge d'homme.
- Patel, A.D., Daniele, J.R. 2003. « An empirical comparison of rhythm in language and music ». *Cognition*, 87, B35-B45.

Documents sonores

- Benedek J. (réal.) 1965. Rencontre avec René Magritte, précédée d'une interview de Patrick Waldberg, auteur d'un ouvrage sur le peintre surréaliste. RTBF, 29-01-1965. Archives Sonuma. <https://www.sonuma.be>
- Deconinck J.-M. (réal.) 1983. Écritures. Entretien de Jean-Marie Mersch avec Marcel Mariën. RTBF, 13-04-1983. Archives Sonuma. <https://www.sonuma.be>
- Deroisy L. (réal.) 1971. Achille Chavée ou un goût de liberté. Entretien avec Jacques Goossens. RTBF. Archives Sonuma 624. <https://www.sonuma.be>
- Dotremont, Chr. 2012. « En Laponie, livre de bord ». Entretien avec Anne-Marie Lafère (RTBF) reproduit sur le CD *Le groupe surréaliste révolutionnaire*, Dotremont et Broodthaers, série *Avant-garde In Belgium 1917-1978*, vol.3, Sub Rosa Label.
- Lombaerts Robert (réal.) 1973. *Le temps dilaté*. Entretien de Jean-Marie Mersch avec Pol Bury, RTBF, 1973. Archives Sonuma. <https://www.sonuma.be>

RTBF 1969. Le monde des formes. Entretien avec Marcel Broodthaers par Selim Sasson diffusé le 05-05-1969. Archives Sonuma. <https://www.sonuma.be>

Notes

1. Michel Wauthion a rédigé les sections 1 et 3 de l'article. Marie Godet a écrit le paragraphe
2. Les autres parties de l'article ont été corédigées.
2. *Il corpo della voce*. Giornata di studio in Stilistica e Linguistica organizzata il 21 settembre 2022 dal Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Pavia, con il supporto del fondo di eccellenza del MIUR.
3. Voir Martin-Scherrer, F. (2022).
4. Déclaration reprise notamment dans RTBF / Lucien Deroisy (1971).
5. Voir en particulier sa *Conférence de Charleroi* (1929), que l'on peut retrouver dans Nougé, P. (1981).
6. Un spectateur « imaginant » lui aussi, voir *op.cit.*, 86.
7. *Ibidem*, p.167.
8. Voir Godet, M. (2022).
9. Cette invitation, imprimée sur du papier de récupération et dont tous les exemplaires sont dès lors différents, est aujourd'hui collectionnée à la manière d'une œuvre véritable.
10. Figure 1 : Prosogramme enrichi d'un extrait des Entretiens Magritte RTBF 1965 : <https://drive.google.com/file/d/19RgCga8eG2MEfXQjj4W6B42UpEJ426-y/view?usp=sharing>
11. Figure 2 : Prosogrammes extraits de « Achille Chavée ou un gout de liberté », 1971 : <https://drive.google.com/file/d/15V3M20lNcnJCoSEMFiiqpjdbYDIsNtJ7/view?usp=sharing>
12. Figure 3 : Prosogramme extrait de *Ecritures*, entretiens avec Mariën 1983 : https://drive.google.com/file/d/1_5cEMnaJYMaD2vg6cilDPRZnFl3snLC/view?usp=sharing
13. Figure 4 : Prosogramme de Pol Bury extrait des Entretiens RTBF Le temps dilaté - 1973 : <https://drive.google.com/file/d/1zDKihlDtmYz65cBDLdTLB6z4y6dzL0Gb/view?usp=sharing>
14. Pour une présentation de la voix intérieure, voir Loevenbruck (2022).
15. Figure 5 : Prosogramme et transcription d'un extrait d'entretiens avec Dotremont : Traces (1973) : https://drive.google.com/file/d/1yOiptlR7WEC-_dqKGRmQjclCv-7lbfZd/view?usp=sharing
16. Figure 6 : Prosogramme de Marcel Broodthaers extrait du Monde des formes, 1973 : <https://drive.google.com/file/d/1a1iF1A854GmRocjyPh-PcGTbYkM8HE9H/view?usp=sharing>



ISSN 1724-0700

ISSN en ligne 2260-8087

Le français québécois à la radio et à la télévision : étude phonétique et prosodique d'un corpus

Marco Baretta

Université de Turin, Italie

marco.baretta@unito.it

<https://orcid.org/0000-0001-6158-9419>

Reçu le 13-08-2022 / Évalué le 16-10-2022 / Accepté le 17-10-2022

Résumé

À travers l'analyse d'un corpus d'émissions télévisées et radiophoniques, notre étude vise à examiner qualitativement les phénomènes phonétiques et prosodiques les plus présents dans le parlé médiatique franco-québécois. Certains des animateurs des émissions des chaînes publiques analysées ont une prononciation plus soignée, comprenant néanmoins des variantes typiques du français québécois, comme l'assibilation de /t, d/. En revanche, les locuteurs des chaînes privées ont une articulation moins contrôlée, caractérisée, par exemple, par des rhotacismes, des allophones de /a, ɑ/ et de nombreuses variantes des diphtongues orales. Il est également ressorti de l'analyse que le schéma accentuel du français québécois diffère de l'alternance de syllabe forte (F) et faible (f) de droite à gauche typique du français hexagonal. En particulier, certains schémas F f F sont restructurés en F F F si le contenu segmental le permet.

Mots-clés : franco-québécois, médias, qualité vocalique, accent

Il francese quebecchese alla radio e alla televisione: fonetico e prosodico di un corpus

Riassunto

Attraverso l'analisi di un corpus di trasmissioni televisive e radiofoniche, il nostro studio si pone l'obiettivo di esaminare qualitativamente i fenomeni fonetici e prosodici più frequenti nel parlato mediatico franco-quebecchese. Alcuni dei presentatori delle trasmissioni delle reti pubbliche analizzate hanno una pronuncia più curata, che include tuttavia delle varianti tipiche del francese quebecchese, come l'assibilazione di /t, d/. Invece, i locutori delle reti private hanno un'articolazione meno controllata, caratterizzata, per esempio, da rotacismi, dagli allofoni di /a, ɑ/ e da numerose varianti dei dittonghi orali. Dall'analisi è anche emerso che il *pattern* accentuale del francese quebecchese differisce dall'alternanza di sillabe forti (F) e deboli (f) da destra a sinistra tipica del francese esagonale. In particolare, alcuni *pattern* F f F sono ristrutturati in F F F se consentito dal contenuto segmentale.

Parole chiave: franco-quebecchese, media, qualità vocalica, accento

Quebecois French on the Radio and on the Television: Phonetic and Prosodic Study of a Corpus

Abstract

By analysing a corpus of television and radio programmes, our research aims at studying from a qualitative point of view the most frequent phonetic and prosodic phenomena of the Quebecois French that is spoken in the media. Some presenters of the public channels concentrate on their pronunciation, even if they have some typical variants of Quebecois French, e.g. the assibilation of /t, d/. Instead, the speakers of private channels have a less correct pronunciation, characterised, for example, by rhotacisms, allophones of /a, α/ and numerous variants of oral diphthongs. The analysis also revealed that the accentual pattern of Quebecois French is different from the alternation of stressed (S) and non-stressed (s) syllables from right to left typical of Hexagonal French. In particular, some patterns S s S are reorganised into S S S if the segmental content allows it.

Keywords: Quebecois French, media, vocal quality, stress

Introduction

La variation phonétique et prosodique du français du Québec est un domaine très étudié et son parlé médiatique présente des traits qui ne peuvent pas se passer d'être approfondis. L'analyse qualitative de notre recherche s'occupe des phénomènes phonétiques et prosodiques les plus typiques du parlé médiatique franco-québécois grâce à l'étude d'un corpus d'émissions télévisées et radiophoniques que nous avons établi pour des études de 2018 et que nous avons utilisé aussi pour cette recherche. Tout d'abord, elle veut observer s'il existe en parole spontanée des réalisations qui n'ont pas encore été recensées. Ensuite, elle se propose d'examiner si la propriété de la chaîne (publique ou privée) et la fonction des locuteurs (animateurs ou interviewés) comportent des différences d'élocution. Finalement, notre étude analyse les schémas accentuels du français québécois pour observer si on peut confirmer les théories soutenant l'oxytonie du français et pour analyser les phénomènes entraînant la production de patrons accentuels et de profils mélodiques caractérisés par une organisation temporelle spécifique.

1. La prononciation du français québécois

Le français québécois est caractérisé par des phénomènes phonétiques différents du français hexagonal. Pour ce qui est des réalisations consonantiques, il y a la palatalisation des consonnes vélaires /k, g/ en [c, ɟ] devant des voyelles antérieures (*gueule* [ˈɟœl]) et devant des pauses (*coq* [ˈkɔc]), et l'assibilation, c'est-à-dire

l'affrication de /t, d/ en /tʃ, dʒ/ devant /i, y/ (*type* [ˈtʃɪp], *dur* [ˈdʒyʁ]) (Canepari, 2003 : 171). En outre, il a été relevé le passage du /r/ apical aux variantes uvulaires [ʀ, ʁ] (Sankoff, Blondeau, 2007 : 561). Toutefois, les emprunts de l'anglais peuvent également être prononcés avec les approximantes alvéo-uvulaires [ʀ, ɹ] (*T-shirt* [ˈtʃiˈʃœ.ɾ]) (Canepari, 2003 : 172) et l'allophone rétroflexe [ɻ], qui peut aussi apparaître après la voyelle [œ] dans les mots français (Sankoff, Blondeau, 2007 : 581). Cependant, ce dernier allophone est également employé sans valeur consonantique, comme un trait de rhotacisme, en fin de mot (*valeur* [vaˈlœʁ]) et à son intérieur (*Sherbrooke* [ʃəˈbrʊk]) (Côté, Saint-Amant Lamy, 2012 : 1444-1445).

L'inventaire vocalique du français québécois est plus large que celui du français standard. Le /ɑ/ postérieur est conservé dans les paires minimales du type *patte* [ˈpat] - *pâte* [ˈpa:t] et se répand aux contextes /a|, wa|, av|, az|, as|, aʒ|, aj|, aN|, aR|, aʁ/ (Canepari 2003 : 169). Cependant, les suffixes < -ation > et < -asion >, *la*, *ma*, *ta*, *sa*, *ça*, *là* et leurs composés du type *là-dessus*, *là-bas* sont parfois prononcés avec la variante antérieure. En outre, /ɑ/ présente également des allophones : [ɒ, ɔ, ə]. Différemment du français standard, la variante arrondie [ɒ] est très fréquente et peut se fermer vers [ɔ] (*Canada* [kanadɔ]) (Dumas, 1986 : 170-171). En outre, les voyelles hautes /i, y, u/ peuvent se relâcher vers leurs allophones centralisés [ɪ, ʏ, ʊ] en syllabe fermée tonique et atone (*vif* [ˈvɪf], *vulgaire* [ˈvʏlˈgɛʁ]) (Canepari, 2003 : 170).¹ Toutefois, dans un mot s'achevant par une voyelle haute relâchée dans une syllabe fermée, le relâchement peut se présenter aussi dans la syllabe ouverte précédente par harmonie de relâchement (*Philippe* [fiˈlip]) (Côté, 2008 : 1). De plus, il existe également des cas de dissimilation de relâchement, dans lesquels, même si la voyelle haute dans la dernière syllabe est tendue, la voyelle dans la syllabe ouverte précédente peut se relâcher (*pipi* [piˈpi]) (Côté, 2008 : 2). En outre, lorsque /i, y, u/ se trouvent entre des consonnes sourdes, elles se dévoisent ou parfois même s'effacent pour un effet d'assimilation, comme dans *confiture* [ˌkɔ̃fɪˈtʃyʁ] (Canepari, 2003 : 171). Finalement, les voyelles nasales diphtonguent en syllabe tonique et prétonique (/ɛ̃, œ̃, ɛ̃, œ̃, ɔ̃/), mais sont brèves dans les syllabes précédentes (*américain* [ameʁiˈcɛ̃], *un* [ˈœ̃], *décevant* [desˈvœ̃]), *quantité* [kɑ̃tiˈte], *communication* [kɔ̃mɛiˈsjɔ̃]). En revanche, les voyelles orales diphtonguent dans les syllabes toniques fermées par les consonnes /v, z, ʒ, r/ et par le groupe consonantique allongeant /vr/ et dans les syllabes prétoniques ouvertes suivies de /v, z, ʒ, r, vr/. En outre, /ɛː, e, ø, o, a/ diphtonguent aussi dans les syllabes toniques et prétoniques fermées par n'importe quelle consonne. Les diphtongues orales relevées sont [ɪi, ʏy, ʊu, aɐ, eɪ, øy, ɔu, æi, œø, ɒo], comme dans les mots *dirige* [dʒiˈʁiʒ], *excuse* [eksˈcyz], *discours* [dʒiˈskɔʁ], *sauvetage* [sɔvˈtaʒ], *saisir* [sɛiˈʒiʁ], *problème* [pʁɔˈblɛm], *amoureuse* [amuˈʁœy], *couleur* [kuˈlœʁ], *pose* [ˈpɔz] et *confort* [kɔ̃ˈfɔʁ]) (Canepari, 2003 : 170).

D'après Garde (1968 : 94-95), en français, l'accentuation dominante est l'oxytonie. En d'autres termes, l'accent primaire se trouve sur la dernière syllabe de la dernière unité lexicale d'un mot ou d'un groupe accentuel, schwa exclu. Par conséquent, la suite de syllabes fortes et faibles de droite à gauche est le trait le plus distinctif de la prosodie de la langue française, ce qui implique la position de l'accent secondaire sur l'antépénultième syllabe (Di Cristo, 1998 : 198). En revanche, pour Vaissière (1974 : 216), c'est la première syllabe d'un mot lexical à posséder l'accent secondaire. Pour cela, d'après Di Cristo (1999 : 193), « *le mot [...] est doté [...] d'une prééminence initiale et d'une prééminence finale* », comme l'indique le principe de la bipolarisation.

2. Analyse du corpus

2.1. Le corpus

Le corpus de cette recherche a déjà été analysé dans mon étude de 2018. Pour l'établir, nous avons recueilli environ 1 heure 40 minutes de parlé médiatique comprenant un épisode de l'émission *La semaine verte* de la chaîne télévisuelle publique Radio-Canada, un débat de *Sports 9 Laval*, talk-show de la chaîne locale de Laval TVRL et quelques minutes du magazine *À la bonne heure* de la radio de l'Université de Montréal CISM 89.3.

Dans *La semaine verte*, nous avons analysé les voix de l'animateur Errol Duchaine (ED) et du journaliste en voix off (VO), ainsi que celles du fromager Pascal-André Bisson (PAB) et de la bergère Rachel White (RW). Par contre, dans la table ronde de TVRL, nous avons étudié les élocutions de l'animateur Michel Hogue (MH), du nutritionniste Nicolas Bergeron (NB) et du physiothérapeute Stéphane Hamel (SH). Finalement, dans le magazine *À la bonne heure*, le seul locuteur analysé a été l'animateur Olivier Vinette (OV).

2.2. La méthode

Pour démarrer l'étude de ce corpus, il a fallu effectuer une transcription orthographique des épisodes analysés en suivant le protocole de Romano (2008 : 185-190). Puis, les vidéos ont été segmentées avec le logiciel ELAN 4.9.4 et nous avons décrit les phénomènes phonétiques et prosodiques remarqués. Pour les phénomènes consonantiques, nous avons effectué une transcription phonétique. En revanche, pour les réalisations vocaliques, nous avons mesuré la fréquence des trois premiers formants² avec le programme *Praat* et ainsi, avec le tableur Microsoft Excel, il a été possible de construire des graphiques avec les trapèzes

vocaliques des principaux locuteurs, pour avoir une vue d'ensemble de leurs réalisations vocaliques³. Finalement, nous avons analysé avec *Praat* les mouvements de la courbe de F_0 ,⁴ la durée des syllabes, l'intensité et la qualité vocalique, pour vérifier si ces traits influencent les patrons accentuels.

2.3. Quelques caractérisations segmentales

En général, comme il a déjà été remarqué par Bouchard et Maurais (2001 : 121), la prononciation des présentateurs et des journalistes de Radio-Canada est plus soignée. En effet, ED et VO ne présentent que quelques variantes non stigmatisées du français québécois, comme la palatalisation de /k/ (équipe [e'cip] (ED), *Québec* [ce'bɛc] (VO)) et l'assibilation de /t, d/ (*l'agriculture* [lagʁikyl'ʔsyʁk] (ED), *partie* [paʁ'ʔsi] (VO)). Toutefois, les assibilations ne sont pas effectuées régulièrement (*La Pocatière* [la pɔcæ'tjæ:ʁk] (VO), *d'une* ['dʏn] (ED)).

Par contre, en ce qui concerne les voyelles, ED et VO relâchent les voyelles hautes /i, y, u/ (*d'élite* [de'lit] (ED), *vide* ['vid] (VO)). En outre, ED garde beaucoup de /a/ antérieurs, comme *ardue* [aʁ'dzy], alors que VO en recule quelques-uns en [ɑ, ɒ] (*gras* [gʁɑ]) et il les ferme parfois vers [ɔ, ɐ] (*colossal* [kɔlsəl]). [ɐ] est aussi employé par VO comme allophone de [ɔ] (*domaine* [də'mɛn]). Par contre, les autres réalisations de ces deux journalistes de *Radio-Canada* respectent assez bien leur position dans le trapèze vocalique, ce qui nous indique que leur prononciation est soignée (voir figure 1, note 5)⁵.

En revanche, les animateurs des chaînes privées, tout comme les intervenants des chaînes publiques et privées, ont une prononciation moins contrôlée, riche en palatalisations (*Carmen* [cæʁ'mɛn] (OV)), assibilations (*du studio* [dzy stsy'dzjo] (MH)) et en [ɹ] rétroflexes, qui remplacent les variantes uvulaires [ʁ, ʀ]. C'est le cas des mots anglais (*for* ['fɔɹ] (OV)), mais aussi des mots français où < r > est précédé des phonèmes [œ, ʏ] (*entraîneur* [ãtɹɛ'nœ:ɹ], *sur* ['syɹ] (SH)). Toutefois, des rhotacismes vocaliques ont été également relevés, surtout après [ø, œ, ɐ] (*peu* ['pø] (OV), *moment* [mɔ'mãt] (SH), *de* ['dɔ] (PAB⁶)). En outre, ces locuteurs simplifient les groupes consonantiques en fin de mot (*capable* [cæ'pəb] (OV), *autre* ['ot] (MH)).

En ce qui concerne les réalisations vocaliques des deux intervenants de l'émission de Radio-Canada et des animateurs et des intervenants des émissions des chaînes publiques, on peut observer des trapèzes vocaliques dont les losanges et les ronds représentant les réalisations phonétiques des échantillons analysés sont plus éparpillés (Figure 1). Par exemple, en ce qui concerne RW, elle relâche de nombreux /i, u/ (*ruminent* [ʁy'mɪn], écoute [e'kot]) et elle ouvre très fréquemment

/ɛ/ vers /æ, a/ (*avait* [ava]). Cependant, elle garde beaucoup de /a/ antérieurs et elle les répand aussi aux échantillons que la plupart des locuteurs prononceraient avec /a/. Au contraire, le trait distinctif de PAB est la postériorisation de /a/ vers [ɔ] (*gras* ['gɾɔ]). En revanche, MH présente l'ouverture de /ɛ/ vers /æ/ (*dirais* [d̥zi'ɾæ]), le recul de /a/ en [ɑ, ɒ] (*passé* [pa'se], *athlète* [ɒtlɛt]) et sa fermeture vers [ɔ, ɐ] (*là* ['lɑ, 'lɛ]). En outre, il emploie [ɐ] comme allophone de [ɔ] (*occasion* [ɔcæzjɔ̃]). En ce qui concerne SH, il présente de nombreux exemples de relâchement de /i, y/ (*équipe* [e'cip], *club* ['klyb]), de postériorisation de /a/ en [ɑ, ɒ] (*pas* ['pa], *partie* [pɒɾ'tsi]), de sa fermeture vers /ɔ/ (*par* ['pɑ]) et de sa centralisation en [ɐ] (*avant* [ɔv'æ̃]). Toutefois, cette centralisation vers [ɐ] a lieu aussi avec /ɔ/ (*moment* [mɔ'mɑ̃]). Finalement, OV présente lui aussi beaucoup de voyelles relâchées (*alternatif* [æltɛɾnæ'tsɪf], *une* ['yn], *foule* ['fɔl]) et l'ouverture de /ɛ/ vers [æ] (*avait* [a'væ]). En ce qui concerne /a/, ses échantillons sont centralisés en [ɐ] dans la plupart des cas (*situation* [sjtsɥɛ'sjɔ̃]), comme il arrive à beaucoup de /ɔ/ (*dollars* [dɔ'lɒ:ɾ]).

Il est aussi ressorti de cette analyse un degré de relâchement différent en syllabe ouverte en fin de mot (*défis* [de'fi] (MH)). En particulier, il a été relevé que l'assibilation et la vélarisation causent le relâchement des voyelles hautes /i, y, u/ en syllabe ouverte (*dirais* [d̥zi'ɾɛ] (MH), *partie* [paɾ'tsi] (SH)). En ce qui concerne les diphtongues, il est intéressant de souligner la présence de la diphtongue nasale [æ̃ɛ] en correspondance du suffixe < -ment > (*rendement* [ɾɑ̃d̥mæ̃ɛ] (PAB)), où la diphtongue [ã̃] serait plutôt attendue. Finalement, la diphtongue orale [ɛi] n'a pas seulement été observée en syllabe prétonique ouverte suivie des consonnes allongeantes (*saisir* [sɛi'zi:ɾ] (OV)), mais aussi en fin de mot (*côté* [kɔ̃tɛi] (MH)).

2.4. L'accent

L'analyse de ce corpus a confirmé encore une fois les études soutenant les thèses de l'oxytonie du français, caractérisée par un patron accentuel basé sur l'alternance de syllabes fortes (F) et faibles (f) de droite à gauche. Par exemple, le schéma accentuel des quadrisyllabes est f F f F. Cette constatation est confirmée par l'observation du spectrogramme de *gouvernement* (OV), où les deux syllabes fortes (la dernière et l'antépénultième) détiennent les deux pics de la courbe de F₀ (noire, épaisse et pointillée) et de celle de l'intensité (blanche et subtile). Nous remarquons également la spécificité de son profil mélodique, qui descend sur la première syllabe forte pour devenir plus grave sur la faible et plus aigu sur la dernière forte. En outre, les deux syllabes fortes durent plus que les deux faibles (voir figure 2, note 7)⁷.

Cependant, il a été aussi relevé une organisation temporelle spécifique des patrons accentuels. En effet, comme nous pouvons observer dans le cas de *convaincant* (OV) (Figure 2), les trisyllabes suivent un cliché constant de la courbe de F_0 , qui monte, descend et remonte. Ces phénomènes ont lieu surtout si dans la syllabe prétonique (ou « intertonique »), il y a des diphtongues, [ɑ, ɔ] ou des voyelles allongées, qui augmentent aussi la durée de cette syllabe et raccourcissent la finale non pré-pausale. En outre, comme déjà relevé dans Baretta (2018 : 51), ils restructurent leurs schémas F f F en F F F puisque les trois syllabes sont prononcées avec presque la même intensité.

Cette recherche a également confirmé la conformation des dissyllabes au schéma des trisyllabes caractérisés par « deux syllabes fortes (F F) surtout en présence de diphtongues, d'allongements et de /ɔ/ en syllabe prétonique » (Baretta, 2018 : 51). En effet, comme l'on peut observer dans le spectrogramme de *contrôle* (SH) (Figure 2), le mouvement mélodique de la courbe de F_0 est égal à celui des trisyllabes, tout en se développant seulement dans deux syllabes. D'ailleurs, dans la première syllabe, après le pic, la courbe descend pour remonter à proximité de la deuxième syllabe et atteindre son deuxième pic, qui entraînera une nouvelle pente. En ce qui concerne l'énergie, puisque les deux syllabes sont fortes, les pics de la courbe d'intensité ne diffèrent pas beaucoup.

Finalement, comme il en est ressorti de l'étude de Baretta (2018 : 22-23), en raison de la chute de /i, y/, certains quadrisyllabes et pentasyllabes se conforment à la structure des trisyllabes. Par exemple, dans le quadrisyllabe *considérer* (MH), le /i/ de la syllabe -si- tombe. « Le verbe est alors prononcé comme un trisyllabe [kɔ̃s.der.'ʁe] et suit le schéma de proéminence accentuelle des trisyllabes F F F » (Baretta, 2018 : 22). Pareillement, le pentasyllabe *université* [y.ni.veʁ.si.tei] (OV), « dont les /i/ des syllabes -ni- et -si- s'affaiblissent, [...] devient donc un trisyllabe [ynj.veʁ.si.'tei] avec le patron accentuel F F F. » (Baretta, 2018 : 22). Toutefois, l'analyse de ce corpus a relevé d'autres quadrisyllabes ne se conformant pas à ce cliché. Un cas particulier est celui du pentasyllabe *communication* (MH), qui perd le /y/ de la deuxième syllabe, mais, différemment de l'exemple d'*université*, garde le /i/ de la troisième et devient donc un quadrisyllabe ([kɔm.ni.cœ.'sjɔ̃]). En outre, il ne se restructure pas au cliché des trisyllabes et présente un schéma accentuel différent (F f f F), suivant le principe de la bipolarisation. En effet, la première syllabe a un trait de la courbe de F_0 montant et puis descendant dans la deuxième syllabe pour ensuite remonter dans la troisième syllabe et redescendre dans la quatrième. Il en ressort donc que les deux pics les plus élevés du mouvement mélodique correspondent aux deux syllabes fortes (*comm(u)-* et *-tion*). En ce qui concerne le corrélé de l'intensité, toutes les quatre syllabes sont prononcées avec

presque la même énergie et pour ce qui est de la durée, la syllabe finale, où tombe l'accent de groupe, est la plus longue.

Conclusions

Cette analyse de corpus nous a confirmé que les présentateurs et les journalistes de Radio-Canada ont une prononciation plus soignée, comprenant néanmoins, même si pas régulièrement, des réalisations typiquement québécoises. En revanche, les animateurs des chaînes privées, tout comme les intervenants des chaînes publiques, ont une prononciation moins contrôlée, riche en [ɨ] rétroflexes, en rhotacismes vocaliques et caractérisée par de nombreux allophones de /a, ɑ/, par l'ouverture de /ɛ/ vers /æ, a/ et par la centralisation de /ɔ/ en [ɜ]. Il a été aussi relevé la diphtongue nasale [æ̃], associée au graphème « -ment », et un divers degré de relâchement de /i, y, u/ en syllabe ouverte, influencé par l'assibilation et la vélarisation. En outre, la diphtongue [ei] a été observée même hors des contextes allongants.

Pour ce qui est de l'accent, la plupart des quadrisyllabes présentent le schéma f F f F, ce qui s'oppose aux études défendant la thèse de la bipolarisation en français. En outre, surtout dans les émissions des chaînes privées, il est ressorti une organisation temporelle des patrons accentuels spécifique du français québécois. En outre, notre étude a confirmé que les trisyllabes suivent un cliché constant de la courbe de F_0 , qui monte, descend et remonte, et restructurent leurs schémas F f F en F F F surtout lorsque dans la syllabe prétonique (ou « intertonique ») il y a des diphtongues [a, ɔ] et des voyelles allongées qui augmentent également la durée de cette syllabe et raccourcissent la finale non pré-pausale. Finalement, les dissyllabes aussi se conforment au cliché des trisyllabes et il en va de même pour quelques quadrisyllabes et pentasyllabes suite à la chute de leur /i, y/. Toutefois, notre analyse a également relevé des cas de pentasyllabes se restructurant en quadrisyllabes avec une structure bipolarisée suite à la chute de /i, y/.

Bibliographie

- Baretta, M. 2018. « Le français québécois dans les médias : étude prosodique d'un corpus d'émissions télévisées et radiophoniques ». *Bollettino LFSAG*, n° 1, p. 31-55. [En ligne] : https://www.lfsag.unito.it/ricerca/phonews/01/1_6.pdf [consulté le 5 mai 2023].
- Boë, L.-J. 1972. *Introduction à la phonétique acoustique*. Grenoble : Université de Grenoble.
- Bouchard, P., Maurais, J. 2001. « Norme et médias. Les opinions de la population québécoise ». *Terminogramme*, n° 97-98, p. 111-125. [En ligne] : https://nanopdf.com/download/norme-et-medias-les-opinions-de-la-population_pdf# [consulté le 19 juillet 2022].
- Canepari, L. 2003. *Manuale di pronuncia*. München : Lincom Europa.

Côté, M.-H. 2008. La Syllabation et le relâchement des voyelles hautes en syllabe non finale en français québécois. In : *Phonologie du français contemporain. Structures des français en contact*. Nouvelle Orléans : Tulane University, p. 1-12. [En ligne] : https://www.projet-pfc.net/wp-content/uploads/2009/05/PFC2008_06_cote.pdf [consulté le 17 juillet 2022].

Côté, M.-H., Saint-Amant Lamy, H. 2012. D'un [r] à l'aut[ɤ]e : contribution à la chute du R apical au Québec. In : 3^e Congrès Mondial de Linguistique Française. Paris : Institut de Linguistique Française, p. 1441-1453. [En ligne] : https://www.researchgate.net/publication/279505955_D'un_r_a_l'aut_e_contribution_a_la_chute_du_R_apical_au_Quebec [consulté le 16 octobre 2022].

Di Cristo, A. 1998. Intonation in French. In : Hirst, D., Di Cristo, A. *Intonation Systems. A Survey of Twenty Languages*. Cambridge : Cambridge University Press, p. 195-218.

Di Cristo, A. 1999. « Le Cadre accentuel du français contemporain : essai de modélisation ». *Langues*, n° 3, p. 184-205.

Dumas, D. 1986. « Le Statut des 'deux a' en français québécois ». *Revue québécoise de linguistique*, n° 2, p. 167-196. [En ligne] : <http://id.erudit.org/iderudit/602566ar> [consulté le 17 juillet 2022].

Garde, P. 1968. *L'accent*. Paris : Presses universitaires de France.

Martin, P. 2009. *Intonation du français*. Paris : Armand Colin.

Meunier, C. 2007. Phonétique acoustique. In : Auzou, P. *Les dysarthries*. Paris : Solal, p.164-173. [En ligne] : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00250272> [consulté le 19 juillet 2022].

Romano, A. 2008. *Inventari sonori delle lingue. Elementi descrittivi di processi di variazione segmentali e sovrasegmentali*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.

Sankoff, G., Blondeau, H. 2007. « Language Change across the Lifespan: [r] in Montreal French ». *Language*, n° 3, p. 560-588. [En ligne] : <http://www.ling.upenn.edu/~gillian/PAPERS/LifeChangeR.pdf> [consulté le 16 juillet 2022].

Vaissière, J. 1974. « On French prosody ». *Quarterly Progress Report*, n° 114, p. 212-223. [En ligne] : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00363971> [consulté le 19 juillet 2022].

Notes

1. Le relâchement des voyelles hautes crée également des paires minimales comme le prénom *Sylvain* [sil.vÈË] et le syntagme *si le vin* [si.lvÈË] (Côté, 2008 : 10-11).

2. Le trait distinctif des voyelles orales est la présence d'« une structure de formants » (Boë, 1972 : 117). Les formants sont les fréquences maximales de l'enveloppe spectrale du signal émis (Boë, 1972 : 57). Le mouvement du premier formant (F₁) reflète les variations de l'aperture de la mandibule et du conduit vocal, tandis que le deuxième formant (F₂) indique les variations du lieu d'articulation. Par contre, les valeurs du troisième formant (F₃) sont déterminées par la position étirée ou arrondie des lèvres (Meunier, 2007 : 166).

3. Le trapèze vocalique a été créé avec les valeurs de F₂ sur l'axe des abscisses et celles de F₁ sur celui des ordonnées. Il rappelle « la présentation de données articulatoires : position du point le plus élevé de la langue et sa situation dans la cavité buccale » (Boë, 1972 : 121).

4. « [L']analyse spectrale de type Fourier décompose de petits segments successifs du signal de parole [...] en composantes harmoniques [...]. La fréquence fondamentale, notée F0 [...] correspond alors à celle de la première composante trouvée dans cette décomposition harmonique du signal, mais correspond aussi [...] à la différence de fréquence entre deux harmoniques consécutives. On parle alors d'estimation de la fréquence laryngée. » (Martin, 2009 : 16).

5. Figure 1 : Graphiques du trapèze vocalique d'ED, VO, RW, PAB, MH, SH et OV en Hertz avec F₂ sur l'axe des abscisses et F₁ sur celui des ordonnées : <https://drive.google.com/file/d/12LYuTXJyWHMDWIDGlumioV751gjN7wpb/view?usp=sharing>

6. Ces éléments peuvent être un indice de l'origine anglaise des locuteurs ou d'une parenté ou d'une cohabitation avec des Anglo-américains, ce qui ne peut pas être affirmé ici faute de leurs états civils.

7. Figure 2: Oscillogrammes et spectrogrammes avec intensité et F_0 du quadrisyllabe gouvernement (OV), du trisyllabe convaincant (OV), du dissyllabe contrôle (SH) et du pentasyllabe communication (MH) : <https://drive.google.com/file/d/1jq850FEwJFXyf-o5lQLKJXfWZzlfuU4P/view?usp=sharing>

Synergies Italie n° 19 / 2023



Les littératures
francophones
face aux questions
identitaires





ISSN 1724-0700

ISSN en ligne 2260-8087

Synergies Italie n° 19 - 2023 p. 47-59

Le métissage linguistique en traduction : *Ravines du devant-jour* de Raphaël Confiant

Antonio Gurrieri

Université G. D'Annunzio de Chieti, Italie

antonio.gurrieri@unich.it

<https://orcid.org/0000-0002-7998-6639>

Reçu le 09-09-2022 / Évalué le 31-10-2022 / Accepté le 15-11-2022

Résumé

Raphaël Confiant est un écrivain antillais qui s'engage, œuvre après œuvre, à promouvoir sa culture d'origine et le mouvement littéraire de la créolité. Dans son texte autobiographique *Ravines du devant-jour*, il se livre sur son identité de chabin créole, en un français créolisé et coloré qui réussit le tour de force de conserver et de restituer toute la richesse culturelle des Antilles. Cela va sans dire : traduire tout cela en italien est une vraie gageure. Il faut faire des choix, et fournir un travail continu de recherche linguistique et culturelle. Tout l'enjeu pour la traductrice, Anna Devoto, sera donc de trouver le juste compromis pour préserver le métissage linguistique du texte source, et, en véritable médiatrice linguistique, conduire le lecteur sur les chemins d'une nouvelle réalité culturelle.

Mots-clés : traduction, Raphaël Confiant, métissage, créolité, Caraïbes

Il métissage linguistico in traduzione: *Ravines du devant-jour* di Raphaël Confiant

Riassunto

Raphaël Confiant è uno scrittore delle Antille che si impegna, opera dopo opera, a promuovere la sua cultura d'origine e il movimento letterario della créolité. Nel suo testo autobiografico *Ravines du devant-jour*, affiora la sua identità di chabin creolo, attraverso l'uso di un francese "créolisé" riuscendo a mantenere e a trasmettere tutta la ricchezza culturale delle Antille. Inutile dire che tradurre tutto questo in italiano è una vera sfida. Bisogna fare delle scelte attraverso un lavoro continuo di ricerca linguistica e culturale. La sfida per la traduttrice, Anna Devoto, sarà quindi trovare il giusto compromesso per preservare il meticcio linguistico del testo e, come vera mediatrice linguistica, condurre il lettore sui sentieri di una nuova realtà culturale.

Parole chiave: traduzione, Raphaël Confiant, meticcio, créolité, Caraibi

**The linguistic métissage in translation:
Ravines du devant-jour by Raphaël Confiant**

Abstract

Raphaël Confiant is a writer from the Antilles who is committed, through his work, to promoting his culture of origin and the literary movement of “*créolité*”. In his autobiographical text *Ravines du devant-jour*, his identity as a Creole chabin emerges through the use of a “*créolisé*” French, managing to maintain and transmit all the cultural richness of the Antilles. It goes without saying that translating all this into Italian is a real challenge. Choices must be made, through continuous linguistic and cultural research. The challenge for the translator, Anna Devoto, will therefore be to find the right compromise to preserve the linguistic crossbreeding of the text and, as a true linguistic mediator, lead the reader on the paths of a new cultural reality.

Keywords: traduzione, Raphaël Confiant, métissage, créolité, Carribean

Introduction

La littérature francophone des Antilles compte une série d’auteurs qui ont franchi les frontières de leur archipel, et ont su se faire apprécier dans le reste du monde. Des systèmes de pensée comme l’antillanité, la créolité et la créolisation ont bénéficié d’une diffusion importante (Antoine, 1992). Dans *Éloge de la créolité*, l’écrivain martiniquais Raphaël Confiant (Bernabé, Chamoiseau, Confiant, 1989) se propose de faire revivre la mémoire collective du peuple antillais¹. Sa production littéraire est remarquable ; à la manière de Balzac, il tente de recréer au fil des pages la société créole sous toutes ses facettes (Gurrieri, 2017).

L’usage d’une langue métissée dans laquelle s’est sédimenté tout l’univers linguistique composite des Antilles françaises est l’une des principales caractéristiques de cette littérature, comme l’affirment les créolistes eux-mêmes :

Notre première richesse, à nous écrivains créoles, est de posséder plusieurs langues : créole, français, anglais, portugais, espagnol, etc. [...] De ce terreau, faire lever sa parole (Bernabé, Chamoiseau, Confiant, 1989 : 88).

L’objectif de notre recherche est d’examiner les stratégies choisies pour traduire, en italien, le métissage linguistique qui caractérise *Ravines du devant-jour* (Confiant, 1993). Le processus de traduction présente des difficultés évidentes quant au choix des mots appropriés pour décrire un univers tropical qui n’est pas toujours familier au lecteur italophone.

1. Traduire la créolité

Ravines du devant-jour est un récit autobiographique ; Confiant y raconte son enfance (Pageaux, 2021). C'est un petit chabin, un enfant à la peau claire mais avec des traits orientaux : « le chabin nous est décrit comme un être inclassable, incompréhensible. Il est l'autre, la différence, en lui, pour lui et pour les autres » (Loichot, 1998 : 622).

La traduction italienne du volume voit le jour en 1994, grâce à un projet éditorial de Zanzibar, une jeune maison d'édition italienne. Le texte est traduit par Anna Devoto avec un titre différent de l'original, *La profezia delle notti* (Confiant, 1994), qui s'avère être celui du premier chapitre de l'œuvre originale. Nous savons que le titre d'une œuvre est un « élément autonome quoique non indépendant. [...] Ce dernier se trouve dans un rapport paradigmatique avec le texte, dont il constitue un résumé » (Hoek, 1981 : 2-3). Le choix de transformer ou de métamorphoser le titre rend évident, selon Risterucci-Roudnicky, « la nécessaire allégeance de l'œuvre littéraire importée à son public d'accueil » (2008 : 35).

Ainsi, en s'appuyant sur la classification des titres thématiques de Gérard Genette, le titre choisi est d'ordre « symbolique ou métaphorique » (1987 : 78-79), et contient par ailleurs une évidente référence intertextuelle au recueil *Oiseaux* de Saint-John Perse (1963). Nous identifions aisément la référence à la fin du premier chapitre : « 'Il peuple de son spectre la prophétie des nuits', dit le Poète » (Confiant, 1993 : 26). Le choix traductif de *La profezia delle notti* en italien a sans doute un pouvoir évocatoire plus fort par rapport à l'original et vise à séduire l'imaginaire du lecteur italien.

En revanche, la traduction des titres qui composent les dix-neuf chapitres de l'œuvre est une traduction littérale, mais avec de petits détours qui permettent de conserver la sonorité des mots d'origine créole en français comme en italien. C'est le cas du titre « communisse, catéchisse et grève » qui devient « comuniss', catechiss' e sciopero ». Le mot francisé « catechiss » en créole est « Katéjis » et l'on retrouve dans les phrases en créole « pa bliyé ou ni katéjis aprémidi-a ! » (Confiant, 1993 : 90). La sonorité du mot créole est donc préservée, même en traduction. Un autre titre, « Djobeurs, crieurs et Syriens », est traduit « *Carriolanti, imbonitori e siriani* ». Le mot « djobeur » est l'un de ces diatopismes qui caractérisent la langue française aux Antilles. Ce mot fait partie du *Petit lexique du pays créole*, un glossaire créé par l'écrivain qui fournit des explications sur certains mots avec un langage coloré et souvent ironique. Le mot « djobeur » est ainsi défini : « nègre qui pousse une brouette chargée de fruits et légumes toute la sainte journée entre la gare d'autobus de la Croix-Mission et le marché aux légumes de Fort-de-France

avec un ballant et une dextérité inouïs » (Confiant, 1993 : 257). Cette explication est fort utile pour trouver la traduction « *carriolanti* », qui donne plus ou moins l'idée de cette figure de travailleur à tout faire. Un autre titre, « Taxi-pays », est traduit comme « *taxi collettivo* ». Il s'agit d'un bus qui assurait le transport public dans les années 1960. Dans ce cas, le mot subit une forme de clarification (Berman, 1999 : 54-55) car le sens traduit est moins opaque grâce à l'emploi de l'adjectif « *collettivo* ».

Pour s'orienter parmi les écueils d'un texte postcolonial et au prix d'un effort considérable, la traductrice use avec succès d'une forme de « médiation inter-linguistique » fondamentale (Ladmiral, 1994 : 11). La littérature postcoloniale prenant forme au sein d'une culture travaillée par l'affirmation identitaire qui passe souvent à travers une revendication linguistique², le travail du traducteur est double par rapport à celui que demanderait un texte littéraire qui utilise la langue française standard.

La culture et le paysage antillais se montrent avec force dans le texte objet de notre analyse. Valéry Loichot identifie dans *Ravines du devant-jour* une forme de triple-créolisation « anatomique, culturelle et textuelle » qui permettrait cette affirmation identitaire à travers « la médiation d'une langue elle-même composite qui est la langue créole » (1998 : 622).

Tout d'abord, ce qui pose des problèmes au niveau traductif vient de la difficulté à rendre dans la langue cible la richesse linguistique qui sert à décrire la flore et la faune antillaises :

On peut traduire les écrivains classiques antillais comme on peut faire pour un livre français classique. On retrouve ici les problèmes de traduction habituels, à part quelques termes spécifiques aux îles ou pour des noms d'animaux ou d'arbres. (Devoto, 2003 : 26).

La liste de mots pour désigner les animaux est en effet très riche. Voici quelques exemples avec leur traduction :

Oiseau-Cohé, lambi, maringouin, oiseau-gangan, serpent-fer-de-lance, chauve-souris-Djambo, cabris-des-bois, oiseaux-cayali, écrevisse-zabitan, coq-cala-braille, bête-à-feu, lézards-anolis, crabes-sokan, crabes-zagayas, oiseaux-touaous. (Confiant, 1993 : 14, 15, 16, 18, 20, 26, 36, 37, 48, 53, 62, 166, 167)

Uccello-Cohé, *lambi*, zanzara, ganga, serpenti-a-punta-di-lancia, pipistrelli, grilli dei boschi, *uccelli-cayali*, gamberi, galletto da combattimento, lucciola, *anoli*, *granchi-sokan*, *granchi-zagayas*, uccelli di mare. (Confiant, 1994 : 11, 13, 14, 15, 16, 17, 22, 29, 30, 39, 43, 50, 134)

Les solutions adoptées pour la traduction ne sont pas univoques. La traductrice fait souvent recours au calque, pour respecter la construction lexicale de départ. Parfois elle ajoute même une note du traducteur ; c'est le cas de la note pour « *serpenti a punta di lancia* » qui sert à définir la caractéristique principale de l'espèce : « *Trigonocefali, serpenti velenosi* » (Confiant, 1994 : 16).

Le renvoi à une note du traducteur comporte une forme de clarification (Berman, 1999 : 54-55) qui constitue « un acte de liberté, d'assurance et d'autorité du traducteur » (Malingret, 2002 : 91). Myriam Suchet parle à ce propos d'un « effort de compensation culturelle » (2009 : 190). Chiara Elefante, dans son étude sur le paratexte, précise que le choix de ne pas traduire est une manière de respecter le texte source (2012 : 115-130). À ce stade, la note du traducteur devient une sorte de mot de passe qui donne accès à la culture de l'autre sans dénaturer la forme des mots.

Dans cette même veine, le mot « anoli », qui fait partie du titre du chapitre « Les anolis et le décalitre » (Confiant, 1993 : 62), est traduit une première fois de la manière suivante : « *Le lucertole verdi e il decalitro* » (Confiant, 1994 : 50). En revanche, dans le texte, c'est l'emprunt « anoli » qui est choisi, avec l'ajout d'une note du traducteur qui renseigne le lecteur : « *nome caraibico di una lucertolina verde diffusissima nell'isola* » (Confiant, 1994 : 50). Il s'agit évidemment d'une clarification. Un autre exemple similaire est « granchi-sokan », avec la note suivante « *granchi neri e pelosi, che vivono nella mangrovia* » (Confiant, 1994 : 134).

En outre, si le mot « crabes-zagayas » maintient son caractère diatopique même en traduction, ce n'est pas le cas pour « cabris-des-bois ». Ce terme fait partie du glossaire final dans la version originale, mais il est absent du glossaire italien, d'autant plus que sa traduction « *grilli dei boschi* » rend le sens du terme transparent. Cette tendance n'est pas constante, mais souvent les diatopismes du texte source perdent toute leur force représentative en traduction. C'est le cas par exemple de mots comme « maringouin, bête-à-feu ou oiseaux-touaous » qui sont traduits avec des mots de la langue standard : « *zanzara, lucciola, uccelli di mare* ». La même attitude traductive se pose avec les noms de plantes, d'herbes ou de fruits :

Zamanas, mahoganys, herbe-à-Marie-honte, glissérias, mangue-zéphirine, mangots-bassignac, figuier-maudit, pruniers-mombins, pommiers-lianes, herbe cabouillait, manguier-bassignac, herbe-à-gratelle, pain-et-lait, herbe-de-Guinée, coco-flo. (Confiant, 1993 : 13, 20, 22, 26, 51, 68, 94, 103, 173, 181, 209)
*Zamanas**, *mahoganys*, *erba-Maria-si-vergogna*, *glissérias*, *mango-zeffirino*,

*manghi-bassignac**, *fico-maledetto**, *susini tropicali*, *cedrele*, *erba-nodo-scor-sorio*, *mango-bassignac*, *erba-prurito*, *pane-e-latte*, *erba spinosa*, *noce-di-cocco-flutto**. (Confiant, 1994 : 11, 16, 17, 19, 22, 41, 41, 54, 76, 83, 140, 145, 167)

L'emprunt et le calque restent les solutions traductives privilégiées. Les emprunts, comme on le voit dans les exemples ci-dessus, sont retranscrits en italique et, en outre, « *zamanas* » et « *manghi-bassignac* » bénéficient d'une entrée dans le glossaire final, comme l'indique l'astérisque. De plus, le mot « *glissérias* », qui reste quelque peu opaque dans le texte de départ, est accompagné d'une note du traducteur qui clarifie le sens du mot : « *alberi tropicali che servono a recingere i campi* » (17).

Cette tendance à réduire l'opacité du texte cible s'observe aussi dans le choix de modifier les entrées du glossaire. La traductrice ajoute des mots et en élimine d'autres, en accord avec ses choix traductifs. Par exemple, la définition du mot composé « *figuier-maudit* » est présente seulement dans la version traduite.

De surcroît, si les mots « *herbe-à-Marie-honte*, *mangue-zéphirine*, *mangots-bassignac*, *figuier-maudit*, *manguier-bassignac*, *pain-et-lait* et *coco-flo* » sont traduits grâce à un calque qui reproduit l'effet du texte source, d'autres mots, comme « *pruniers-mombins*, *pommier-lianes*, *herbe cabouillait*, *herbe-à-gratelle* ou *herbe-de-Guinée* » sont adaptés par l'emploi d'un hyperonyme ou d'un adjectif qui se révèle être explicatif. De ce fait, le sens des mots devient beaucoup plus transparent.

Une dernière série de mots, qui sont autant de marqueurs de l'identité créole, possède une importance primordiale : celle qui est consacrée aux différentes catégories raciales. Il s'agit en effet d'une société marquée par le passé colonial et par le concept d'inégalité des races :

Dans ces conditions, puisque la classe sociale était fonction de la couleur de peau, on ne pouvait changer de caste au cours de sa vie ; on pouvait tout au plus rêver pour sa descendance d'un teint plus clair. La stratification sociale a donc été complètement travaillée par la couleur de peau. (Michelot, 2007).

Cette discrimination raciale se traduit au niveau lexical par une abondance de termes qui identifient les différentes classes sociales :

Blancs-France, *négresse-Congo*, *chabin*, *blanc-pays*, *béké*, *câpresse*, *coulis*, *béké-goyave*, *négres-marrons*, *commandeurs d'habitations*, *chabin-kalazaza*, *négres-gros-sirop*, *négre-caraïbe*. (Confiant, 1993 : 13, 19, 21, 25, 29, 30, 67, 230, 259)

Bianchi-di-Francia, *negra-del-Congo**, *chabin**, *bianco-creolo**, *béké**, *zambo-negra**, *coolies**, *béké-guaiava**, *negri-fuori-legge*, *vigilatori**, *chabin-dalla-pelle-lattea*, *negri d'ebano*, *negro-caribico*. (Confiant, 1994 : 11, 16, 18, 21, 23, 24, 54, 184, 206)

Les traductions de tous ces mots sont souvent accompagnées d'un astérisque qui signale la consultation du glossaire final. Même dans ce cas, il n'y a pas de correspondance entre le glossaire établi par l'écrivain et la version traduite. Des mots comme « *negro del Congo* » et « *negro di Guinea* » ne sont pas recensés dans le texte français, mais font partie du petit glossaire de la traductrice. Celle-ci imite même le style coloré de l'écrivain : « *Negro del Congo : così scuro che sembra venire dritto dritto dall'Africa* » (Confiant, 1994 : 205).

La présence de tous ces mots qui désignent les différentes ethnies antillaises est la base permettant de construire un langage métissé dans lequel miroitent les différentes facettes d'une culture riche et plurielle.

Jatoo-Kaleo observe comment les « descriptions physiques basées sur l'ethnicité et les représentations de l'usage créole de parler jouent le rôle de mettre sur le même pied d'égalité, d'une façon indirecte, toutes les couches sociales représentées dans ce roman » (Jatoo-Kaleo, 2013).

Le texte français ainsi que sa traduction aident le lecteur à comprendre cette réalité multiculturelle qui associe des qualités ou des défauts spécifiques, ou plutôt des étiquettes, à chaque groupe ethnique.

2. La langue métissée à l'œuvre : le français créolisé

Le français créolisé utilisé par Confiant dans ses romans surprend par sa richesse. Il ne s'agit pas simplement d'un texte écrit en français avec l'insertion de mots en créole pour satisfaire un goût exotique. Confiant, ainsi que les autres auteurs de la créolité, crée souvent « une forme linguistique artificielle et hybride qui contient les rythmes et les locutions de la langue créole » (Chandler Caldwell, 1999 : 59).

Confiant forge en particulier un langage qui lui est propre et qui puise à plusieurs sources. Tout d'abord à la langue créole, ce qui se manifeste par exemple dans *Ravines du devant-jour* par le biais de phrases en créole suivies subitement par une traduction en français :

D'ordinaire, Man Yise ronchon : « Hon ! *Nonm-taa dwé ni an zitata nan kòy. Sa i ka valkandé toupatou fè ki a ?* (Hon ! Ce bougre-là doit avoir un esprit dans le corps sinon pourquoi il cavalerait partout de cette façon ?) *Papa Loulou Konnèt sa i ka fè* (Papa Loulou sait ce qu'il fait) », déclare Léonise, notre

servante, avec la totale impertinence que lui confère l'imposance de ses formes.
(Confiant, 1993 : 21)

Le créole martiniquais est considéré à base lexicale française, même si l'on y trouve les traces du métissage culturel qui a caractérisé la Martinique, voire la présence linguistique des Amérindiens, des Africains, des Européens, des Syro-libanais, des Indiens et même des Chinois. Ce sont des « terres vidées de leurs habitants [...] habitées d'hommes de tous continents » (Benoist, 2000 : 10). L'écriture créole utilise une graphie phonétique élaborée par le GEREK (Groupe d'études et de recherches en espace créolophone et francophone). Cette écriture « masque les racines étymologiques des mots d'origine européenne » (Perret, 2001 : 118), et ce, d'autant plus que le GEREK « a aussi favorisé les néologismes fondés sur le créole dit 'basilecte' (créole de base, traditionnel, de la campagne) » (Perret, 2001 : 118). Ce type d'écriture devrait toutefois faciliter sa lecture, même si, à ce sujet, le linguiste Jean Bernabé a soulevé des objections (Zribi-Hertz, Loïc, 2018). Malgré ces critiques, le lecteur francophone et même italophone peut s'engager dans la lecture de phrases en créole - où les lettres muettes sont inexistantes - afin de se familiariser avec l'univers linguistique qui caractérise la vie des personnages. Et, au cas où il aurait des difficultés de compréhension, la traduction fournie entre parenthèses clarifierait le sens.

Le français créolisé de Confiant intègre toutefois, selon les observations d'Hélène Sagols, « presque plus d'ancien français que de créolismes » (2005 : 4). D'ailleurs, Confiant lui-même précise sa source d'inspiration et sa créativité langagière en rappelant l'origine même du créole :

N'oublions pas que la langue créole n'est au fond que du français arrêté (arrêté au début du XVII^e siècle) ou du français avancé comme disent les linguistes. Le créole est un fantastique conservatoire d'expressions à la fois d'ancien français et d'expressions normandes, poitevines ou picardes, et la réutilisation de tout ce matériau dans le français utilisé par les auteurs antillais de cette fin de XX^e siècle redonne à la langue française la vitalité qui était la sienne à l'époque de Rabelais (Confiant, 1994 : 179).

Le français créolisé qui en résulte s'avère être une langue enrichie et ciselée par la créativité de l'artiste. Il s'agit d'ailleurs d'une intention manifeste de l'écrivain qui vise à « donner au lecteur antillais l'illusion de lire du créole [...]. Je fais donc doublement plaisir : aux Français de l'hexagone parce qu'ils retrouvent une strate profonde et oubliée de leur propre langue ; aux créoles parce qu'ils ont le sentiment ou l'illusion de lire leur propre langue vernaculaire » (Confiant, 1994 : 179-180).

Ravines du devant-jour est riche en mots rares. Citons-en quelques exemples, comme « marcout-chat, bamboche, chassepot, arbalète » (Confiant, 1993 : 14, 17, 66). Il s'agit de mots rares ou issus de langues régionales françaises, tels que « marcout », qui est un mot du parler angevin pour désigner un « matou, chat mâle » (Verrier, Onillon, 1908 : 12). La phrase « L'oiseau-Cohé possède des yeux de marcout-chat » (Confiant, 1993 : 14) est traduite : « *L'uccello Cohé ha occhi da gatto* » (Confiant, 1994 : 12). L'hyperonyme « chat » donne du sens au mot plus rare « marcout » et par conséquent en clarifie le sens. La traduction se passe bien de cette redondance lexicale, sans provoquer de perte de sens. Ce qui semble sacrifié est, par contre, la richesse lexicale du texte source.

En effet, traduire la créolité est plutôt difficile, vu la surprenante créativité lexicale qui est propre à chaque auteur. La traductrice affirme à ce propos :

Les problèmes avec la créolité sont graves, particulièrement en italien. En Italie, la langue nationale est très forte et a été codifiée très tard, à savoir à la fin du XIX^e siècle. [...] En italien, il n'y a pas d'argot. [...] Il me semble que le créole francisé est une langue venant d'un français très ancien, qui s'est plus ou moins arrêté au début du XVIII^e siècle. Pourquoi ne pas profiter de cela pour essayer de retrouver un italien très ancien et très beau, et le mélanger avec un italien populaire, national, compris par tout le monde, très imagé ? (Devoto, 2003 : 26-27).

En fait, cette stratégie traductive est employée à propos des mots « chassepot » et « arbalète », qui font l'objet d'un débat linguistique dans le texte source :

Nous, on s'en fout pas mal car ce qu'elle nomme « fronde » dans son français d'En France, pour nous c'est, et cela demeurera toujours, le « chassepot » ou l'« arbalète ». (Confiant, 1993 : 66)

Noi ce ne infischiamo parecchio, perché lei chiama “fionda”, nel suo francese-di-Francia, ciò che per noi è e resterà sempre la “frombola” o la “balestra”. (Confiant, 1994 : 53).

Ce petit passage montre bien le rapport conflictuel et, d'un point de vue linguistique, diglossique entre le créole et le français, notamment par rapport à l'usage d'un français créolisé qui présente des diatopismes. Certes, il s'agit d'une écriture manipulée par la créativité de l'auteur, qui puise toutefois aux sources d'une langue française du passé³.

Un autre mot cité *supra* est « bamboche », une forme vieillie qui ne s'emploie plus naturellement dans la langue courante. Le sens de ce mot est celui de « petite débauche » (Robert, 2016 : 215) et il est traduit par « *tripudio* » ou « *baldoria* »

(Confiant, 1994 : 14, 23) en italien. La traductrice opte pour une solution traductive qui s'adapte aux exigences du texte cible au détriment du mot d'origine.

Le texte source présente par ailleurs des créolismes lexicaux qui cherchent à reproduire l'oralité de la langue créole à l'écrit. Il y a des mots comme « belleté, claireté, félicitance » qui résultent créolisés par « l'adjonction d'affixes eux aussi français [...] C'est le processus même de juxtaposition qui fait la créolisation » (Loichot : 1998 : 630). Ces mots perdent leur créolité en traduction, car elle se fait à l'aide de mots de l'italien standard tels que « *bellezza, schiarite, felicitazioni* ».

Il faut ajouter les mots composés qui s'inspirent de la création lexicale en créole. Ce sont souvent des termes qui sont « formés par juxtaposition de deux lexèmes autonomes sans l'intervention de morphèmes relationnels » (Brandolini, 2012 : 295-296). On pourrait citer des exemples comme : « rigolade-ries, tête-calebasse, balai-coco, devant-jour, zouelle-poursuite, remèdes-guérit-tout, balai-zo » (Confiant, 1993 : 14, 21, 31, 39, 48). Les exemples à ce sujet sont nombreux et les choix traductifs sont différents.

La traductrice fait recours au calque avec souvent l'ajout de morphèmes relationnels, « *scopa di cocco, rimedi tuttofare, scopa di saggina* » (Confiant, 1994 : 18, 31, 39) ; ou bien elle opte pour une réduction des lexèmes, et donc « rigolade-ries, tête-calebasse, devant-jour, zouelle-poursuite » deviennent simplement « *scherzi, zucca, alba, inseguimento* » (Confiant, 1994 : 12, 18, 25). La réduction ne respecte pas l'esprit de la langue créole, où l'on observe une tendance à l'allongement. Un passage d'un roman de Confiant, *L'allée des soupirs*, explique de manière ironique cette tendance :

Le nègre est un être naturellement infatué et pompeux, c'est pourquoi il use de mots plus longs que ceux des Blancs. Là où ceux-ci disent « brigandage », nous disons « brigandagerie » ; quand ils clament leur « dégoût », nous parlons de notre « dégoutation ». C'est notre revanche sur eux. Ha-Ha-Ha ! Ils n'avaient qu'à ne pas nous enseigner leur langue, on ne leur avait rien demandé, tonnerre du sort ! Nous nous foutons royalement de leur Académie française, de leur dictionnaire Littré et de leurs dix commandements grammaticaux (Confiant, 1994 : 316).

Ainsi, il est évident que l'exercice de traduction se confronte à une langue métissée et très riche qui contraint le traducteur à faire des choix pour préserver le sens des mots et même la forme.

Traduire la créolité se révèle donc un véritable défi. D'ailleurs, l'écriture même de Confiant est une aventure créative où la langue se charge de cette « diversalité »

qui met ensemble un « monde diffracté mais recomposé, l'harmonisation consciente des diversités préservées ». (Bernabé, Chamoiseau, Confiant, 1989 : 53-54).

Édouard Glissant, auteur phare de la littérature antillaise, reconnaît dans l'un de ses essais le pouvoir de l'acte traductif :

Art du croisement des métissages aspirant à la totalité-monde, art du vertige et de la salutaire errance, la traduction s'inscrit ainsi et de plus en plus dans la multiplicité de notre monde (1996 :45).

Conclusion

La langue métissée du roman, très riche du point de vue lexical, pose des problèmes d'interprétation au niveau traductif. Et ce, d'autant plus que l'écrivain antillais est déjà considéré, selon l'expression de Confiant, comme « un traducteur masqué ou, plus exactement, un traducteur inavoué » (Confiant, 2000 : 49). En réalité, l'écrivain analyse ce qu'il qualifie de forme « d'écriture traductive » qui jaillit du créolisme naturel qui « affecte la totalité des locuteurs et, bien entendu, des scripteurs antillo-guyanais » (Confiant, 2000 : 51). En somme, il est difficile d'échapper au créole, dont la source imprègne à la racine l'ensemble des textes antillais. Le « parler » des personnages est souvent transposé en langue française, alors que, dans la réalité, ils parlent en créole : « selon que les auteurs utilisent un français plus ou moins standard ou au contraire un français plus ou moins créolisé, ils s'exposent à artificialiser leurs personnages » (Confiant, 2000, 53). Enfin, l'écriture porte le poids de la tradition orale, et de sa transmission, l'« oraliture » (Gurrieri, 2017 : 91-95). Le résultat de ce processus d'écriture est l'émergence d'une langue métissée qui se manifeste dans toute sa beauté et sa richesse linguistique :

Sans entrer ici dans le détail des mythes fondateurs de la créolité (le choc des cultures et les figures totémiques du Nègre d'habitation et du Conteur), de ses partis pris stylistiques (structure étoilée, ressassement, opacité...), du choix d'un interlecte créole-français, greffe de la langue orale sur l'écrit (« oraliture »), il convient de situer cette nouvelle écriture comme une transposition littéraire du métissage antillais à partir d'une poétique de la langue créole (Maignan-Claverie, 2005 : 411).

Nous comprenons l'usage d'une langue créolisée qui s'impose avec son originalité et en même temps son engagement. En définitive, le défi de tout traducteur qui aborde ce genre de textes est celui d'acquérir une profonde connaissance des stratégies d'écriture et du contexte culturel des Caraïbes, qui sont à la base de cette langue métissée.

Bibliographie

- Antoine, R. 1992. *La littérature franco-antillaise ; Haïti, Guadeloupe et Martinique*. Paris: Karthala.
- Bassnett, S., Triverdi, H. 1999. *Postcolonial Translation. Theory and practice*. London-New York: Routledge.
- Benoist, J. 2000. *L'archipel inachevé*. Montréal : Presses universitaires de Montréal.
- Berman, A. 1999 [1985]. *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris : Éditions du Seuil.
- Bernabé, J. Chamoiseau, P. Confiant, R. 1989 (1999). *Elogio della creolità - Éloge de la créolité*. Paris : Gallimard ; Como-Pavia : Ibis.
- Brandolini, C. 2012. Francophonie et traduction : quatre œuvres traduites vers l'italien. Analyse linguistique de *Les Belles-sœurs*, *Nuit de silence à Tanger*, *Les soleils des Indépendances*. Texaco. Saarbrücken, Presses académiques francophones.
- Chandler Caldwell, R. Jr. 1999. « L'Allée des Soupirs, ou le grotesque créole de Raphaël Confiant ». *Francographies*, n° 8, p. 59-70.
- Confiant R. 1994. *La profezia delle notti*. Milano : Zanzibar.
- Confiant, R. 1993. *Ravines du devant-jour*. Paris : Gallimard.
- Confiant, R. 1994. Questions pratiques d'écriture créole. In : *Écrire la parole de nuit. La nouvelle littérature antillaise*. Paris : Gallimard.
- Confiant, R. *L'allée des soupirs*. Paris : Grasset & Fasquelle.
- Confiant. R. 200. « Traduire la littérature en situation de diglossie ». *Palimpsestes*, n° 12.
- Devoto, A. 2003. Traduire la littérature créole francophone : Chamoiseau, Confiant..., Table ronde animée par Jean-Claude Lebrun. In : *Dix-neuvièmes assises de la traduction littéraire*. Arles : Atlas, Actes Sud.
- Dion, R., Lüsebrink, H.-J., Riesz, J. 2002. *Écrire en langue étrangère : interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*. Québec : Nota bene.
- Elefante C. 2012. *Traduzione e Paratesto*. Bologna : Bononia University Press.
- Genette, G. 1987. *Seuils*. Paris : Éditions du Seuil.
- Glissant, É. 1996. *Introduction à une poétique du divers*. Paris : Gallimard.
- Gurrieri, A. 2017. *La réécriture de l'histoire. Case à Chine de Raphaël Confiant*. Roma : Aracne.
- Hoek Leo H. 1981. *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*. La Haye, Paris : Mouton.
- Jatoe-Kaleo, B. A. 2013. « L'Identité du chabin, le parler Créole et l'Inscription d'une Société caribéenne créolisée dans Ravines du devant-jour de Raphaël Confiant ». *International Journal of Education and Research*, vol. 1, n° 4.
- Ladmiral, J.-R. 1994. *Traduire : théorèmes pour la traduction*. Paris : Gallimard.
- Lesne, A. 2013. « S'écrire aux Antilles, écrire les Antilles, Écrivains et anthropologues en dialogue ». *L'Homme*, n° 207-208, p. 207-208.
- Loichot, V. 1998. « La créolité à l'œuvre dans Ravines du devant-jour de Raphaël Confiant ». *The French Review*, 71, n° 4.
- Maignan-Claverie, C. 2005. *Le métissage dans la littérature des Antilles françaises - Le complexe d'Ariel*. Paris : Karthala.
- Malingret, L. 2002. *Stratégies de traduction : les lettres hispaniques en langue française*. Arras : Artois Presses Université.
- Michelot, I. 2007. « Du Neg nwe au Beke Goyave, le langage de la couleur de la peau en Martinique ». *Publifarum*, n° 7.

- Mus, F., Vandemeulebroucke, K. 2011. *La traduction dans les cultures plurilingues*. Arras : Artois Presses Université.
- Pageaux, D.-H. 2021. « Raphaël Confiant ou 'l'oiseau maître de son vol' ». *Archipélies*, n° 11-12. [En ligne] : <https://www.archipelies.org/1077> [consulté le 2 septembre 2022].
- Perret, D. 2001. *La créolité - espace de création*. Petit-Bourg : Ibis Rouge Éditions.
- Perse, S.-J. 1963. *Oiseaux*. Paris : Gallimard.
- Prudent, L.-F. 1982. « L'Émergence d'une littérature créole aux Antilles et en Guyane ». *Présence Africaine*, n° 121-122, p. 109-129.
- Risterucci-Roudnicky, D. 2008. *Introduction à l'analyse des œuvres traduites*. Paris : Armand Colin.
- Le Petit Robert. *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. 2016. Paris : Dictionnaires Le Robert.
- Sagols H. 2005. « Raphaël Confiant : un langage entre attachement et liberté ». *Loxias*, n° 9.
- Suchet, M. 2009. *Outils pour une traduction postcoloniale. Littératures hétérolingues*. Paris : Éditions des archives contemporaines.
- Thibault, A. 2012. Le Français dans les Antilles : présentation. In : *Le Français dans les Antilles : études linguistiques*. Paris : L'Harmattan, p. 11-31.
- Van den Avenne, C. 2007. Donner en français l'illusion du créole, *Mélanges de langues et frontières linguistiques - Positions de linguistes sur l'écriture littéraire* In : *Mondes créoles et francophones, Mélanges offerts à Robert Chaudenson*. Paris : L'Harmattan, p. 41-50.
- Verrier A.-J., Onillon, R. 1908. *Glossaire étymologique et historique des patois et des parlers de l'Anjou*. Tome II. Angers : Germain & G. Grassin, Imprimeurs-Éditeurs.
- Zribi-Hertz, A., Loïc, J.-L. 2018. « La graphie créole à l'épreuve de la grammaire : plaidoyer pour un marquage graphique de l'attachement morphologique non lexical dans les créoles français des Antilles ». *Faits de langues*, n° 49, p. 183-202.

Notes

1. Pour plus de détails sur sa biographie, consulter le lien suivant : <https://raphaelconfiant.com/article/raphael-confiant>
2. La conséquence directe des études postcoloniales est la naissance d'une théorie postcoloniale liée à la traduction. Il s'agit des « Postcolonial Translation Studies ». Voir à ce sujet : (Bassnett, Triverdi, 1999 ; Suchet, 2009 ; Mus, Vandemeulebroucke, 2011).
3. Nous précisons que les problèmes de la diglossie littéraire ne concernent pas seulement la Martinique mais toute la zone franco-créolophone des Caraïbes qui inclut la Guadeloupe, la Guyane française et Haïti. Les études sont nombreuses à ce sujet. Voir : (Prudent, 1982 : 109-129 ; Perret, 2001 ; Dion, Lüsebrink, Riesz, 2002 ; Van den Avenne, 2007 : 41-50 ; Thibault, 2012 : 11-31 ; Lesne, 2013 : 207-208).



ISSN 1724-0700
ISSN en ligne 2260-8087

La représentation du (des) français de Côte d'Ivoire dans les œuvres dramatiques de Bernard Zadi Zaourou

Nataša Raschi

Université d'Urbino, Italie

natasa.raschi@uniurb.it

<https://orcid.org/0000-0002-2631-0774>

Reçu le 15-09-2022 / Évalué le 24-10-2022 / Accepté le 28-11-2022

Résumé

La totalité de la production de Bernard Zadi Zaourou peut être lue comme un discours sur la langue en tant qu'affirmation d'une identité sociale et expression d'une forme en perpétuel devenir. Le dramaturge en fait un acte de refus envers toute contrainte et propose une réflexion plus complexe sur la langue qui devient miroir de la réalité sociale et politique dont elle émane. C'est à lui que va le mérite d'avoir été le premier à introduire le français de Moussa au théâtre et d'en avoir ainsi accru la valeur. Ce n'est donc pas un hasard si cette langue apparaît déjà dans son premier texte *Les Sofas*, publié peu après les Indépendances. Il sera question ici de sonder l'utilisation du (des) français de Côte d'Ivoire dans la production dramatique de Zadi.

Mots-clés : sociolinguistique, variation diatopique, oralité, Côte d'Ivoire, Bernard Zadi Zaourou

La rappresentazione del (dei) francesi della Costa d'Avorio nelle opere drammatiche di Bernard Zadi Zaourou

Riassunto

L'intera produzione di Bernard Zadi Zaourou può essere letta come un discorso sulla lingua in quanto affermazione di un'identità sociale ed espressione di una forma in evoluzione costante. Il drammaturgo ne fa un atto di rifiuto verso qualsiasi tipo di costrizione e propone una riflessione più complessa proprio sulla lingua in quanto specchio della realtà sociale e politica da cui emerge. A lui va il merito di aver introdotto per primo il *français de Moussa* a teatro e di averne così accresciuto il valore. Non è un caso che esso sia già presente nel suo primo testo *Les Sofas*, pubblicato poco dopo l'Indipendenza. Questo articolo esplorerà l'uso del francese della Costa d'Avorio nelle *pièces* di Zadi.

Parole chiave: sociolinguistica, variazione diatopica, oralità, Costa d'Avorio, Bernard Zadi Zaourou

The representation of French (varieties) of the Ivory Coast in the dramatic works of Bernard Zadi Zaourou

Abstract

Bernard Zadi Zaourou's entire production can be read as a discourse on language as an affirmation of a social identity and expression of a form in constant evolution. The playwright makes it an act of refusal towards any kind of constraint and proposes a more complex reflection on language which becomes a mirror of the social and political reality from which it emerges. He deserves credit for having first introduced *le français de Moussa* to the theatre and thus increasing its value. It is no coincidence that this language is already present in *Les Sofas*, his first *pièce* published shortly after Independence. This paper will explore the use of Ivory Coast French in Zadi's theatre.

Keywords: sociolinguistics, diatopic variation, orality, Ivory Coast, Bernard Zadi Zaourou

Introduction

À plus de dix ans de sa disparition, nous avons décidé de rappeler ici la figure et l'œuvre théâtrale de Bernard Zadi Zaourou, l'un des plus grands écrivains africains francophones qui a concentré toute sa carrière et sa production dans son pays natal, la Côte d'Ivoire. Professeur universitaire à Abidjan, spécialiste de stylistique et d'oralité ayant aussi fondé le *Groupe de Recherche sur les Traditions Orales*, auteur de poèmes et de pièces, directeur de la *Compagnie Didiga* et homme politique qui a endossé les lourds habits de Ministre de la Culture de son pays de 1993 à 1999, ce génie éclectique n'en finit pas de nous surprendre par les multiples facettes de son talent constamment consacré à la recherche du « parfait équilibre entre la signification et la forme. Entre la fonction sociale et la fonction artistique », ou disons-le ouvertement, sur la valeur politique de l'Art, au sens le plus noble du terme (Zadi, 1978 : 9).

Son *Didiga*, ou art de l'impensable, tente de saisir le sens d'une réalité spirituelle profonde, que l'Homme ne peut pas percevoir, mais que l'Initié peut atteindre pour la partager, puisqu'il est à même d'établir un lien entre la Nature et les êtres. Zadi œuvre pour un dialogue constant entre sa culture africaine, en particulier bété de la région du sud-ouest de son pays d'où il est originaire, et les cultures de ses études, en particulier occidentale et antillaise. Sa production peut alors être lue comme le manifeste d'une esthétique théâtrale qui se veut réinterprétation de la tradition et projection vers le nouveau. La succession des Tableaux de ses pièces apparemment déliés les uns des autres, suggère un rite de passage dans la

mesure où, malgré la diversité des situations proposées, il est toujours possible de discerner un projet sous-jacent à l'intérieur duquel les forces du mal sont à jamais vaincues. Le plan développé suit toujours trois moments. La société représentée semble vivre dans un environnement positif qui est cependant ruiné par le processus de corruption et d'anéantissement exercé par une puissance maléfique. Tel est le rôle de l'Initié, une sorte d' élu qui devra s'y opposer et lutter pour recomposer l'harmonie initiale. Ces thèmes sont exprimés par la musique, la danse et la parole pour une forme de théâtre où l'élément traditionnel se mêle à la modernité, ce qui est rendu par l'alternance de dialogues et de longues didascalies pour décrire les gestes des personnages ou leurs discours sur scène.

Dans un tel contexte, ce type d'intervention ne décrit pas les éléments scéniques, mais illustre le langage corporel fait de gestes symboliques, de répétitions et de danses qui nourrissent chaque rituel de la culture ancestrale. Ce langage est fondamental dans le *Didiga*, car le geste donne naissance à la parole, qui n'est jamais finie en soi, mais fonctionnelle au changement nécessaire à la survie du groupe social. Dans ces pièces, tout est symbolique, des personnages aux instruments de musique, en passant par les danses. Le symbole renvoie à ce monde abstrait, plus authentiquement africain, que le dramaturge se doit d'expliquer ou d'enrichir dans ses notes. Au fil des multiples Tableaux qui composent ces pièces, on a l'impression de vivre dans une double dimension, celle représentée par les gestes et les mots, et celle que les gestes et les mots suggèrent, dans une stratification qui caractérise également le langage, composé de mots-images, presque de mots-symboles, et esquissant une vision onirique de la réalité. La répétition de cette même formule à l'intérieur de chaque pièce ponctue le passage du temps et le désir grandissant d'une société autre, tout comme l'élaboration de la parole, nouvelle forme née de l'imagination, vibration d'une corde sensible, instrument de musique que Zadi seul peut jouer sur scène, dans le but de confondre et d'amalgamer la connaissance du passé et la réalité du présent.

Il exalte la possibilité d'anéantissement des règles trop strictes par « son imaginaire linguistique [qui] recèle à la fois la possibilité d'être observé, décrit, classé, évalué » (Ngalasso, 2010 : 20), contribuant ainsi à l'élaboration, à la (re)création, à la (re)invention de la totalité des formes qu'il pratique pour les rendre extraordinairement complémentaires. Cet article approfondira l'étude de sa production dramatique qui, comme toute œuvre théâtrale, « s'accomplit dans la représentation vivante et parlée » (Dufiet, 2001 : 157).

1. Le(s) français de Côte d'Ivoire

La production théâtrale de Zadi peut être lue comme un discours sur la langue qui, comme tout autre élément paraissant dans sa production, se fait instrument d'authenticité. Le dramaturge refuse d'imiter le théâtre de la tradition occidentale pour proposer une réflexion plus complexe sur la langue telle qu'elle paraît dans la réalité ivoirienne, selon l'usage qu'on en fait et les usagers dont elle est l'instrument de communication au quotidien (Gadet, 2006).

Son travail d'écriture commence par un retour aux sources de l'oralité. Il superpose, sans les stratifier, sa langue d'origine, le *bété*, au français, langue imposée, qui n'est pourtant pas la seule, vu qu'on y retrouve d'autres langues du nord du monde, comme l'anglais, et également d'autres langues régionales qu'il emprunte pour les insérer dans un discours qui s'enrichit au fur et à mesure. Tout cela crée un style très personnel fondé sur un acte personnel d'appropriation de la langue qui adhère parfaitement à la mosaïque multilingue ivoirienne qui, étant une réalité africaine fruit des décisions prises par rapport à une cartographie coloniale, apparaît comme extrêmement hétérogène. C'est justement l'exploitation de cette hétérogénéité qui fait la force de ce théâtre en prise directe sur la situation contingente.

Combien de langues peut-on y envisager ? Bien que le français soit et reste la langue officielle (article 1 de la Constitution de 1963), le *dioula* est utilisé dans le commerce de la totalité de la sous-région de l'ancienne AOF (Afrique Occidentale Française). Il faut ajouter à cela les groupes de locuteurs dénombrés qui dépassent les soixante unités (Derive, 1986 : 45) et pour lesquels il est toujours difficile de distinguer entre langues et variétés dialectales dans le sens qu'on comptabilise « [...] autant de langues différentes que de grands groupes ethniques recensés » (Lafage, 1982 : 9). Naturellement la situation la plus étudiée est celle d'Abidjan, capitale économique du pays, mais il est important de mettre en relief le fait qu'il existe un contexte de brassage ethnique, de migration régionale et d'illettrisme qui touche la totalité du territoire (Ploog, 2002 ; Boutin et Kouadio, 2016).

Pour ce qui est de la langue française, plusieurs études se concentrent sur la réalité urbaine où le français se vernacularise à tel point qu'on arrive à dire qu'il « s'ivoirise » (Kouadio, 2008), dans le sens qu'on ne le perçoit pas tellement comme une réalité venue d'ailleurs puisque imposée, mais comme un atout capable d'exprimer la réalité locale. En cela, on distingue la variété acrolectale de l'*ivoirien cultivé*, ou une sorte de français régional parlé qui se différencie du *français populaire ivoirien*, localement appelé *français de Moussa*, produit de locuteurs faiblement ou non scolarisés, caractérisé par la réduction des formes verbales,

l'absence de flexion et d'accord, la déformation phonétique. C'est surtout à Zadi que va le mérite d'avoir su introduire le *Moussa* sur scène. Il connaîtra un succès grandissant puisque popularisé par la rubrique « Moussa » de l'hebdomadaire *Ivoire dimanche* et par l'hebdomadaire *Gbich !*, paru pour la première fois en 1999 qui opte pour une langue en prise directe sur la réalité ivoirienne allant du français au nouchi (Bailly, 1987). Ce Moussa est d'autant plus important qu'il semble avoir provoqué la naissance du *nouchi*, une sorte de mutation qui a énormément évolué et qui constitue à l'heure actuelle un argot destiné à résister en tant que véritable phénomène social où l'humour et l'autodérision occupent une grande place, une sorte de parler jeune, maintenant omniprésent, où la fonction identitaire est essentielle et conduit à une forte déviance de la norme (Kouadjo, 1990).

Dans la totalité de sa production théâtrale, Zadi exalte la centralité de la langue surtout dans la Préface de la pièce *Le Secret des Dieux* où il en parle en tant que « trait distinctif », remise en « question » permanente et « spécificité [] par lesquels toute œuvre d'art se démarque d'une autre, un art se démarque d'un autre » (Zadi, 1999 : 8).

Une telle préoccupation se concrétise déjà à partir de sa première pièce, *Les Sofas*, écrite en 1968 et centrée sur la tragique opposition entre le valeureux chef mandingue Samory qui lutte contre les colonisateurs et son fils Karamoko, un idéaliste formé en France qui est favorable à une médiation avec ces derniers et qui payera ce que son père considère comme une trahison de sa propre vie. Puisque la scène se déroule dans un contexte culturel précis comme celui des Malinke, alors le peuple s'exprime d'une manière complètement différente par rapport à la langue de la cour, des nobles et du *griot*. Le titre choisi est éloquent : « sofa » est un dérivé du malinke et se compose de deux termes ayant chacun une signification précise. « So » désigne le village, la maison ou le cheval, tandis que « Fa » indique à la fois la folie ou le père. *Les Sofas* seraient donc les chevaux fous, dans le sens de courageux, indomptables et sont en effet les cavaliers intrépides qui composent l'armée exceptionnelle de Samory. Leur présence ainsi que les interventions du peuple se concrétisent dans certains mots ou expressions malinke - *moulo* (Que se passe-t-il ?), *kéléligui* (chef, condottière) *Fama akoun'tiké* (Souverain, coupez-lui la tête !) (Zadi, 1983 : 53) - insérés dans le texte surtout lorsqu'il s'agit d'exhortations ou de scènes liées à l'art de la guerre, sans traduction ni mise en vedette graphique mais parfaitement intégrés au déroulement de l'action.

Si la pièce *Les Sofas* prévoyait une sorte d'opposition binaire français standard et malinke, le mélange linguistique se dilate et atteint ses conséquences extrêmes dans *L'Œil* pièce censurée en 1973 après seulement deux représentations où nous pouvons deviner l'existence d'une sorte de triptyque expressif. Toujours rivés

sur les vices de la société, les personnages se partagent entre trois catégories facilement reconnaissables.

En tête de l'échelle sociale figurent ceux qui ont tout et sont disposés à dépenser n'importe quelle somme d'argent pour leurs vices et caprices, comme peut l'être l'achat de l'œil de quelqu'un pour le donner à la femme du gouverneur. Ils s'expriment naturellement en français standard (niveau acrolectal), dans une langue hypercorrecte qui cloche inexorablement avec tous les compromis de leur moralité redoutable.

Les politiciens, les chefs, les gouverneurs se différencient ainsi de la langue de la classe moyenne (niveau mésolectal), faite d'employés, de fonctionnaires et de petits salariés qui présentent une langue occupant une position moyenne par rapport au français central d'un côté et au *Moussa* de l'autre, une sorte de compromis caractérisé surtout par l'omission des pronoms (« Y'a même »), par un lexique typique du quotidien (*kodjo* pour lingerie et *maxi* pour longue jupe), par la simplification des constructions négatives (« je me débrouille pas pour taper ma machine ») et interrogatives (« C'est quand tu me trouves que tu es garçon ? »), par le manque de tout respect de la concordance des temps dans des formes syntaxiques plus complexes comme les hypothétiques (Zadi, 1983 : 94). Ces quelques éléments typiques de l'oralité dans le domaine de l'écrit révèlent certains traits morphosyntaxiques - comme le manque de la particule « ne » - qui simulent le relâchement de l'oral (Ravazzolo, 2023), en opposition avec l'articulation « tendue et nette » du standard (Gadet, 1992 : 56).

Un standard qui se retrouve complètement effacé dans l'espace du peuple, renfermé comme il est dans des taudis ou dans des *maquis* (sorte de bars) pour étouffer dans l'ivresse les inquiétudes du mal de vivre. Toutes les valeurs humaines sont dénaturées par un processus de réification générale, de dégradation profonde qui se refléchit de manière symétrique dans les lacunes d'une langue, telle que le *français de Moussa* dont on souligne quelques caractéristiques facilement reconnaissables, telles que le manque du respect de toute règle syntaxique (« Mon frère, parlé encore, je n'a pas compris »), l'omission des articles (« Ici c'est pas université »), la conversion des onomatopées en locutions verbales - « Parle woyo woyo », pour « sans importance » -et encore la duplication pour traduire l'intensité ou l'insistance, ce qui est très exploité dans le contexte de l'oralité (« C'est là-bas on parle gros gros français pour brouiller l'homme ») (Zadi, 1983 : 80-81).

L'expression de ces multiples variétés expressives permet d'identifier les différents personnages, de les reconduire à leur classe sociale, tout comme à l'espace

qu'ils sont censés occuper. Communiquer avec l'autre signifie en comprendre les règles de fonctionnement pour les reproduire de manière efficace. Même Sogoma Sangui, détenteur du pouvoir politique, doit baisser son registre et passer du standard (« Aucun ne peut... ») à la déviance de l'oralité (« Aucune né pé... ») afin d'obtenir les services du marabout (Zadi, 1983 : 113).

La fluidité de la parole seule consent le déplacement des personnages pour qu'ils établissent un contact efficace entre eux, mais un seul personnage n'a pas besoin de se soumettre aux modalités expressives des autres. C'est Django, un jeune de la banlieue dénué de scrupules et chargé de trouver l'œil si convoité par l'épouse du gouverneur¹. Accompagné de son fidèle *alter ego*, il passe d'une scène à l'autre toujours fidèle à sa réputation d'homme agressif et sans scrupules pour qui les autres locuteurs n'ont aucune importance :

DJANGO : Moi Django, qu'est-ce que je crains ?

GRINGO : Qui te moyen, Django ?

DJANGO : Tout ça là c'est...

GRINGO : ... Petite affaire ! (Zadi, 1983 : 88).

Les multiples formes variationnelles révèlent la présence de trois couches sociales, très éloignées du point de vue culturel et spatial, ce qui signifie, en dernière analyse, économique. La progression accomplie des *Sofas* à *L'Œil*, offre un terrain fertile pour le changement radical inauguré en juillet 1980 du *Didiga*-théâtre. Emprunté à la tradition orale des récits mythiques des chasseurs bété du Sud-Ouest de la Côte d'Ivoire dont l'auteur est originaire. On assiste à un *langage médiatisé*, ce qui signifie qu'il est composé de chant, de musique, de danse, de jeux de lumière et d'une parole qui intervient de manière sobre et dense², à l'imitation des récits des chasseurs, héros intrépides et courageux le jour, capables de raconter leurs merveilleuses aventures le soir devant la communauté réunie (Zadi, 1986 : 147).

Le *Didiga* se situe donc à un niveau supérieur puisque, d'un côté, il recèle un aspect explicite qui renvoie à la vie quotidienne, alors que de l'autre, on trouve un aspect plus secret et difficile à saisir (Bielemeier, 1986 : 65). C'est pour cela que l'auteur recourt en maintes occasions au merveilleux, par lequel il se plaît à détruire le langage conventionnel en jouant sur des associations de mots ou d'images insolites à l'instar des « warming-up », où tout Prologue a la fonction de conditionner le spectateur afin de l'entraîner dans une situation hors du commun : « Les femmes portaient encore la barbe / Et les brebis terrifiaient lions et lionceaux » (Zadi 1999, : 20).

Un exorde de ce genre occupe une place de choix dans la structure de tous les textes analysés et s'impose par cette poésie de l'absurde qui souligne l'atemporalité de ce qui va suivre et aussi le manque de point de repère ou de références à la situation contingente, autrement dit, un bon système pour échapper à la censure. Les Didiga sont composés de Tableaux qui assurent la continuité narrative, et de Tableaux Rythmiques superposés dont chacun apporte un aspect problématique d'une société désormais arrivée irrémédiablement à sa fin, parce que les gens sont complètement asservis et ne sont plus capables d'un raisonnement autonome.

Le langage qui en résulte atteste cet état de manque. Dans un Tableau où il s'agit de la simulation d'un concert, le français est remplacé par l'anglais, effacement d'autant plus brutal qu'il sert à focaliser le vide qui se crée autour des personnages du show-business, ainsi que le manque de tout esprit critique de la part du public devant cette « faune des chanteurs et chanteuses de variétés qui envahissent aujourd'hui la planète » (Zadi, 1999 : 34, note en bas de page) :

L'artiste : Are you happy ?

Le public : Yeees !

L'artiste : Very happy ?

Le public : Yaaaa !!!

L'artiste : Well. Sing, sing with me (Zadi, 1999 : 34).

Encore, la mise en scène de certains programmes radiophoniques ou télévisés révèle une riche panoplie de phénomènes recherchés de manière volontaire par des journalistes sportifs (Zadi, 1999 : 40-41) qui s'amuse à jouer avec certaines sonorités. Cela signifie que les mass-médias ne peuvent que reproduire un modèle vide et stéréotypé, symbole de la pauvreté des cultures de masse comme c'est le cas de l'imperturbable Speakerine qui conclut à chaque fois : « Sans commentaire ! » (Zadi, 1999 : 32). L'effet produit par les situations représentées sur scène est partout identique, même si les modalités pour y arriver sont multiples. On passe du français populaire des appellations « gars » et « flic », au nouchi « la go », jusqu'aux vulgarismes (« on s'en fout »), mais on a aussi des scènes qui ne sont qu'un vide canevas où tout dépend du jeu de l'acteur-orateur choisi pour « commencer un fervent réquisitoire en une langue que lui seul peut comprendre ». Face à ce vide, à cette impossibilité linguistique sur scène, on comprend l'importance du péritexte pour les indications scéniques aux acteurs et pour entamer une sorte de dialogue avec les destinataires des pièces.

2. L'onomastique

La centralité de l'onomastique occupe depuis toujours l'univers théâtral, ce qui est d'autant plus valable dans le cas artistique de Zadi Zaourou où la manipulation

des noms est un artifice expressif hérité de la tradition orale. Les contes traditionnels *bété* tournaient autour de la figure du chasseur ou « l'initié des initiés », Djérgbeugbeu, toujours accompagné par son ombre-guide, l'esprit de sa « mère défunte » Daazuzukwo, sa source d'énergie puissante.

Le premier Didiga, *La Termitière*, met en scène un pays assujéti à un pouvoir à trois têtes, dont la première représente le Monarque, un être humain en chair et en os qui s'attribue un pouvoir surhumain. La deuxième, c'est *Ouga*, la force vitale du souverain et, dans la culture *bété*, le double de chaque personne. Enfin, la troisième, c'est *Woudigô*, dont le nom signifie « dévoreur de cerveaux » (Zadi, 2001 : 11), un être ensorcelant qui zombifie ses victimes par le labour incantatoire de ses mains.

Dans *Le Secret des Dieux*, les exemples sont variés et il est curieux de remarquer que le nom du Professeur *Shawarma* de l'Université renvoie à un plat libanais à emporter, très apprécié par le milieu étudiant abidjanais, ayant ici la fonction de souligner le total désintérêt des professeurs par rapport à leurs étudiants, mais constamment occupés à se manger les uns les autres à cause de leur faim de pouvoir. Ce pouvoir est bicéphale, l'Empereur porte un nom agni *Edoukou* et est constamment accompagné par son *Ouga*, le souffle. L'assistant *Doozi*, qui accompagnait le masque chez les Bétés, est ici un personnage ambivalent qui assure la transition entre les personnages sur scène et le public, et qui anticipe les moments saillants rien que par ses gestes et sa voix (Zadi, 1999 : 154).

Autre personnage tiré de la tradition orale, *Katangbo* est le conteur qui, sur la place du village, dialogue avec son *agent rythmique*, *Doworé*, son double, dont la fonction est toujours de capter l'attention du public. Pour cela, il utilise systématiquement l'expression *Didiga zara*, une sorte de rappel codifié où le signifiant s'impose et auquel l'auditoire devra réagir rapidement en répétant cela selon une ancienne technique des conteurs basée sur la communication-participation. Ce type d'invocation consent au narrateur de comprendre si l'auditoire apprécie son récit : *Katangbo* raconte en une langue africaine non précisée, l'histoire (très classique) de la chèvre de Monsieur Séguin, et *Doozi*, transformé en agent rythmique, en souligne les temps forts en français. Pour nous faire comprendre tout ce qui se passe sur scène, nous n'avons que des indications scéniques et la suggestion de la note en bas de page qui, telle une suggestion pour une éventuelle mise en scène, suggère le recours à une autre langue africaine selon le public présent (Zadi, 1999 : 92).

Dans cette pièce, l'Initié est un personnage féminin dont le nom remonte à la mythologie grecque qui en fait l'exemple par excellence du châtiment et de la

punition pour son hybris. Ayant osé nier la supériorité des dieux, elle dut survivre à l'assassinat de ses sept fils et de ses sept filles. Il s'agit d'un autre univers culturel, celui des racines classiques, qui est interpellé et inséré dans la pièce pour en renverser le sort : Niobé refuse de rester confinée dans l'oubli et se pose en tête du changement social passant ainsi de la punition de la tradition à la force de la révolte.

Les personnages féminins sont encore les protagonistes du dernier *Didiga* ayant pour titre *La Guerre des femmes* où c'est un autre mélange de renvois culturels tous azimuts qui s'impose. De la tradition bété, on découvre *Mahié*, le maître d'initiation des femmes capable de représenter une figure centrale pour leur survie et pour tout changement social (Zadi, 2001 : 7). De l'univers aussi bien francophone qu'anglophone de l'Afrique Occidentale, c'est *Mamie Wata* (ou Mummy Water) qui surgit de la mer, telle une sirène ou une déesse de l'eau qui peut changer le sort des gens qui la rencontrent, puisque c'est à la fois une séductrice et l'origine première de toute femme au monde. De l'univers prolifique des *Mille et une nuits*, on récupère le personnage de Shéhérazade dont la parole incantatoire s'étend sur le récit de la première rencontre entre l'homme et la femme et l'origine de l'humanité tout entière.

Bien que Zadi ne donne pas d'indication précise par rapport à la localisation des scènes, mis à part le fait qu'il fixe ses *Didiga* dans la réalité chaotique d'Abidjan (Zadi, 1999 : 42), il reste tout de même deux endroits qui portent des toponymes pour le moins curieux. Il s'agit avant tout d'un lieu qu'il connaît bien comme l'Université, dont le toponyme est changé en « Colline-aux-tourterelles », réceptacle de tous ces jeunes capables d'incarner l'espoir profond du pays et, dans les faits, de se mettre à la tête de la révolte. Le second, situé à l'opposé du Palais du Monarque centre du pouvoir, est le stade « Si Dieu le veut », à signifier la fatalité, le vide ou l'inéluctabilité de la soumission totale à la dictature face à quoi la parole se tait et on ne trouve que des didascalies décrivant un match-ballet.

3. Les réalisa

L'insertion des réalisa qui sont autant d'éléments culturels intraduisibles, ou « ivoirismes » (Bohui, 2013), constitue la portion la plus « évidente » lors d'une analyse textuelle (Gadet, 1989 : 19) et Zadi s'en sert à maintes reprises, allant du malinké des Sofas au bété des *Didiga*. Il ne faut pas oublier que toute production théâtrale africaine se compose, en général, de parole, de rythme et de symboles articulés autour de plusieurs éléments pragmatiques, à savoir couleurs, objets, chiffres et animaux. Ces derniers gardent leur valeur conventionnelle, tout en

acquérant ici une autre valeur plus profonde à interpréter à l'intérieur du contexte culturel choisi (Zadi 1986 : 160).

Comme nous l'avons déjà vu dans la section consacrée à l'onomastique, parfois Zadi renverse la portée des éléments utilisés comme il arrive pour la termitière qui donne le titre à son premier *Didiga*. Chez les Bétés, c'est le nombril, c'est-à-dire le réservoir de la force vitale et le symbole de la synthèse des contraires, capable de relier le refuge des Ancêtres, des morts et des origines de la vie, au monde des vivants. Si la tradition ancienne voit en ce symbole toute sa puissance et sa positivité, voilà qu'au théâtre on le reprend pour en faire un élément négatif, d'asservissement au pouvoir dont elle garde le secret, renvoyant ainsi à une image sombre de l'Afrique, puisque sans espoir et destinée à sa perte en tant que « siège des forces de reniement national et de paupérisation » (Zadi, 1986 : 161).

Sur le plan rythmique, le choix de chaque instrument musical est révélateur d'une intention bien précise concernant le type de message à véhiculer. Le plus important est le dôdô ou arc musical, normalement joué par Zadi Zaourou lui-même lors des mises en scène. Il s'agit d'un ancien instrument diffusé dans les régions forestières de l'Afrique subsaharienne dont le son intervient rarement, mais toujours pour donner des nouvelles très importantes, pour faire progresser l'action, pour anticiper un événement ou stimuler la réaction des personnages sur scène. Tel est le cas du jeu de la graine dans *La Termitière* où, grâce à une scène de questions-réponses entre l'instrument et l'acteur, ce dernier arrive à trouver la solution du problème posé. Un autre instrument présent dans ces réalisations est le pédou, ressemblant à la flûte, mais porteur à chaque fois de sons mélancoliques et angoissants. Il intervient aussi en cas de conflit, ou pour annoncer une situation peu claire et mystérieuse. De manière plus grave, la double cloche ou kadjo sert uniquement pour annoncer un malheur, alors qu'un instrument plus connu comme le tambour ne s'active jamais seul, mais peut accompagner l'arc musical pour souligner les temps forts d'un récit.

Zadi récupère aussi d'autres éléments culturels comme certaines danses, du *katréka*, avec des pas codifiés et un rythme reconnaissable pour un public autochtone puisque connue dans la totalité de la Côte d'Ivoire (Zadi, 2001 : 103), au *tématê*, ballet de joie, d'initiation et de royauté. On a aussi certains objets intéressants. C'est le cas des *cauris*, omniprésents dans l'Afrique ancienne, des coquillages qui servaient en tant que monnaie pour les échanges ou les décors, mais qui étaient également des instruments de divination (Zadi, 1999 : 10).

Inserés dans cette production théâtrale sans aucune variante graphique, ces réalités ivoiriennes sont intégrés au texte prouvant ainsi que l'une des caractéristiques

principales du Didiga est son caractère hybride qui s'affiche non pas pour décrire la situation linguistique éclatée de laquelle il surgit, mais pour souligner la force et le potentiel de la récupération culturelle afin de fonder en cela sa propre richesse. C'est pour cela que pour les lexèmes les plus importants, Zadi explique, enrichit et accompagne la compréhension du texte écrit en ajoutant une note explicative en bas de page, quelques mots d'introduction ou un glossaire final, ce qui démontre son attention extrême pour toute sorte de destinataire.

Conclusion

Défenses et illustrations des langues-cultures de Côte d'Ivoire, ces pièces sont le résultat aussi bien des recherches de Bernard Zadi Zaourou sur l'oralité, que du monde chaotique et moderne de la ville où règne cette langue hybride et pourtant très efficace. Tous les éléments mis en relief prouvent le fait que l'authenticité et l'originalité de cette production se situent moins au niveau du contenu, qu'à celui de cette langue fluide et changeante qu'il réorganise de manière permanente (Hoedt, Piron, 2020).

Le morcellement interne au texte théâtral n'est qu'apparent, puisque les variations étudiées en investissent le fonctionnement dans sa totalité. C'est ainsi que s'impose l'exemple d'une forme ivoirienne ancrée dans la tradition, ouverte à toute réalité proche, dévoilant, de par sa promotion du Moussa, l'exigence du développement d'une fonction identitaire qui est aujourd'hui incarnée par le nouchi, faisant en cela œuvre de visionnaire.

Grâce à sa production dramatique aux traits nationaux, Bernard Zadi Zaourou trace les pistes à parcourir et incarne les réalités de passage, arrivant à harmoniser les motifs linguistiques et culturels les plus éloignés tout en œuvrant à une solide réconciliation des mots et des choses. En cela réside sa grandeur, ce qui continue d'alimenter les études qui lui sont consacrées (Soupé, 2021).

Bibliographie

Corpus des pièces analysées

Zadi, B. Z. 1975. *Les Sofas*, suivi de *L'Œil*. Paris : P. J. Oswald ; Paris, L'Harmattan, 1985.

Zadi, B. Z. 1985. *La Tignasse*, suivi de *Kitanmadjo*. Abidjan : CEDA.

Zadi, B. Z. 1999. *Il Segreto degli Dei*. Torino : La Rosa (édition bilingue français-italien sous la dir. d'A. P. Mossetto, traduction de N. Raschi).

Zadi, B. Z. 2001. *La guerre des femmes*, suivie de *La Termitière*. Abidjan : NEI / Neter ; Théâtre et poésie en Côte d'Ivoire / Teatro e poesia in Costa d'Avorio, Torino, L'Harmattan Italia, 2002 (édition bilingue français-italien, traduction de N. Raschi).

Bibliographie générale

- Bailly, D. 1987. « Français de Moussa - français maquis répétez ; on vous entend très... bien ». *Notre Librairie*, n° 87, p. 81-84.
- Bielemeier, G. 1986. « C'est vraiment une forme nationale de théâtre, le Didiga ». *African Series Studies*, n° 8, p. 63-77.
- Bohui, D. H. 2013. *Petit recueil d'ivoirismes*. Paris : Publibook.
- Boutin, A. B., J. N. Kouadio 2016. « Abidjan, une métropole de plus en plus francophone ? ». *Le français en Afrique*, n° 30, 14 p.
- Dérive, J. et M.-J. 1986. « Francophonie et pratique linguistique en Côte d'Ivoire ». *Politique africaine*, n° 23, p. 42-56.
- Detey S., La variation du français parlé en FLE : des recherches linguistiques sur la francophonie aux questionnements didactiques sur l'authenticité, dans Jeng, A.-C., Montoneri B. et M.-J. Maître (éd.), *Échanges culturels aujourd'hui : langue et littérature*, New Taipei City, Tamkang University Press, 2017, pp. 93-114.
- Dion R., Lüsebrink H.-J., Riesz J. 2002. *Écrire en langue étrangère. Interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*. Québec : Éditions Nota bene.
- Dufiet, J.-P. 2001. L'oralité de la langue de la victime et du tortionnaire dans la représentation théâtrale de la Shoah. In : Margarito, M., Galazzi, E., Lebharr Politi, M. Oralità nella parola e nella scrittura. *Oralité dans la parole et dans l'écriture*. Torino : Cortina, p. 157-176.
- Dufiet, J.-P., E. Ravazzolo (sous la direction de) 2023. *L'oralità nella traduzione del testo teatrale*, Mediazioni, n. 33, (à paraître).
- Équipe IFA 2004. *Inventaire des particularités lexicales du français en Afrique noire*. Paris : Edicef / AUF.
- Gadet, F. 1992. *Le Français populaire*. Paris : PUF.
- Gadet, F. 2006. *La variation sociale en français*. Paris : Ophrys.
- Gadet, F., Ludwig, R. 2015. *Le français au contact d'autres langues*. Paris : Ophrys.
- Gauvin, L. 1997. *L'Écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*. Paris: Karthala.
- Greenberg, J.M. 1963. *The languages of Africa*. Mouton: The Hague.
- Gueunier, N., Genouvrier, É., Khomsi, A. 1978. *Les Français devant la norme*. Paris : Champion.
- Hoedt, A, Piron, J. 2020. *Le français n'existe pas*. Paris : Le Robert.
- Huannou, A. 2000. Francophonie littéraire et identités culturelles, Actes du Colloque du Grelef (Cotonou, 18-20 mars 1998). Paris : L'Harmattan.
- Kouadio, J.N. 1990. Le nouchi abidjanais, naissance d'un argot ou mode linguistique passagère ? In : Gouaini, E. et N. Thiam (éds.). *Des langues et des villes*. Paris : ACCT / Didier Erudition, p. 373-383.
- Kouadio, J.N. 2008. « Le français en Côte d'Ivoire : de l'imposition à l'appropriation décomplexée d'une langue exogène ». *Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde*, n° 40/41, p. 179-197. SIHFLES. [En ligne] : <https://journals.openedition.org/dhfls/125> [consulté le 10 septembre 2022].
- Lafage, S. 1982. « Esquisse des relations interlinguistiques en Côte d'Ivoire ». *Bulletin de l'Observatoire du Français Contemporain en Afrique Noire*, n° 3, p. 9-27.
- Ngalasso-Mwatha, M. 2010. Avant-propos. In : Ngalasso-Mwatha, M. (éds.). *L'imaginaire linguistique dans les discours littéraires, politiques et médiatiques en Afrique*. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, p. 11-25.
- Ploog, K. 2002. *Le français à Abidjan. Pour une approche syntaxique du non-standard*. Paris : CNRS Editions.

- Prignitz, G. 2001. « La mise en scène du plurilinguisme dans l'œuvre de Jean-Hubert Bazié. Une représentation sociolinguistique du Burkina Faso ». *Cahiers d'Études africaines*, n° 163-164, p. 795-814.
- Raschi, N. 2002. « Quand le tronc se fait caïman ». *Drammaturgie* di Costa d'Avorio. Roma : Bulzoni.
- Raschi, N. 2009. « Le kaléidoscope linguistique dans le théâtre de Zadi Zaourou ». *RIME*, n° 2, p. 85-104.
- Ravazzolo, E. 2023. La représentation du français parlé dans les œuvres dramatiques de Xavier Durringer et Joël Pommerat, Dufiet, Jean-Paul et Elisa Ravazzolo (sous la direction de), *L'oralità nella traduzione del testo teatrale*. Mediazioni, n° 33.
- Ricard, A. 1995. *Littératures d'Afrique noire. Des langues aux livres*. Paris : Karthala.
- Robillard, D., Beniamino, M. (sous la direction de) 1993 et 1996. *Le Français dans l'espace francophone. Description linguistique et sociolinguistique de la francophonie*, tome I et II. Paris : Champion.
- Soupe L. T. J., *Libisibilité de la liberté dans le théâtre de Zadi Zaourou*. Paris : L'Harmattan Côte d'Ivoire.
- Zadi, B. Z. 1978. *Césaire entre deux cultures*. Abidjan : NÉA.
- Zadi, B. Z. 1986. « Qu'est-ce que le Didiga ? ». *Annales de l'Université d'Abidjan*, Tome XIX, p. 142-155.

Notes

1. Ce nom, venant du personnage créé en 1966 par Sergio Corbucci, est emprunté au cinéma western spaghetti italien et symbolise la figure du caïd. Célèbre dans l'univers culturel ivoirien, il est lié aux débuts du nouchi des années 80, lorsque les jeunes en échec scolaire fréquentaient les salles de cinéma dans les quartiers populaires d'Abidjan (Treichville, Adjamé, Abobo, Yopougon).
2. La Compagnie Didiga a mis en scène les pièces suivantes : *La Termitière* (1981), *Les rebelles du bois sacré* (1983), *L'œuf de pierre* (1983), *Le Secret des Dieux* (1984), *Voyage au pays de l'or* (1984), *La guerre des femmes* (1985) et *L'homme au visage de mort* (1989). L'auteur a complété son triptyque de *Didiga* au théâtre (*La Termitière*, *Didiga I* ; *Le Secret des Dieux*, *Didiga II* ; *La guerre des femmes*, *Didiga III*) que nous avons analysé. Comme on pourra aisément le remarquer, les dates de composition sont très éloignées dans le temps par rapport à leur publication.



ISSN 1724-0700

ISSN en ligne 2260-8087

Patrice Nganang, entre subversion et reterritorialisation linguistique

Angéline Chabi

Université de Lille, France
tchabi.angeline@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5503-3561>

Reçu le 29-08-2022 / Évalué le 07-10-2022 / Accepté le 29-10-2022

Résumé

Homme de Lettres et de combat, l'écrivain camerounais Patrice Nganang, né en 1970, est un auteur dont les textes forcent de plus en plus l'admiration des critiques. S'il est très connu pour son engagement contre le pouvoir despotique en place dans son Cameroun natal depuis une trentaine d'années, il se démarque surtout dans le champ littéraire francophone par son français réinventé. À ce propos, *Temps de chien*, son roman paru en 2001, est assez illustratif : pastiche, collage linguistique, viol, transgression et néologisme sont autant de procédés par lesquels Nganang tente de déplacer les lignes. Alors se pose la problématique de la subversion ou de la « déterritorialisation - reterritorialisation » qui, à l'analyse, soulève d'autres questionnements, celui de l'identité et de l'interculturalité. En érigeant son droit de copropriété sur la langue française, Nganang y laisse son empreinte, prônant ainsi le multilinguisme, à la suite d'Edouard Glissant et Jacques Derrida, au détriment d'un monolinguisme absolu.

Mots-clés : subversion, multilinguisme, identité, littérature francophone

Patrice Nganang, tra sovversione e riteritorializzazione linguistica

Riassunto

Uomo di lettere e di lotta, lo scrittore camerunense Patrice Nganang, nato nel 1970, è un autore i cui testi sono sempre più apprezzati dalla critica. Sebbene sia noto per il suo impegno contro il potere dispotico in vigore da trent'anni nel suo paese natale, il Camerun, questo scrittore si distingue nel campo letterario francfono per il suo francese reinventato. A questo riguardo, *Temps de chien*, il suo romanzo pubblicato nel 2001, è piuttosto esemplificativo: pastiche, collage linguistici, violazioni e trasgressioni delle regole sintattiche, e neologismi sono tutti procedimenti con cui Nganang cerca di "spostare le righe". Ciò solleva la questione della sovversione o della "deteritorializzazione-riteritorializzazione" che, qualora analizzata, solleva altre questioni sull'identità e sull'interculturalità. Stabilendo il proprio diritto di proprietà sulla lingua francese, Nganang lascia la sua impronta su di essa, sostenendo così il multilinguismo, sull'esempio di Edouard Glissant e Jacques Derrida, a scapito di un monolinguisimo assoluto.

Parole chiave: sovversione, multilinguismo, identità, letteratura francofona

Patrice Nganang, between subversion and linguistic reterritorialization

Abstract

A man of letters and a combatant, the Cameroonian writer Patrice Nganang, born in 1970, is an author whose works are increasingly attracting the admiration of critics. Although he is well known for his commitment against the despotic power in place in his native Cameroon for the past thirty years, he stands out in the French-speaking literary field for his reinvented French. In this regard, *Temps de chien*, his novel published in 2001, is quite illustrative: pastiche, linguistic collage, infringement, transgression and neologism are all processes by which Nganang attempts to move the lines. This raises the issue of subversion or deterritorialization - reterritorialization which, upon analysis, raises other issues, namely of identity and interculturality. By establishing his right of co-ownership over the French language, Nganang leaves his mark on it, thus advocating multilingualism following Edouard Glissant and Jacques Derrida, to the detriment of absolute monolingualism.

Keywords: subversion, multilingualism, identity, francophone literature

Introduction

Si Patrice Nganang est devenu populaire dans le champ littéraire francophone grâce à la parution de *Temps de chien* (Nganang, [2001], 2007), l'œuvre qui lui valut deux distinctions successives¹, il aura surtout marqué les médias en 2017, suite à ses démêlés politiques avec le pouvoir dictatorial en place dans son Cameroun natal. C'est dire toute l'implication de l'écrivain dans la vie politique de son pays mais également de son continent. Les essais qu'il multiplie à cet effet sont d'ailleurs assez évocateurs : *Le principe dissident* (Nganang, 2005), *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine*, pour une écriture préemptive (Nganang, 2017), *La République de l'imagination* (Nganang, 2009), *Contre Biya, procès d'un tyran* (Nganang, 2011), pour ne citer que ceux-là. Avec la hargne qui caractérise ses prises de position, Nganang est l'un de ces auteurs africains qui ont opté pour une esthétique du refus et de la subversion. Le thème de la subversion, en effet, est de plus en plus au cœur de la littérature francophone. Il est la toile de fond de nombreuses œuvres d'écrivains africains, mais il voile un autre thème encore plus prenant chez ces auteurs, celui de la « déterritorialisation » ou de l'éclatement des frontières linguistiques. L'écriture serait-elle alors une plaie qui résiste au temps ou une arme contre un discours réductionniste ou minimaliste ? La poétique discursive de Patrice Nganang semble nous en convaincre :

En tant qu'écrivain, mon ambition est de dire les choses sans ambages, de restituer sa valeur au langage des personnes dont je raconte l'histoire, en quelque sorte, de donner un sens à la poésie de leur vie [...]. J'inscris mon

écriture dans le présent concret du Cameroun, dans le présent immédiat d'une ville, Yaoundé, et même plus loin, de quelques quartiers de ce Yaoundé-là. La sincérité veut que je transpose dans mes romans le langage des quartiers dont je parle. (Nganang, 2002).

Le ton est clair, Nganang poursuit un double défi. Il s'agit pour l'auteur camerounais, non seulement de représenter la réalité, mais surtout de la calquer, d'y coller au plus près : dire le quotidien des habitants de Madagascar - un quartier populaire de Yaoundé - dans un contexte fictionnel en lui restituant son originalité. L'enjeu de cette entreprise, à l'analyse, réside moins dans la démarche que dans l'intention de l'auteur. Car, si dire la réalité a toujours été le propre du roman, le dire « sans ambages » insinue une préméditation subversive quand on connaît les rapports de l'écrivain à sa langue d'écriture, le français. Comment, en effet, dire avec des mots d'« Ailleurs » (Nganang, [2001], 2007 : 22) des réalités qui sont d'« Ici » ? Au-delà de son caractère réaliste, l'entreprise de Patrice Nganang est de l'ordre d'une déconstruction et d'un recadrage de débats historiques. La langue qui apparaît comme la principale cible n'est-elle finalement pas le prétexte d'une belle pique contre le colonisateur ?

1. Patrice Nganang ou le français réinventé

Dominique Maingueneau, dans l'un de ses travaux portant sur les relations que développe une œuvre avec son époque, faisait cette réflexion :

L'écrivain n'est pas confronté à la langue mais à une variété de langues et d'usages, à ce qu'on pourrait appeler interlangue. Par là on entendra les relations entre les variétés de la même langue, mais aussi entre cette langue et les autres passées ou contemporaines. [...] C'est sur les frontières qu'il écrit, non pas tant en français la jointure instable des divers espaces langagiers. (Maingueneau, [1993] 1994 : 104).

La particularité de Nganang, c'est qu'il n'emploie pas des variétés du français, il en réinvente au rythme de l'ébriété de ses personnages dont il choisit de restituer le discours in extenso, créant de ce fait une agression dans la langue d'écriture. Dans *Temps de chien*, le personnage de l'écrivain encore appelé « l'homme en noir-noir » (Nganang, [2001], 2007 : 149) ou « Corbeau » (Nganang, [2001], 2007 : 149), victime de la lâcheté de ses amis du bar, fut jeté en taule. Une fois libéré, il revint sur ses pas et profite d'une discussion pour vider son sac :

Vous tous là qui me regardez avec vos gros yeux, combien de fois m'avez-vous raconté que vous souffrez ? Mais êtes-vous seulement prêts à souffrir pour votre

frère ? Non, vous m'avez tous laissé croupir en prison, alors que c'est pour vous défendre qu'on m'y a mené. Où est passé l'homme en vous ? Qu'êtes-vous devenus ? Où est votre tête ? (Nganang, [2001], 2007 : 204).

La principale question de l'homme en noir-noir, au-delà de son aspect synecdochique, retient ici l'attention : « Où est passé l'homme en vous ? ». Une interrogation qui reprend à elle seule toute la problématique de cette œuvre de Nganang. On se souvient, en effet, de la mission que Mboudjak, le personnage animalier s'était assignée : « interpellier l'humanité » (Nganang, [2001], 2007 : 42) en l'homme. C'est ainsi qu'il se fait « Chercheur en sciences humaines » (Nganang, [2001], 2007 : 104), « chien penseur » (Nganang, [2001], 2007 : 56), chien « observateur » (Nganang, [2001], 2007, p. 43) mais surtout « chien scientifique » (Nganang, [2001], 2007 : 225). En tant que tel, Mboudjak n'avait qu'« une et une seule question » (Nganang, [2001], 2007 : 43) de recherche : « Où est l'homme ? » (Nganang, [2001], 2007, pp. 43,64,185). On comprend alors que pour mieux appréhender les questionnements de l'écrivain-personnage, il faut moins la connaissance de la langue d'écriture que celle de l'anthropologie africaine.

Dans plusieurs régions d'Afrique en effet, et même dans la pensée théologique occidentale, le cœur constitue l'organe par lequel l'homme se définit et se distingue de l'animal. Le livre des Proverbes dans la Bible le précise bien : « Plus que sur toute chose, veille sur ton cœur, c'est de lui que jaillit la vie. » (Proverbes, 1975, [édition du Cerf, 1973] : 948) ou encore : « Comme l'eau donne le reflet du visage, ainsi le cœur de l'homme pour l'homme. » (Proverbes, 1975, [édition du Cerf, 1973] : 984). C'est ainsi que, d'un sanguinaire ou d'un individu vil, sans foi ni loi, on dira : « il n'y a pas d'homme en lui », tout comme on dirait en français : « c'est un homme sans cœur » pour traduire la barbarie ou la méchanceté de ce dernier. L'écrivain de Temps de chien, voulant cracher son fiel, se situe dans cette logique. La suite de son réquisitoire le confirme d'ailleurs : « Des loques vous êtes ! Incapables de raison, incapables de réflexion, incapables de courage ! Vous vous tuez à l'alcool, mais vous êtes plus lâches que des hyènes. » (Nganang, [2001], 2007 : 204-205). Chez l'auteur camerounais, il n'y a pas de frontière qui tienne. Les langues, tout comme les cultures s'imbriquent l'une dans l'autre souvent de façon presque inattendue. Et parfois, les interférences linguistiques ne suffisent pas à briser les frontières ; il faut, pour porter la subversion à son comble, y ajouter des emprunts lexicaux et calques syntaxiques dont seul l'auteur maîtrise l'art. Des exemples de cette alternance codique abondent dans l'œuvre en étude. Quelques-uns peuvent être cités ici :

- « A di tell you » (Un pidgin-english qui signifie « Je te dis ») (Nganang, [2001], 2007 : 62).

- « Bo-o, no do that, supplia-t-il, marchant au ralenti vers la future victime. A beg no do that, bo-o ! » (Une expression qui peut se traduire par : « S'il te plaît, ne fais pas ça, [...], je t'en prie, ne fais pas ça ! ») (Nganang, [2001], 2007 : 72).
- « 'Dis na pays, ma sœur, lef am so.' » (ce qui signifie : « c'est le pays ma sœur, laisse seulement comme ça »). (Nganang, 2022 : 9).
- « 'Touch dan télé again ; a go cho you pepe for ya.' » (Traduction : « Touche la télé encore, je vais te montrer le feu ici, ou, je vais te battre ») (Nganang, 2022 : 13).
- « "Make you come", lui dit-il, come for long' » (« Il faut venir, viens pour longtemps ») (Nganang, 2022 : 192).
- « Ma woman no fit chasser me for ma long, dis donc ! Après tout, ma long na ma long ! » (Cela signifie : « Ma femme ne peut pas me chasser de ma maison, dis-donc. Après tout, ma maison c'est ma maison ! » Un mélange de français, d'anglais et du douala, un dialecte du Cameroun) (Nganang, [2001], 2007 : 97).
- « Dis-nous tara, tu l'as finalement win ? » (« Dis-nous Tara, tu l'as finalement gagné ? ») (Nganang, [2001], 2007 : 131).

Mais le plus inattendu des mélanges linguistiques chez Nganang n'est certainement pas celui qui mêle le français à l'anglais, mais bien plus celui qui fait fondre, ex abrupto, les langues du colonisateur dans celles -encore plus nombreuses- du colonisé. Les personnages de Nganang, si ce n'est Nganang lui-même, sont coutumiers du faire, mêlant sans sourciller leur français déjà personnalisé à leurs dialectes locaux, au fulfuldé, au bulu ou encore au medumba² :

- « Menmà, you tcho fia ? » (Nganang, [2001], 2007 : 52) (Une phrase en medumba qui peut se traduire par : « Mon frère, tu vas bien ? Comment vas-tu ? »).
- « Regardez-moi un énergumène comme ça qui vient dans un bar comme celui-ci où les gens me respectent dire que c'est lui qui me gère, anti Zamba ouam. » (Nganang, [2001], 2007, p. 80) (« anti Zamba ouam » est une exclamation en bulu, une langue du sud-Cameroun, qui signifie « Oh mon Dieu ! »).
- « Mi nal mi. » (Nganang, [2001], 2007 : 272) (Une exclamation en bulu qui signifie « N'importe quoi ! Fiche le camp »).

Ici, s'opère ce qui s'apparente à un effacement stratégique des barrières entre le nord et le sud, entre le centre et les périphéries, et, par analogie, entre le fort et le faible, le dominant et le dominé. C'est dire toute la portée que revêt pour l'auteur camerounais son rapport à la langue, portée dont Nourredine Saadi nous précise les contours :

Quand il [l'écrivain] est considéré comme francophone, (avec toutes les réserves à mettre à ce qualificatif), il est d'emblée placé dans une étrange posture quel que soit d'ailleurs le rapport à cette langue : assujettissement, aliénation, langue d'élection, langue d'adoption, d'accueil, d'hospitalité voire d'hostilité...Il y a là, violence dans ce je à la langue que l'écrivain habite ou acquiert une langue d'une autre histoire, pour moi de la violence coloniale. (Saadi, 2013 : 77).

Chez l'auteur camerounais, il s'agit moins d'une violence que d'un viol linguistique que l'auteur opère dans son œuvre en imposant sa propre vision du parler camerounais. Au seuil de son dernier roman, on pourrait lire ce qui suit :

Dans ce livre, un nombre de langues camerounaises sont utilisées de manière verticale, le français, la camfranglais, le pidgin, le medumba, l'éwondo, l'anglais, ainsi que quelques autres, parce que c'est ainsi que le Yaoundéen pense et parle naturellement. (Nganang, 2022 : 5).

Docta, l'un des fameux personnages de Temps de chien est un ingénieur chômeur qui, désœuvré, se noie dans l'alcool et le sexe. Parmi les victimes de ses bassesses, on décompte Virginie dont il affirme ouvertement : « Je vais la dormir. [...] Je dois la dormir ! » (Nganang, [2001], 2007 : 88). Pour percer le sens du verbe « dormir » dans ce contexte-ci, il faudra, évidemment, entrer dans la logique grivoise du personnage. La présentation que fait le narrateur de ce dernier peignait déjà ses travers moraux : « En attendant, il tuait sa vie à l'alcool, et l'agrémentait stratégiquement au sport litique. » (Nganang, [2001], 2007 : 87). Tel est le raisonnement qui fait de l'infinitif « dormir » un synonyme de coucher au sens érotique du terme. La suite de ses blâmes à propos de la jeune dame est sans ambiguïté : « Voilà partir le coupement le plus stratégique du Cameroun, balançant ses fesses comme la Vierge Marie l'avait fait devant le regard de Dieu avant de se faire violer ! » (Nganang, [2001], 2007 : 88). Mais alors, qui viole, finalement ? L'auteur qui invente et réinvente des mots francisés n'ayant de sens que dans son imaginaire linguistique ? ou le personnage qui n'en est qu'un prête-nom ? Et qui est violée ? La langue assurément. Et si Docta, le personnage-écrivain, tient à aller au bout de sa démonstration vitupère, c'est certainement pour finir de tout dé-construire :

Docta avait appuyé sur « coupement le plus stratégique », comme c'eût été la quintessence de cette thèse qui lui avait donné à la longue son titre de survie. Il s'approcha du comptoir de mon maître. « Vous savez qui la coupe ? » demanda-t-il à Massa Yo et au vendeur de cigarettes.

Laissons venir, car il le savait bien sûr, lui. « Un mange-mille, je vous assure ! »

Déception de tout le bar ! Le vendeur de cigarettes rectifia, renseigné : « Tu veux dire un officier de gendarmerie ? [...]. » (Nganang, [2001], 2007 : 88-89).

Quand le mange-mille cesse d'être un oiseau et s'incarne dans la personne d'un officier de police qui tente de monnayer son indulgence en escroquant les usagers de la route, on comprend qu'aucun procédé chez Nganang n'est de trop pour forger une langue qui n'est ni celle du dominant, ni celle du dominé, mais qui se situe à mi-chemin entre les deux. Que ce soit par préfixation ou suffixation, Nganang ne tarit pas d'imagination pour élargir son dictionnaire. Un autre personnage de l'œuvre, à propos d'un Commissaire nommé Etienne dans la même œuvre, affirme :

Le terrible Monsieur le Commissaire était parti dans le sombre du chantier, mais il survivait dans la parole du bar en caricature magnanime, en un verbe conjugable à souhait : « Etienne ». Au présent de l'indicatif : « Je vous dis qu'elle le tient, dis donc. »

À l'imparfait : « No-o, c'est lui qui la tenait. »

Au futur : « Laissez-moi vous dire. Le tiennement-là va finir demain. »

C'est que, il était une chose de [...] conjuguer le verbe « Etienne » à tous les temps, oui, de dire des étiennacités profondes et des étiennements bancals, des entienés connards et des détiennements non calculés ; il en était une autre de vouloir se tenir véritablement dans l'ombre de la reine. (Nganang, [2001], 2007 : 84-85).

Voilà qui bat subtilement en brèche la traditionnelle séparation des classes de mots. La déconstruction linguistique chez Nganang s'assimile plutôt à un prétexte. La langue n'est plus seulement un moyen, elle est aussi un symbole. Symbole d'une copropriété, symbole d'un affranchissement et le chien, selon Ninon Chavoz, « devient dès lors l'ambassadeur d'une troublante altérité linguistique » (Chavoz, 2022 : 76), aussi bien dans Temps de chien que dans Mboudjak, son prolongement. Le dire, dans ces conditions, peut à juste titre correspondre non seulement au faire mais également à l'être, quand la déterritorialisation, en poussant les limites de la langue, en arrive à atteindre celles du temps et de l'espace littéraire.

2. Du viol spatio-temporel

La promesse des fleurs est l'œuvre de l'auteur camerounais qui porte, d'un point de vue narratologique, une autre forme de transgression : le viol spatio-temporel. Selon Mikhaïl Bakhtine, en effet, les composantes de description spatio-temporelle « se présentent comme les centres organisateurs des principaux événements contenus dans le sujet du roman, dont les "nœuds" se nouent et se dénouent dans le chronotope. » (Bakhtine, 1978 : 391). Le chronotope étant défini comme une

« matérialisation du temps dans l'espace [...] comme l'incarnation du roman tout entier. » (Bakhtine, 1978 : 391). Il participe, non seulement de la construction du sens de l'œuvre romanesque, mais il est surtout un vecteur de sens d'une époque dans le roman et transpose le réel dans la fiction. Il rend compte du contexte de l'œuvre romanesque.

Youri Lotman, à sa suite, met surtout l'accent sur l'espace dont la structure, selon lui, s'opère suivant des dissemblances binaires qui résultent de notre conception du monde et de son organisation et que l'on peut traduire par des notions antinomiques telles que « "haut-bas", "droite-gauche", "proche-lointain", "ouvert-fermé", "délimité-non délimité", "discret-continu" » (Lotman, 1973 : 311). Termes dont les correspondants dans le langage ordinaire seraient : « "valable - non valable", "bon-mauvais", "les siens-les étrangers", "accessible-inaccessible", "mortel-immortel", etc. » (Lotman, 1973, p. 311). Or, à en croire Antje Ziethen, « pour que se noue une intrigue, il faut un pas outre la frontière pour dépasser ses délimitations sémantico-spatiales. » (Ziethen, 2013 : 5). En d'autres termes, pour qu'il y ait un événement, au sens lotmanien du terme, c'est-à-dire, « une violation d'un interdit, un fait qui a lieu, bien qu'il n'eût pas dû avoir lieu » (Lotman, 1973 : 330), il faut ce franchissement, ce pas outre la frontière et les limites. Or les personnages de l'auteur camerounais sont souvent livrés à un perpétuel conflit aussi bien avec leur environnement que leur conscience, perdus dans leurs croyances et interdits sociaux. Comment en effet interpréter les mystères du fameux marigot fondateur de Madagascar qui sème autant de terreur au sein de la pauvre population ? Dans l'extrait qui suit, le narrateur rapporte ses souvenirs :

Je savais ce marigot hanté de mauvais esprits. Du moins, ma mère m'avait toujours interdit d'aller y jouer la nuit. Elle disait que les gens du quartier étaient méchants, que leur esprit se promenait au marigot à la tombée de la nuit sous la forme d'un souffle malfaisant. Je n'avais qu'à voir le nombre de hiboux qui habitaient les arbres en son bord, et qui ne cessaient de survoler les maisons dans l'obscurité. (Nganang, 1997 : 34).

Les Hiboux, pour rappel, sont des oiseaux de mauvais augure qui abritent le plus souvent l'esprit des sorciers et donc de méchants hommes. C'est ainsi que les abords du marigot dont il s'agit dans ce passage suscitent beaucoup d'effroi :

Toutes les fois que je devais, le soir, aller acheter l'éternelle trente-trois de mon père, je courais comme un fou. [...]. Les clapotis de l'eau devenaient le langage des hommes-conducteurs-de Concorde-nocturne ; les bruits du vent sur les feuilles du bananier devenaient les rires des femmes-barbues-mangeuses-d'âmes ; un chant d'oiseau devenait le signal peut-être insoupçonné d'une attaque prochaine des esprits du mal qui couvaient derrière notre pauvreté quotidienne. (Nganang, 1997 : 35).

À la misère qui déjà fait ployer les habitants de Madagascar, s'ajoute une psychose alimentée par des superstitions, comme pour les suborner davantage. Le marigot abrite une ondine qui en vient à faire l'objet de désir et de convoitise du narrateur et de son ami Meka : « La femme pénétra dans l'eau du marigot. Elle ne soupçonnait la présence de personne dans les buissons. [...] La nuit la regardait, gourmande, mais silencieuse. Elle souriait de joie, émue. » (Nganang, 1997 : 36). Mais alors qui regarde et qui est émue ? La nuit ou les deux curieux flagorneurs ? La suite du récit est d'ailleurs sans équivoque : « Je faisais déjà partie de cette totalité, alors que je n'avais pas bougé du tout. Meka en faisait partie, également. J'étais emporté par la musique de ce spectacle dans la nuit. [...] Elle se baignait doucement, distraite, mais captivait mon être de son corps libéré de femme offerte. » (Nganang, 1997 : 37-38). Dans ce passage s'opère une double violation : la première qui consiste au franchissement d'un espace « étranger », le buisson et le marigot ; à un moment qui apparaît lui aussi mystérieux, la nuit.

La nuit en effet est une période de la journée qui s'oppose au jour et durant laquelle apparaissent l'obscurité, les ténèbres. Selon Gilbert Durand, « les ténèbres nocturnes constituent le premier symbole du temps, et chez presque tous les primitifs comme chez les Indo-Européens ou les sémites 'on compte le temps par nuits et non par jours' » (Durand, 1969 : 98). En raison de son caractère mystérieux et ténébreux, on l'associe souvent au mal et à tout ce qui n'est pas clair ou pur, voire même au péché. À en croire Sébillot cité par Gilbert Durand dans son analyse des symboles nyctomorphes, « [...] l'heure de la tombée du jour, ou encore le minuit sinistre, laisse de nombreuses traces terrifiantes : c'est l'heure où les animaux maléfiques et les monstres infernaux s'emparent des corps et des âmes » (Durand, 1969, p. 98). La nuit, comme on pourrait s'en apercevoir, sert alors de limite, elle constitue une frontière au sens double du terme, à la fois symbolique que temporelle. Thomas Fouquet faisait d'ailleurs bien de le remarquer, « la nuit dessine une frontière, non seulement académique mais aussi sociale, morale, voire intime, elle peut être interrogée en termes de franchissement, avec tout ce que cela implique de contraintes et d'empêchements, d'engagement et d'indocilité, de risques, de ruse ou d'habileté » (Fouquet, 2016 : 6). Si donc la nuit, de par son opacité, est redoutable pour les uns, elle semble plutôt propice pour les autres dont elle favorise non seulement l'activité mais parfois l'émulation :

Alors que le jour est largement associé aux contraintes et aux empêchements de tout genre, la nuit évoque au contraire un moment d'ouverture des possibles et de réinvention des positions sociales. Le basculement vers le temps nocturne non seulement produit des effets sur les manières de se montrer et d'occuper la scène urbaine, mais s'accompagne d'une forme de critique sociale sur les

conditions de vie expérimentées au quotidien, qui sont alors conjurées ou transcendées durant la nuit (Fouquet, 2016 : 7).

Dans l'extrait que nous étudions, le narrateur et son ami Meka, en investissant le buisson à ce moment précis de la journée, semblent plutôt s'inscrire dans la logique d'une violation caractérisée par la terreur. Apeuré, le narrateur tentera de s'en soustraire mais en vain :

Je m'en vais », dis-je, pensant à des scènes de rencontres nocturnes, à des luttes de chats noirs sur la toiture de notre maison, me représentant l'image d'hommes aussi longs que des ombres sur les sentiers, pensant à des pleurs et aboiements de chiens dans la nuit, sursautant devant un froissement de feuilles dans la bifurcation du sentier, imaginant une panthère noire aux yeux de braise illuminant le coin des arbres, ou alors tout simplement le visage sympathique et souriant d'une hôtesse-de-l'air-fantôme dans un avion de nuit (Nganang, 1997 : 35-36).

Le champ lexical de la nuit qui abonde dans cet extrait rend d'ailleurs compte de l'audace des deux envahisseurs : « rencontres nocturnes », « chats noirs », « ombres », « nuit », « panthère noire ». Soit une séquence temporelle terrorisante dans un environnement aussi épouvantable : le buisson et le marigot !

Le buisson et le marigot relèvent aussi de cette séparation dichotomique de Lotman soulignée plus haut, car tous les deux constituent des espaces « déclos », « hostile[s] », « étranger[s] », contrairement à l'environnement humain qui est « clos » et « sûr » (Lotman, 1973 : 321). Dans le passage que nous analysons, et suivant la démarche topologique du théoricien, le buisson représente la barrière qui sépare deux univers : l'environnement urbain dédié aux humains et le marigot où habite l'ondine : « la frontière qui divise un espace en deux parties doit être impénétrable, et la structure interne de chaque sous-espace, différente. » (Lotman, 1973 : 321). On comprend alors toutes les péripéties rencontrées par les deux amis durant leur traversée : « Meka me fit traverser buissons, me fit enjamber pierres, me fit me plier en deux, en quatre, me fit poursuivre l'ombre des arbres, ramper sur toute la longueur du sentier. Il me mena au bord du marigot. » (Nganang, 1997 : 34). Les deux envahisseurs, pris au piège de leur escapade nocturne, se sentent perdus dans cette « sémiosphère » (Lotman, 1999 : 9) dont le langage leur parut aussi étrange qu'« étranger » :

Mon ami était-il possédé par les forces de cette femme qui commandait à la nature ? Y voyais-je seulement encore clair ?

En même temps horrifié par la lente transformation de Meka en serpent et saisi par la danse de la baigneuse féérique qui ordonnait aux étoiles de se détacher

du ciel et de tomber sur la surface de la terre, sur la surface de son corps, je ne m'entendis pas pousser un cri de peur. [...] La femme s'arrêta. Elle se cacha le sexe et les seins. La nature même se surprit. Et les buissons découvrirent ma tête peureuse. La femme courut vers ses vêtements. Meka arrêta également ses contorsions et se releva d'un bond. Il redevint homme devant moi. Homme qui ne comprenait pas pourquoi j'avais crié. (Nganang, 1997 : 38).

Le viol spatial se greffe ici à une méprise linguistique. Les deux agresseurs, affolés et déboussolés prirent la clé des champs, s'attirant ainsi la colère de la déesse des eaux : « La femme jurait dans notre dos, maudissait, criait à haute voix et appelait les esprits à son secours [...]. Nous sautions sur les buissons, quittions le sentier, courions comme des fous » (Nganang, 1997 : 38).

Ces symbolismes spatio-temporels peuplent l'univers romanesque de l'auteur camerounais et leur étude appelle une certaine connaissance de cette « grammaire » urbaine définie par Michel Butor dans « La ville comme texte » (Butor, 1982 : 33). C'est alors qu'on comprend que le brassage linguistique et les violations spatio-temporelles chez l'auteur camerounais transcendent l'intention simplement subversive.

3. Au-delà de la subversion

Patrice Nganang en intégrant les parlers camerounais dans la langue d'écriture ne règle-t-il pas de ce fait un problème identitaire ? Paul Ricoeur, dans un article intitulé « Passé, mémoire, oubli » (Ricoeur, 1998 : 31-45) faisait en effet cette réflexion à propos de l'identité :

[...] la question de l'identité [...] tourne autour des réponses apportées à la question 'qui suis-je ?' question qui traverse le champ du langage, celui de l'action, celui de la narration, celui de l'imputation orale. On peut dire trois choses de la crise identitaire :

- *elle touche le rapport au temps, plus précisément au maintien de soi à travers le temps ;*
- *elle résulte en outre de la compétition avec autrui, des menaces réelles ou imaginaires pour l'identité, dès l'instant où celle-ci est confrontée avec l'altérité, avec la différence ;*
- *à cette blessure largement symbolique, s'ajoute une troisième source de vulnérabilité, à savoir la place de la violence dans la formation des identités, principalement collectives. A l'arrière-plan des pathologies de la mémoire, on retrouve le rapport fondamental de la mémoire et de l'histoire avec la violence* (Ricoeur, 1998 : 40-41).

Les nombreuses interférences linguistiques et alternances codiques, caractéristiques de l'écriture de Patrice Nganang, trahissent son besoin de resituer l'écrivain africain dans le champ littéraire francophone. La langue, rappelons-le, est un élément fondamental de l'identité culturelle. Conscient du lourd tribut que les écrivains africains doivent payer à celles du colonisateur, Nganang choisit alors délibérément de faire voler en éclat l'étanche mur qui les sépare des autres, érigeant certaines, celles du colonisateur, au rang de langues officielles même sur le territoire d'autrui, et d'autres, celles du colonisé, à celui de sous-langues. Aussi mêle-t-il le français à l'anglais et aux dialectes locaux du Cameroun avant de se l'approprier en le délocalisant, en le saupoudrant de saveurs camerounaises. Ce qui engendre, pour finir, une langue étrangère à elle-même, une langue sans domicile fixe. Rappelons, au passage, qu'au cours d'un congrès qui a réuni les écrivains et artistes nègres à Rome en 1959, Jacques Rabemananjara, un auteur malgache, se faisant le porte-parole de ses congénères, déclarait déjà :

Nous nous sommes emparés d'elle [la langue française], nous nous la sommes appropriée, au point de la revendiquer nôtre, au même titre que ses détenteurs de droit divin. Notre Congrès, à la vérité, est un Congrès des voleurs de langue. Ce délit, au moins, nous l'avons commis. Dérober à nos Maîtres le trésor de leur identité, le moteur de leur pensée, la clé d'or de leur âme, le sésame qui nous ouvre tout grand le mystère de la caverne interdite où ils ont entassé le butin volé à nos pères, et dont nous avons à leur demander des comptes. (Rabemananjara, 1959 : 70).

Nganang, très pragmatique, semble aller plus loin que ses aînés africains. De voleur de langue, il s'érige en faiseur de langue et semble même exiger ses droits de copropriété comme en rêvait Sony Labou Tansi qui, déjà affirmait : « Nous sommes les locataires de la langue française. Nous payons régulièrement notre loyer. Mieux même : nous contribuons aux travaux d'aménagement de la baraque. Nous sommes en partance pour une aventure de copropriation » (Sony Labou Tansi cité par Combe, 1995, p. 90). Cette entreprise de copropriation chez les écrivains africains contemporains passe par une déformation-transformation, une déterritorialisation-reterritorialisation, tant de la forme que de la matière de l'œuvre littéraire. La définition qu'en donne Maurice Blanchot mériterait ici d'être citée : « L'œuvre n'est œuvre que si elle est l'unité déchirée, toujours en lutte et jamais apaisée, et elle n'est cette intimité déchirée que si elle se fait lumière de par l'obscur, épanouissement de ce qui demeure refermé » (Blanchot, 1955, p. 309-310). Que d'audace finalement dans l'écriture de Nganang, que de détours et de croisements linguistiques ? Patrick Chamoiseau faisait bien de s'interroger : « Comment écrire alors que ton imaginaire s'abreuve du matin jusqu'aux rêves, à

des images, des pensées, des valeurs qui ne sont pas les tiennes ? Comment écrire quand ce que tu es végète en dehors des élans qui déterminent ta vie ? Comment écrire, dominé ? » (Chamoiseau, 1997 : 17).

Patrice Nganang, pour contourner ces apories propose une poétique où l'oralité se fonde dans l'écriture et où les langues et les cultures se frottent et s'entremêlent ; il propose une « Poétique latente, ouverte, multilingue d'intention, en prise avec tout le possible » (Glissant, 1990 : 44), une poétique dont la finalité consiste à s'affranchir des préjugés pour mieux se sentir exister, pour mieux être. La problématique de la langue peut alors sous-entendre celle de l'identité, au même titre qu'elle interpelle celle de la relation à l'Autre.

Jacques Derrida avait alors raison, qui remettait déjà en cause l'idée d'un monolinguisme absolu en démontrant que « la langue n'appartient pas » (Derrida, 2001), elle échappe à toute emprise : « Je n'ai qu'une langue, or ce n'est pas la mienne » (Derrida, 1996 : 14-15), affirmait Derrida pour signifier que sur toute langue pèse une « sorte d'«aliénation» originaire » (Derrida, 1996 : 121) qui l'arrache à toute propriété, faisant d'elle « une langue de l'autre » (Derrida, 1996 : 121). Cette position est également défendue d'une autre manière par Edouard Glissant dans sa théorie du multilinguisme définie comme « une transaction esthétique généralisée entre toutes les cultures du monde. » (Glissant, 1997 : 10). Ce qui appelle à une certaine ouverture et une sensibilité aux langues de l'autre. Car, selon Glissant, *Notre usage de la langue ne peut plus être monolingue* (Glissant, 1997 : 132). Le français chez les écrivains francophones est alors un événement qui mérite qu'on s'y arrête. Pierre Dumont nous en prévenait :

Le français en Afrique (noire) n'est pas une invention de linguistes en mal d'imagination. C'est une réalité avec laquelle il faut maintenant compter. Il existe un français régional africain aux nombreuses variétés [...]. Mais par-delà cette créativité débordante [...], est apparu un phénomène plus souterrain, d'une ampleur jusque-là insoupçonnée. Langue de l'innovation référentielle, le français est en train de devenir le véhicule de valeurs expressives spécifiquement africaines, le lieu de production d'un sens africain, le berceau d'un véritable univers sémiotique. (Dumont, [1981] 1990 : 8-9).

Derrière un brassage linguistique, on l'aura su avec Nganang, se cache un combat aussi littéraire qu'historique et identitaire, un acte politique de légitimation.

Bibliographie

Corpus principal

Nganang, P. 1997. *La promesse des Fleurs*. Paris : L'Harmattan.

Nganang, P. [2001], 2007. *Temps de chien*. Paris : [Le Serpent à Plumes], Le Rocher.
Nganang, P. 2022. *Mboudjak les aventures du chien-philosophe*. Plessis-Trévis : Teham.

Corpus second

Nganang, P. 2002, août 06. Les peuples ont perdu leur innocence. Entretien d'Ada Bessomo avec Patrice Nganang. Récupéré sur Cameroon-Info.Net
Nganang, P. 2005. *Le principe dissident*. Yaoundé : Editions Interlignes.
Nganang, P. 2009. *La République de l'imagination*. La Roque d'Anthéron : Vents d'Ailleurs.
Nganang, P. 2011. *Contre Biya. Procès d'un tyran*. Münster : Editions Assemblage.
Nganang, P. 2017. *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine, pour une écriture préemptive* (2007) suivi de *Nou* (2003). Limoges : PULIM.

Œuvres théoriques

Bakhtine, M. 1978. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard.
Blanchot, M. 1955. *Espace Littéraire*. Paris : Gallimard.
Butor, M. 1982. « La ville comme texte ». In : M. Butor, Répertoires, Paris.
Chamoiseau, P. 1997. *Écrire en pays dominé*. Paris : Gallimard.
Chavoz, N. 2022, septembre 6. « L'aboïement de la révolte ». *En attendant Nadeau. Journal de la littérature, des idées et des arts*, p 74-76. [En ligne] : <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2022/09/06/aboïement-revolte-nganang/> [consulté le 25 août 2022].
Combe, D. 1995. *Poétiques francophones*. Paris : Edition Hachette.
Derrida, J. 1996. *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*. Paris : Galilée.
Derrida, J. 2001, janvier-février. La langue n'appartient pas. Entretien d'Evelyn Grossman avec Jacques Derrida à propos de Paul Celan, p. 81-91.
Dumont, P. [1981] 1990. *Le Français langue africaine*. Paris : L'Harmattan.
Durand, G. 1969. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Bordas.
Fouquet, T. 2016. Paysages nocturnes de la ville et politiques de la nuit : Perspectives ouest-africaines. Sociétés politiques comparées, Fonds d'analyse des sociétés politiques. Paris. [En ligne] : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01528875/document> [consulté le 25 août 2022].
Glissant, E. 1990. *Poétique de la relation*. Paris : Gallimard.
Glissant, E. 1997. *Traité du Tout-Monde Poétique IV*. Paris : Gallimard.
Lotman, Y. 1973. *La structure du texte artistique*. Paris : Gallimard.
Lotman, Y. 1999. *La Sémiosphère*. Limoges : Presses Universitaires de Limoges.
Mangueneau, D. [1993] 1994. *Le contexte de l'œuvre littéraire*. Paris : Dunod.
Proverbes. 1975, [édition du Cerf, 1973]. In : *La Bible de Jérusalem, la Sainte Bible*, traduite en français sous la direction de l'École Biblique de Jérusalem. Paris : Nouvelle édition Desclée Brouwer, p. 942-992.
Rabemananjara, J. 1959. « Les fondements de notre unité tirés de l'époque coloniale », Deuxième Congrès des écrivains et artistes noirs (Rome, 26 mars-1^{er} avril 1959). *Revue Présence Africaine*, n° 24-25, nouvelle série, p. 66-81.
Raharimanana. 2008. Marie Cosnay et Raharimanana. In : M. Cosnay, *Il me sera difficile de venir te voir*. Correspondances littéraires sur les conséquences de la politique française d'immigration. La Roque d'Anthéron : Vent d'Ailleurs, p. 105-110.
Ricoeur, P. 1998. Passé, mémoire, oubli. In : M. Verlhac, *Histoire et mémoire*. Grenoble : Centre Régional de documentation pédagogique de l'Académie de Grenoble, p. 31-45.

Saadi, N. 2013. Histoire, violence, écriture. In : M. Quaghebeur, *Violence et vérité dans les littératures francophones*. Bruxelles : P.I.E. Peter Lang, p. 31-45.

Ziethen, A. 2013. « La littérature et l'espace ». *Arborescences*, Revue d'études françaises, n° 3.

Notes

1. *Prix Marguerite Yourcenar* 2001 et *Grand Prix littéraire de l'Afrique Noire* 2003.

2. Le *fulfuldé*, le *bulu* ou encore le *medumba* sont des dialectes du Cameroun.



Affirmation identitaire dans la francographie périphérique de Léon Kochnitzky

Agnieszka Kukuryk

Université Pédagogique de Cracovie, Pologne
agnieszka.kukuryk@up.krakow.pl

<https://orcid.org/0000-0003-1721-6820>

Reçu le 16-09-2022 / Évalué le 16-10-2022 / Accepté le 15-11-2022

Résumé

L'objectif de cet article est de présenter divers aspects de l'œuvre de Léon Kochnitzky en relation avec ses nombreuses pérégrinations. Il s'agira également d'une tentative d'établir l'identité de l'auteur à travers son contact avec d'autres cultures. La notion de francophonie au niveau littéraire et artistique sera présentée en trois étapes : une étape théorique où l'on examinera le fonctionnement des formes langagières se référant aux métissages culturels et identitaires, une étape thématique où l'on étudiera le croisement entre la mère patrie et les lieux de la pérégrination, et enfin une étape analytique dans laquelle nous analyserons les textes de Léon Kochnitzky en relation avec différentes cultures poétiques et linguistiques.

Mots-clés : métissages culturels et identitaires, altérité, poétique subversive, francographie extra-hexagonale

Affermazione identitaria nella francografia periferica di Léon Kochnitzky

Riassunto

L'obiettivo di questo articolo è presentare vari aspetti dell'opera di Léon Kochnitzky in relazione alle sue numerose peregrinazioni. Si cercherà anche di stabilire l'identità dell'autore attraverso il suo contatto con altre culture. La nozione di francofonia a livello letterario e artistico sarà presentata in tre fasi: una fase teorica in cui si esaminerà il funzionamento delle forme linguistiche riferite al meticcio culturale e identitario, una fase tematica in cui si studierà l'intersezione tra la madrepatria e i luoghi di peregrinazione, e infine una fase analitica in cui si analizzeranno i testi di Léon Kochnitzky in relazione a diverse culture poetiche e linguistiche.

Parole chiave: meticcio culturale e identitario, alterità, poetica sovversiva, francografia extra-esagonale

The affirmation of identity in Léon Kochnitzky's peripheral francography

Abstract

The aim of this article is to present various aspects of Léon Kochnitzky's work in relation to his many peregrinations. It will also be an attempt to establish the author's identity through his contact with other cultures. The notion of Francophonie on a literary and artistic level will be presented in three stages: a theoretical stage in which we will examine the functioning of language forms referring to cultural and identity crossbreeding, a thematic stage in which we will study the intersection between the motherland and the places of peregrination, and finally an analytical stage in which we will analyse Léon Kochnitzky's texts in relation to different poëtic and linguistic cultures.

Keywords: cultural and identity crossbreeding, otherness, subversive poëtics, extra-hexagonal francography

Introduction

Homme de plume et de lettres, animateur d'art, inlassable chercheur de nouveautés, Léon Kochnitzky est l'une des figures essentielles dans la littérature belge francophone de la première moitié du XX^e siècle, de l'époque où l'Europe est déchirée par les nationalismes. Il regarde le monde qui disparaît avec l'œil du nostalgique du XIX^e siècle, tout en sachant qu'il faut être moderne pour réussir. La littérature n'est jamais pour lui le moyen d'arriver à quoi que ce soit. Elle représente plutôt une forme de connaissance à partager. Il cultive l'*épicurisme*, le *plaisir de vivre et d'écrire*, alors que les temps sont au pragmatisme. Né en Belgique dans une famille ashkénaze des environs de Wilno mais grand voyageur, il a déployé son activité dans plusieurs pays explorant sans cesse les marges des genres institués. Sa trajectoire reste en grande partie méconnue, sans doute précisément parce qu'il a toujours refusé d'emprunter les chemins balisés de la littérature.

La vie de Léon Kochnitzky n'est qu'un déplacement sans fin : aux séjours plus ou moins longs à Rome, à Paris, à New York, au Congo, à Lisbonne, en Inde ou en Pologne s'ajoutent des rencontres, quelques livres de poésie, des conférences, des missions, des aventures, des manuscrits dont il semble se désintéresser, des moments d'élan musical, et toujours cet effort de garder son indépendance. Esprit libre, il a parcouru tous les continents, tous les arts, toutes les expériences, semble-t-il. Toutes les langues peut-être aussi car il parle le russe aussi couramment que le français, l'italien, l'anglais ou l'allemand. Sans compter les langues des pays où il passe et qu'il adopte avec naturel. Sa vie assez mouvementée et ses nombreux voyages font de cet auteur une autorité qui possède une vaste expérience internationale. À Florence, il participe aux recherches de Pizzetti sur la polyphonie belge

et italienne pendant la Renaissance. À Rome il épanouit ses aspirations artistiques. Il donne également plusieurs conférences à Bruxelles, en Pologne, au Brésil, en Argentine et en Uruguay et devient critique musical à l'*Osservatore Romano*. Il n'a jamais cessé de s'envoler d'un coin à l'autre de la planète, de la traverser de toutes les manières et d'assister au spectacle permanent et toujours renouvelé qu'elle peut offrir. C'est pourquoi, plus qu'aucune autre sans doute, la création littéraire de cet infatigable vagabond invite celui qui s'y aventure à parcourir ce qu'on pourrait appeler un itinéraire. Non qu'il s'agisse à proprement parler de le suivre « géographiquement » dans ses pérégrinations et de traverser avec lui le globe en tous sens, mais plutôt de passer de recueil en recueil par un certain nombre d'étapes jalonnant une existence dans son rapport à soi-même et au monde. Ce « progrès », ce cheminement d'une pensée aux prises avec les choses et avec la vie, les pages de cette contribution voudraient essayer d'en rendre compte. Il s'agirait alors ici pour la lecture de reconnaître dans le texte les données d'un itinéraire personnel, de repérer quelques-unes des étapes d'un parcours original et de retracer celui-ci à l'aide de celles-là, ou encore d'indiquer certains moments significatifs de l'œuvre et de la vie, afin de faire ressortir la dialectique particulière de la vie intérieure.

1. Langue, culture, identité dans la francographie périphérique

Selon les narrativistes, successeurs de Martin Heidegger, l'identité humaine a la structure d'un récit vu de l'intérieur du point de vue du protagoniste. Katarzyna Rosner, par exemple, observe que « l'identité de l'individu est l'identité de son récit sur lui-même » ajoutant que « tant que l'individu est vivant, elle n'est pas définitive » (Rosner, 1999 : 14). Ce récit est non seulement tissé à partir des expériences propres au sujet, mais aussi, ou peut-être surtout à partir de l'expérience collective de la communauté ou de la culture dont il fait partie. Le déterminant objectif de l'identité d'une communauté est donc sa culture, tandis que le déterminant subjectif est la conscience de sa propre spécificité culturelle et l'acceptation des caractéristiques qui la différencient des autres collectivités. De plus, les chercheurs en identité (sociologues, anthropologues, spécialistes des sciences culturelles, linguistes) s'accordent à dire que l'un des principaux éléments culturels de l'identité humaine est sans aucun doute la langue. Ainsi, si l'on considère qu'il s'agit d'un « facteur essentiel de la formation de l'homme », on doit conclure que la langue et l'identité sont « en définitive inséparables » (Edwards, 2009 : 20). Cette hypothèse s'inscrit parfaitement dans le cadre du terme général de « francophonie », qui définit *a priori* « tous ceux qui sont ou qui semblent destinés à rester ou à devenir participants de [l]a langue [française] » (Reclus, 1886 : 422) mais aussi les régions du monde où « le français règne » (*ibid.*).

La spécificité des aires linguistiques et littéraires françaises, qui consiste en la dispersion sur plusieurs continents, sans continuité géographique, de différentes entités culturelles francophones, constitue un atout-monde pour chacune d'entre elles, ainsi que pour leur ensemble. Cet archipelagisme (Glissant, 1996) permet également une conscience de soi, autre et non isolée. Comme le remarque Marc Quaghebeur, « il postule une approche de la littérature qui, loin de dénier l'Histoire propre des uns et des autres, l'inscrit dans chacune et dans toutes, et ne cherche pas à la transformer en récit mythique de la langue et de la littérature » (Quaghebeur, 2022 : 25). En outre, les recherches sur la représentativité de la langue française depuis le XX^e siècle en francophonie périphérique ont montré que les littératures dites mineures restent fortement marquées par le multilinguisme et le rapport souvent conflictuel entre le français et les autres langues locales. Ceci est confirmé par la déclaration de Jean-Marie Klinkenberg selon laquelle « la langue est objectivement constituée par la somme des formes variables dans le temps, l'espace et la société » (Klinkenberg, 2005 : 20). Le même auteur affirme *ipso facto* que la francographie dite périphérique offre la preuve de l'existence, non d'un français, mais de « plusieurs langues françaises » (Klinkenberg, 2005 : 43) s'adaptant aux réalités des communautés francophones hors de France et exprimant les valeurs culturelles et civilisationnelles de ces pays. Marc Quaghebeur partage cette opinion et préconise l'abandon du modèle unitaire promu par la construction de l'État-nation français, au profit d'un modèle polycentrique plus adapté à la pluralité des littératures francophones actuelles (Quaghebeur, 2010 : 26). L'œuvre littéraire de Kochnitzky, imprégnée d'influences de différentes cultures, en est un exemple emblématique. Issu d'une famille de juifs slaves, globe-trotter passionné et citoyen belge - un pays à la double culture latine et germanique - c'est un auteur qui, au fil de ses nombreuses pérégrinations, sait tirer parti de son appartenance à une communauté francophone, mais aussi voir et apprécier sa propre spécificité. La langue française qu'il utilise est ainsi confrontée - et se heurte en un sens - à la diversité des pratiques et des cultures non seulement dans l'ensemble de l'espace francophone, mais aussi dans d'autres coins du monde. Et c'est cette variété des conceptions de la langue qui est à l'origine de la richesse de sa francographie.

2. L'ouverture au(x) monde(s)

Déjà dans son premier recueil de poèmes intitulé *Loraire, Les Irrévérences* (1911), le jeune poète exprime le désir d'évasion qui sera le *leitmotiv* de presque toute sa production littéraire :

Je voudrais pour toujours fuir la ville obsédante

Et par un miracle être transporté soudain

Au milieu du très pur et très subtil Jardin

Où vit mon rêve bleu, doux comme un bel andante, [...] (Kochnitzky, 1911 : 87-88).

Kochnitzky rêve d'aller toujours plus loin, de s'ouvrir au monde extérieur, à « des horizons de ciel bleu, de soleil et de compagne verte »; il veut « élargir les murs de [sa] prison » (Kochnitzky, 1911 : 74) et voir l'Afrique, la Chine, l'Inde, la Sicile élégiaque. La plupart de ces vœux seront exaucés plus tard. Après une enfance passée à Paris et dans le canton de Vaux et après ses études à l'*École polytechnique* de l'Université Libre de Bruxelles, la Première Guerre mondiale le conduit en Italie, où il retourne à plusieurs reprises. Le 15 novembre 1915, le jeune Kochnitzky obtient un doctorat en philosophie à l'université de Bologne, après quoi il se rend à Florence, puis à Rome, où il observe l'atmosphère, écrit des poèmes et devient fonctionnaire¹. « Je reste seul à Florence. [...] Ma vie commence le 31 juillet 1911 », proclame-t-il dans *Les éphémérides parfois intimes* (Kochnitzky, 1960 : 23). Une réflexion si importante et si profonde qu'il faut y voir plus qu'une simple volonté de distinguer un événement des autres dans sa propre histoire. « Tout l'univers est là », tout près, à portée de main, note-t-il dans *Les Pèlerins de l'aurore*² (Kochnitzky, 1918 : 58). Il puise dans ce nouveau bonheur, cette présence au monde, cette « fraternité des choses » (Kochnitzky, 1914 : 122), de tous ses sens. Les échos de ces sentiments résonnent dans les pages de sa poésie :

Réalité charmante, ô que je suis heureux

D'être à Florence quand souffle la Tramontane,

Quand Mars furtif et beau s'éveille langoureux,

Et quand murmure Zéphyr d'être à Catane ;

Que cette nuit est bonne et clémente, mon Dieu [...] (Kochnitzky, 1914 : 106).

Le toucher, l'ouïe, l'odorat et le goût suffisent pour accueillir les « merveilles » du monde que « chaque minute apporte » (Kochnitzky, 1918 : 86) pour établir - comme le note Christian Schœnaers - « cette complicité, cette connivence entre le moi et l'univers, entre la conscience et les éléments, cette “vibration” commune de l'être et du monde » (Schœnaers, 1996 : 70). Florence, Bologne, Rome, les villes italiennes, ces « villeggiatures³ », si l'on accepte la formulation de l'auteur, lui ont inspiré de nouveaux poèmes, comme les sonnets écrits sur des cartes postales qu'il a envoyées à Fernand Séverin entre 1915 et 1917. Rassemblés sous le titre *Le Calendrier florentin* et publiés dans les pages de *Flambeau* en 1921, ils dressent un portrait admiratif de la ville où Kochnitzky a connu des moments heureux. Tel un flâneur baudelairien, l'auteur déambule dans les rues de la ville, s'imprègne

de ce qui l'entoure, succombe à son spectacle multicolore et souhaite le capturer dans un tissage poétique de mots. Ainsi, il se promène sur le pont suspendu qui « fait songer à ces gravures de naguère / Où l'on voit passer le premier chemin de fer; / Voyage de Gautier, portrait d'Ary Scheffer, / Nocturne de Chopin retouché par Daguerre » et où « peut-être qu'un jour un Dante adolescent, [...] à l'heure où le soleil descend, [...] viendra rencontrer une autre Béatrice » (Kochnitzky 1921 : 571). Il fréquente la bibliothèque Laurentienne où « un poète parfois vient rimer des sonnets » (*Ibid.*, 572). Il admire l'église *Santa Maria Novella* où « le brouillard ténébreux [...] fait pâlir la fresque » et « le couchant illumine le cœur » (*Ibid.*, 570); et sur Piazza del Duomo, il contemple « Ombres, clartés, reflets [qui] dansent dans la lumière; Tout est vibration, tout est rapidité » (*Ibid.*, 572) :

*Le ciel ardent et clair qui pèse sur la ville
Est un champ d'azur où chaque tour se profile;
Le soleil y gravit un flamboyant anneau.*

[...]

Florence sort enfin de la littérature. (Ibid., 574).

Kochnitzky a retouché ces poèmes avant sa mort, ajoutant de nouvelles versions aux douze sonnets. Recueillis à titre posthume par Renato Salvatori et publiés en 1965 dans un volume intitulé *Deux Calendriers Florentins*, ils forment en l'occurrence une sorte de livre-miroir. Par conséquent, la Ville des Lys, où l'auteur a passé « quatre mois de félicité parfaite » (Kochnitzky, 1965), cette Florence « enveloppée dans les brumes transparentes de l'ère victorienne, de l'âge du Roi Humbert, d'une "Belle Époque" miraculeusement préservée, [cet] oasis du dix-neuvième siècle », - après quarante-sept ans - elle devient « un rêve décevant » (Kochnitzky, 1983 : 87) : « Ô Florence, Florence [note-t-il], ô rêve décevant / Hélas, serais-tu donc à pitié rebelle / Toi que mon cœur de dix-huit ans trouva si belle? » (Kochnitzky, 1921 : 576). Un ton nostalgique résonne dans presque tous les poèmes ajoutés en 1964. En voici un exemple :

*Dans la brume rougeâtre où s'estompent des sites
Naguère familiers, je devine lointains,
Dévorés par la nuit d'hiver les clairs matins
Du bonheur envolé qu'un mirage suscite.*

[...]

*Ferme les yeux, vieillard, interroge ton âme ;
Reconnais l'Arno, le campanile, les toits ;
Ce n'est pas la cité qui s'éloigne, c'est toi (Kochnitzky, 1965 : 32).*

Le poète est conscient du temps qui passe, ses « faux-beaux vers » imparfaits, frivoles, autrefois écrits à la hâte, deviennent plus mûrs et une certaine nonchalance fait place à la mélancolie. Cependant, un petit espoir demeure : « Moi je ne maudis point mon jeune âge aboli / Ce haïssable moi permet au front pâli / De mieux déchiffrer l'or bruni des palimpsestes » écrira-t-il des années plus tard (Kochnitzky, 1965 : 34). Le discours lyrique fusionne avec la situation empirique de l'écrivain. Kochnitzky, qui se déclare « Belge à Rome et Italien à Bruxelles » (Rubes, 1988 : 270), traduit une vision singulière du pays de sa résidence, une expérience spécifique ; il nourrit la poésie de son quotidien, de ses réflexions constantes. Les paysages sont souvent pittoresques mais deviennent parfois presque abstraits, instables et déterritorialisés. Ils permettent au poète d'exprimer son attachement au pays sans être confiné par ses frontières. Cet enracinement n'est qu'un des visages multiples de « la littérature de graphie française », selon la formule expressive de Jean Sénac⁴. Dans le style poétique de Kochnitzky se résume la relation entre le poète et la langue, l'individu et l'universel. Ses élaborations de paysages font communiquer les individus et les cultures entre eux.

3. La quête d'identité au pays de la (non-)mémoire

En 1921, après sept ans d'exil Kochnitzky, désabusé et résigné, rentre au pays natal. Dans les *Élégies bruxelloises* publiées en 1924 il écrit :

Dix ans comme dix chiens harcèlent

Le grand garçon mal déguisé.

Pierrot lassé rentre à Bruxelles

Et cesse de laforguiser.

Ô ma mère, ouvrez-moi la porte.

Je n'avais navigué.

L'enfant prodigue est fatigé

[...]

Au feuilletton de sa jeunesse

On peut écrire le mot : FIN (Kochnitzky, 1924 : 105-106).

Enfin, « Bruxelles [...], c'est quand même la patrie et c'est peut-être le bonheur » admet celui qui croyait que la beauté n'existe qu'à Florence, Rome ou Paris (Kochnitzky, 1924 : 111-112). Après un sentiment d'échec, de défaite, Kochnitzky devient un poète essentiellement bruxellois qui trouve une façon originale de chanter les louanges de sa ville natale. Il nous invite à un agréable voyage de Paris à Bruxelles. Il nous emmène même un peu plus loin, à Malines, Gand et Bruges. C'est une véritable promenade en Belgique, à travers des allégories, des foires

ou des jeux de mots. Et si, de son propre aveu, il a vécu ailleurs ses « heures claires » (Kochnitzky, 1924 : 69), admirant « la pluie [...] joyeuse à Venise, [...] les cyprès de Florence et les tours de Bologne, les églises de Rome et les côteaux de Sienne », alors « la beauté d'aujourd'hui fait oublier l'ancienne » (Kochnitzky, 1924 : 69). Car, même si « les gens d'ici se méfient, [écrit-il avec ironie], [il] les aime : eux et leurs ciels gris et les tableaux de leurs vieux maîtres et la foi de leurs artisans et leur refus de se soumettre aux jougs pesants » (Kochnitzky, 1924 : 112). Le paysage créé par Kochnitzky n'est pas seulement référentiel, visant une « réalité » extra-textuelle, mais aussi biographique ou autobiographique. En outre, l'auteur ne se limite pas à la description de la nature, mais inclut également le monde urbain. Le tableau poétique naît ainsi de la relation entre le sujet et le monde activant toutes les capacités de représentation : la perception comme la mémoire. Le poète aime sa patrie, sa terre, son climat, son ciel. La représentation du paysage originel suppose non seulement une topographie, mais plus globalement un style poétique dans lequel toutes les ressources de la langue sont mobilisées, les descriptions définies et les lexiques, mais aussi la syntaxe, la rhétorique, la typographie etc. La plupart des croquis bruxellois, si plaisamment dénommés par l'écrivain « élégies », sont vraiment d'une valeur inestimable. L'auteur est capable de repérer dans la réalité les détails pittoresques, les contrastes amusants, les particularités locales les plus éblouissantes, ainsi que les éternelles pitreries qui accompagnent, sous toutes les latitudes, les petites sentimentalités quotidiennes. Ses poèmes sont pleins d'humour et de fantaisie, caractérisés par une observation aiguë et un style qui rappelle Charles Beaudelaire, Émile Verhaeren mais aussi Jules Laforgue et surtout Guillaume Apollinaire. Après la révélation du paysage archétypique du paysage *spleen*, il passe à des formes plus légères, faisant de lui un poète inclassable ; il est à la fois un héritier du romantisme, un poète décadent et un moderniste. Il choque les habitudes des lecteurs en jouant sur le discours poétique, sur les influences, la contrefaçon, la réécriture même. À titre d'exemple prenons le poème intitulé « Hortorum dea » où le poète s'amuse avec les formes de poème ainsi que les mots. Nous constatons également sa prédilection pour la création de néologismes et d'expressions insolite :

*La charette à chiens de la laitière
Ne passe plus que sur les cartes postales.
La femme-aux-légumes passe tous les matins,*

*À PARIS
ON DIT :
les endives*

*l'escarolle
les crônes du japon
la belle valence
les groseilles à maquereaux.*

À BRUXELLES

ON DIT :

*les chicorées
les endives
les crolles du japon
les oranchauvrin - cat'pour-un-frâ
les grossgroseilles.*

À PARIS :

À BRUXELLES :

la marchande des 4 saisons

la femme-aux légumes

À ROME :

L'Erbivendolo : c'est un homme, presque'un doge,

Mais chez nous y a le chien.

LE CHIEN : cause efficiente de la femme-aux-légumes,

les chien qu'on ne voit pas

tire la nature-morte-automobile

commece petit garçon caché dans l'épinette

tournait la manivelle pour épater Louis XIV (Kochnitzky, 1924 : 37-38).

Kochnitzky associe les idées avec un imprévu assez cocasse, les mêle ou les démêle, et en joue d'une amusante façon. D'ailleurs, il s'aventure dans quelques « dadaïsmes » typographiques et s'inspire également des « parole in libertà », ou mots en liberté, de Filippo Marinetti, disposés artistiquement sur la page, en différentes tailles et polices. Il risque même quelques essais de simultanésisme, comme dans le poème où l'auteur fait ses réflexions philosophiques sur le maître italien (« Dans le cercueil de Léopardi / on n'a trouvé que de la poussière / le génie et la bosse, tout avait disparu » (Kochnitzky, 1924 : 52) tout en avalant son petit-déjeuner (« pain grillé, la confiture / j'aime mieux, dit-il, la gelée de groseille »), entrecoupé par le cri déchirant de la chiffonnière : « chiffon et os - chiffon et os... » (Kochnitzky, 1924 : 52). En outre, Kochnitzky colore ce style

moderniste d'une conclusion humoristique : « La vie est une *voddenen'binne*⁵ / qui vous emporte sur son dos / non merci, je n'ai plus faim » (Kochnitzky, 1924 : 53). Ce mélange de styles, de pittoresque et d'ironie fait de lui un poète qui échappe aux classements. Il est plus cosmopolite que local. Il célèbre Bruxelles avec un esprit qui vient de Paris, de Venise et de Fiume⁶. Frontières, océans, langues, cultures, rien ne l'arrête dans son voyage à travers le monde. Il reprend le chemin et visite l'Allemagne, l'Angleterre, la Russie puis la Pologne. Et s'il lui arrive de retourner dans sa ville natale, celle-ci reste un simple port d'attache : « Je n'habiterai plus jamais à Bruxelles », déclare-t-il le 8 octobre 1927 dans une lettre à Fenand Séverin (Van Nuffel, 1981 : c. 395).

4. Identité, altérité ou interculturalité

Établi à Paris en 1929, il devient titulaire, aux *Nouvelles Littéraires*, de la rubrique « Le Strapontin volant » qu'il a créée et qui lui permet de se tenir au courant du mouvement des idées en Europe et d'en rendre compte à ses lecteurs en utilisant les transports aériens. Doté d'un sens aigu de l'observation, d'une grande capacité d'écoute et d'un don extraordinaire pour raconter des histoires, il nous fait partager ses expériences lors de ses voyages autour du monde. Ses rapports regorgent d'anecdotes historiques, politiques et... culinaires. Lors d'une escale à Tunis il « découvre tant de ciel, tant de mer à Sidi-bou-Saïd que le village blanc en est tout pénétré. Il prend cet éclat des diamants très purs, que les bijoutiers nomment blanc-bleu. C'est le petit morceau d'Islam préservé que l'on fait scintiller aux yeux du voyageur » (Kochnitzky, 1934a : 6). Dans le restaurant, installé dans une spacieuse maison arabe il « goûte l'air du temps, la vue du golfe, une cuisine délectable [ainsi que] le vin Targui d'Algérie glacé, qui est sec, ambré, parfumé, qui rafraîchit, donne du ton et convie au bonheur » (Kochnitzky, 1934a : 6). En Amérique du Sud, il visite le Brésil (Rio de Janeiro), l'Argentine (Buenos Aires), l'Uruguay (Montevideo), le Chili (Santiago), la Bolivie (Tiahuanaco) et le Pérou (Lima, Arequipa, Potosi, Cuzco, Machu Picchu). Il observe parout les visages et les paysages : des mines d'or abandonnées d'Ouro Preto au mystérieux Matto Grosso, et de l'agitation de Sao Paulo à Pernambuco, une ancienne ville hollandaise endormie sur les rives de ses fleuves torrides. Au Pérou, il assiste à un spectacle extraordinaire où il voit « des vieilles femmes accroupies au pied de montagnes de laine, dont elles séparent brin par brin les différentes qualités » (Kochnitzky, 1934b : 6). En tant que poète, il est également capable d'établir avec précision des parallèles dans la littérature mondiale. Ainsi, l'œuvre du naturaliste argentin William Henry Hudson, intitulé *Ornithologie de la Pampa*, est, selon Kochnitzky, « une admirable nouvelle, d'un pathétique puissant, d'une noblesse d'écriture sans égale et qui fait

songer au “Cachet Rouge” de Vigny » (Kochnitzky, 1933 : p. 6). Et *Don Quichotte chez les Yankees*, « ce bizarre ouvrage, qui tient du pastiche et du pamphlet, n’est pas sans rapports avec le *Tyl Uylenspiegel* de Charles De Coster. C’est une branche de Quichotte comme il y eut une branche de Renart - entée sur le laurier vigoureux de Cervantès » (Kochnitzky, 1934b : 6).

Par ailleurs, son expérience du voyage lui permet de faire découvrir au lecteur européen le mythe américain, qui repose sur l’espoir du renouveau et conduit au mélange des cultures. En Argentine, il a remarqué « une lave humaine qui bouillonne dans un cratère trop vaste », « Turc ou Maure, juif ou chrétien, elle assimile tout en très peu d’années » (Kochnitzky, 1933 : 6). Cependant, il attire l’attention sur les antinomies générées par la rencontre de peuples divers, qui entraînent des tensions dans la formation d’une nouvelle société, que Gérard Bouchard (2000) appelle les *collectivités neuves*⁷. Il s’agit des communautés dites fondatrices, nées du transfert migratoire européen, mais visant à créer une société différente, géographiquement et socialement séparée de la mère patrie, désireuse de mettre fin aux liens coloniaux. Selon Kochnitzky, ce n’est pas tant la question des races ou des nationalités d’origine qui divise la société, c’est plutôt une sorte de droit de premier occupant : « Déjà les masses prolétariennes, Espagnols de Galice, Piémontais et Napolitains qu’on appelle là-bas gringos, et les juifs polonais que l’on nomme tout simplement des Russes et les Siro-Libanais baptisés “Turcs” s’agitent, protestent, revendiquent, grondent. Il importe de le reconnaître : la terre argentine possède une force d’attraction non commune » remarque-t-il dans l’une de ses chroniques (Kochnitzky, 1933 : 6). À une époque où les identités sociales se recomposaient sur une base ethnique, émergeaient alors des innovations culturelles mixtes dans lesquelles les identités argentines pouvaient être projetées. L’Amérique du Sud assimile tout en très peu de temps et « le petit José, né à Boca, l’an même que ses père et mère débarquaient de Naples, n’attend pas d’avoir mis ses premières culottes pour appeler le brave Giuseppe, „vieux gringo” » (*ibid.*). Et, comme le note l’auteur, pour maintenir un cadre social sans cesse menacé par de nouveaux afflux, il n’y a guère que la stricte conformité, l’étiquette rigoureuse, un savoir-vivre plein de pièges qui viennent à chaque instant « rétablir les distances, tamiser, trier, améliorer les produits humains » (*ibid.*). Kochnitzky reprend le thème similaire dans *Les Élégies congolaises* (1952), un recueil de poèmes traitant des aspects humains, souvent surprenants, du Congo, des modes de vie des Blancs et des indigènes, des relations qui s’établiront, grâce à la doctrine chrétienne, entre ces deux sociétés. Dès le premier poème du recueil, Kochnitzky parle « du peuple nouveau », de la « jeunesse européenne », d’« âmes candides qui détiennent le double secret de deux univers opposés ». Il les appelle les Belges Créoles, nom qui

« allié à ses résonances épiques la senteur du pays - vanille et vétyver - Où l'été va passer l'hiver », explique l'auteur (Kochnitzky, 1953 : 11). À travers le regard de l'Autre, le poète décrit l'espace géographique originel : botanique, zoologie, mais aussi urbanisme, architecture, technologie ou économie. Dans les pages qui suivent, il nous donne une véritable leçon sur le Congo, ses villes, ses villages, ses rivières, ses forêts, ainsi que sur ses habitants et leurs coutumes. Il ne cherche pas tant à souligner les différences qu'à trouver un terrain d'entente entre les Européens et les Africains. Kochnitzky le voit dans la poésie. « De vos yeux à leurs cœurs le chemin le plus court est celui des poètes » écrit-il. Puis il explique :

Flamands, Wallons, Bapende, Bushongo :
En poésie au moins vous êtes tous égaux.
Vous pouvez opposer, si ce jeu vous assure,
Leur monde de manger, de dormir, de s'asseoir
Au vôtre, leurs pieds nus à vos chaussures,
Leur pagne à vos robes du soir ;
Le vin de palme
À vos bières, à vos cocktails ;
La palabre agitée à vos débats plus calmes,
Au ventilateur, l'éventail
Et le tam-tam au téléphone ;
Vienne la poésie, ailes ouvertes,
Il n'est plus siècle, accent, progrès ou découverte
Qui tienne.
Homère en sait autant Mallarmé,
Sapho que Baudelaire (Kochnitzky, 1953 : 22).

Dans son livre, la relation de la Belgique avec le Congo est constamment évoquée ; elle fait l'objet des plus beaux poèmes. Il suffit de citer le passage où l'auteur se délecte de l'extraordinaire faune et flore africaine, dont il juxtapose la beauté aux tableaux des grands artistes belges :

Quelle arche d'animaux étranges!
Il suffit d'énoncer leurs noms
Pour être environné de monstres, de démons
Pareils à ceux de Bosch, foudroyés par Archanges :
Et que l'ordre établi du monde se déränge.
Pangolin, lycaon, phacochère, kudu,
Okapi, lamantin, poisson-chat, poisson-lune.
Créatures les plus extraordinaires l'une
Que l'autre et dont les noms venus on ne sait d'où,

*Du grec, du portugais, du latin, du bantou,
Hantent l'esprit de qui ne les a jamais vues* (Kochnitzky, 1953 : 55).

Alors que la plupart des poètes de langue française insistent sur leur altérité en décrivant les particularités de leur paysage natal, Kochnitzky proclame une vocation à l'universel. Grâce à son aisance et à son style impeccable, il réunit dans un même hommage la métropole et sa Colonie. Il convient également de noter que *Les Élégies congolaises* sont non seulement instructives mais aussi attrayantes dans leur forme. « Ce sont les rêveries tantôt en vers réguliers, tantôt en prose rythmée, voire en fables imitées de la Fontaine, d'un voyageur lettré dont l'ironie est légère, la fantaisie nonchalante et délicate, l'œil perçant et attentif », peut-on lire dans le quotidien *Le Peuple* peu après la publication de l'œuvre (Vandervelde, 1954 : 5). Ce livre étrange ne suit aucune règle prédéterminée. On y trouve des collages consacrés à Marcel Duchamps : des coupures de presse choisies, semble-t-il, dans un but satirique. D'ailleurs, Kochnitzky se souvient encore de son « italianité » et l'introduit discrètement dans les vers : les Buskongo sont, selon lui, des Toscans d'Afrique, un peuple d'artistes, et les pirogues, ressemblent dans leur forme aux gondoles vénitiennes. Dans leur forme traditionnelle, les évocations historiques, les ballades et les contes qui composent cette œuvre - dans laquelle l'auteur se plaît à voir un pendant à ses *Elégies bruxelloises* - présenteront au lecteur une sorte de Congo en images d'Épinal auquel, toutefois, le *castigat ridendo mores* de Jean de Santeul pourrait à juste titre s'appliquer par endroits.

Conclusion

Pour Kochnitzky, la création littéraire est devenue une forme de recherche de sa propre identité. Le point de départ de cette quête de soi réside dans le désir intime de fuite. Le poète évoque le divorce avec sa patrie soulignant par ailleurs le besoin pressant de l'exil et de l'errance en dehors de ce lieu invouable. « Partir, c'est naître à nouveau [...] il reste toujours des livres à connaître et des frontières à franchir » déclare-t-il dans son poème (Kochnitzky, 1924 : 106). En effet, le non-être belge s'avère l'occasion d'un tout-être, d'un devenir identitaire ouvert sur tous les espaces et assimilant toutes les origines dans une véritable célébration poétique des lieux. Cependant, cet abandon de la patrie, au fil du temps, génère de la nostalgie. La Belgique autrefois rejetée devient un espace transitif puis une patrie admirée car, comme le note l'auteur, « Bruxelles tient au cœur des exilés » (Kochnitzky, 1924 : 52). Le parcours de l'auteur cosmopolite se traduit par un fonctionnement particulier du langage littéraire, qui oscille entre poésie classique et moderne. Ses œuvres regorgent d'expériences racontées sous forme de chroniques, d'essais ou de poèmes, à travers lesquels le lecteur a la possibilité de découvrir le contexte culturel, historique et politique qui a façonné l'attitude de l'écrivain.

La richesse des formes, ainsi que le large éventail de thèmes explorés par Kochnitzky dans les poèmes illustrés, permettent de conclure que la nature de son œuvre dépasse ce qui est défini comme francographie, au profit de la littérature mondiale en français. L'auteur belge nous rappelle opportunément que la poésie est vivante par son ouverture sur le monde et sur l'histoire. Il ne sépare pas le travail de la langue d'une action et l'expression de soi d'un rapport à la société ; et cette interaction entre soi, le monde - saisi dans son unité et sa variété - et les mots trouve dans la langue française et dans le paysage une manifestation particulière qui peut être partagée au-delà des frontières.

Bibliographie

- Baquet, S. 2018. Déplacements et ancrages de la poésie (ou non-poésie) algérienne contemporaine arabophone et francophone. In : *L'Algérie, traversées*. Paris : Hermann, p. 287-305.
- Bouchar, G. 2000. *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde*. Montréal : Boréal.
- Denis, B., Klinkenberg, J.-M. 2005. *La Littérature belge. Précis d'histoire sociale*. Bruxelles : Labor.
- Edwards, J. 2009. *Language and Identity*. New York : Key Topics in Sociolinguistics.
- Glissant, É. 1996. *Introduction à une poétique du divers*. Paris : Gallimard.
- Kochnitzky, L. 1911. *Loraire, Les Irrévérences*. Paris : Grasset.
- Kochnitzky, L. 1914. *L'Adorable cortège*. Leyde : A. W. Sijthoff's Uitgevers Maatschappij.
- Kochnitzky, L. 1921. « Le Calendrier florentin ». *Flambeau*, n° 8, p. 570-577.
- Kochnitzky, L. 1933. « Strapontin volant à Buenos-Ayres ». *Nouvelles Littéraires*, n° 566, p. 6.
- Kochnitzky, L. 1934a. « Strapontin volant à Tunis ». *Nouvelles Littéraires*, n° 608, p. 6.
- Kochnitzky, L. 1934b. « Strapontin volant à Arequipa (Pérou) ». *Nouvelles Littéraires*, n° 622, p. 6.
- Kochnitzky, L. 1960. *Les éphémérides parfois intimes*. Bruxelles : De Rache.
- Kochnitzky, L. 1963. « Goûters et promenades avec donna Maria d'Annunzio ». *Bulletin de Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises*, Tome XLI, n° 3, p. 242-256.
- Kochnitzky, L. 1996. Lettre à Fernand Séverin citée par Rik van Cauwelaert. « De dichter werd soldaat ». *Knack*, 5 novembre 1996, p. 58.
- Quaghebeur, M. « Un terme qui fait problème ou / et une réalité qui dérange ». *Romanica Cracoviensia*, Tome 26, N° 4, p. 103-114.
- Quaghebeur, M. 2010. « D'où vient le malaise francophone ? L'exemple belge ». In : *Francographies : identité et altérité dans les espaces francophones européens*. New York : Peter Lang, p. 21-36.
- Reclus, O. 1886. *France, Algérie et colonies*. Paris : Hachette.
- Rosner, K. 1999. « Narracja jako struktura rozumienia ». *Teksty Drugie*, n° 3.
- Rubes, J. 1988. Léon Kochnitzky, un Italien de Bruxelles. In : *La deriva delle francofonie : Les avatars d'un regard : l'Italie vue à travers les écrivains belges de langue française : atti dei seminari annuali di Letterature Francofone*. Bologna : Clueb, p. 267-283.
- Schoenaers, Ch. 1996. *Échappées. Études sur trois écrivains belges d'hier : Pirmez, Van Lerberghe, Kochnitzky*. Bruxelles : Christian Schoenaers éditeur.
- Van Nuffel, Robert O. J. 1981. *Biographie nationale*, tome 42°. Bruxelles : Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique.
- Vandervelde, J.-É. 1954. *Le Peuple*. le 30 janvier, p. 4.

Notes

1. À partir de décembre 1917, Kochnitzky est secrétaire de Georges Lorand, poste qu'il retrouve lorsque le député de Virton devient président du Comité italo-belge d'études économiques.
2. En 1919 l'auteur a reçu le prix François Coppée pour ce recueil.
3. Ce terme est tiré du volume *Camées d'autrefois* (1983).
4. Voir à ce sujet Stéphane Baquey, « Déplacements et ancrages de la poésie (ou non-poésie) algérienne contemporaine arabophone et francophone » dans *L'Algérie, traversées*, dans : Ghyslain Lévy éd., *L'Algérie, traversées*. Paris, Hermann, 2018, p. 287-305
5. Cri des chiffonniers bruxelloises. En flamand : *vodden en beenen*, loques et os ! Sous-entendu : donnez-moi ou vendez-moi.
6. Séduit par le charismatique poète Gabriel D'Annunzio, Kochnitzky décide de créer avec lui sur les rives de l'Adriatique une sorte de nouvelle république italienne dans le style du XV^e siècle. Il est venu à Fiume à la fin de l'automne 1919, a quitté la ville pendant la crise de décembre, puis est revenu en janvier pour devenir le directeur de l'Office des relations extérieures du Gouvernement de Fiume.
7. Voir à ce sujet Gérard Bouchard, *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde*, Montréal, Boréal, 2000.

Synergies Italie n° 19 / 2023



Varia





ISSN 1724-0700

ISSN en ligne 2260-8087

Pour une glottopolitique intégrée

James Archibald

Université de Turin, Italie

james.archibald@unito.it

<https://orcid.org/0009-0008-3525-2677>

Reçu le 15-05-2023 / Évalué le 28-07-2023 / Accepté le 30-09-2023

Résumé

Tout État vise à créer, construire et maintenir une entité nationale cohésive capable de répondre aux besoins sociaux, culturels et économiques de ses citoyens, présents ou futurs. Aussi vise-t-il à établir des politiques cohérentes en matière d'inclusion socio-économique, culturelle et linguistique. Le développement stratégique se situe au cœur de l'aménagement linguistique intégré (ALI), car ce modèle d'aménagement linguistique exige que les parties prenantes comprennent les déclarations d'intention. Celles-là ont le droit de saisir la portée prévue des orientations et plans. La planification et la pratique vont de pair. Les législateurs et les administrateurs doivent prévoir les éventuels impacts socio-affectifs afin d'être en mesure de prévoir toute retombée sociale, culturelle et économique possible des mesures politiques, législatives et réglementaires. Le tout doit se faire dans une ambiance respectueuse des droits humains fondamentaux des citoyens actuels et futurs. Enracinées dans des idéologies communes, ces politiques et pratiques aident l'État à définir sa philosophie politique ainsi que ses priorités éducatives et institutionnelles. Les établissements mandatés par l'État doivent définir leurs propres politiques en s'alignant sur les politiques et pratiques nationales. Les politiques d'ALI bien planifiées et gérées peuvent favoriser l'engagement des citoyens et leur soutien des orientations politiques de l'État.

Mots-clés : aménagement linguistique, inclusion sociolinguistique, législation, planification stratégique, règlements

Per una glottopolitica integrata

Riassunto

Uno degli obiettivi principali di ogni Stato è creare, costruire e mantenere un'entità nazionale coesa che soddisfi le esigenze sociali, culturali ed economiche della cittadinanza, presente o futura. Lo Stato deve stabilire politiche coerenti rispetto all'inclusione socioeconomica, all'identità culturale e alla lingua. La pianificazione linguistica "integrativa" (PLI) fa parte dello sviluppo strategico. Un modello di pianificazione linguistica funzionale alle parti interessate richiede chiare dichiarazioni di intenti. L'insieme degli *stakeholders* deve, infatti, capire cosa è pianificato e come verranno realizzati i progetti. Pianificazione e pratica vanno di pari passo.

Chi legifera o amministra deve essere consapevole degli effetti che ne derivano in modo da essere in grado di misurare ogni possibile effetto sociale, culturale ed economico di tali politiche, leggi e regolamenti. Questa misurazione dovrebbe avvenire nel rispetto dei diritti umani fondamentali della cittadinanza presente e futura. Radicate come sono in ideologie condivise, tali politiche e pratiche aiutano lo Stato a definire la propria filosofia educativa, le priorità e le politiche istituzionali. Le istituzioni su mandato statale devono definire le proprie politiche in linea con le politiche e le pratiche nazionali. Una PLI ben pianificata e realizzata dovrebbe essere in grado di promuovere la partecipazione della cittadinanza e il suo sostegno agli orientamenti politici.

Parole chiave: Pianificazione linguistica, inclusione sociolinguistica, pianificazione strategica, legislazione, regolamenti

Towards an integrated glottopolitics

Abstract

In any state, an overriding objective is to create, build and maintain a cohesive national entity which will serve the social, cultural and economic needs of the citizenry, present or future. The state must establish coherent policies with respect to socioeconomic inclusion, cultural identity and language. Integrative language planning (ILP) forms part of strategic development. A stakeholder model of language planning requires clear statements of intent. All stakeholders need to understand what is planned and how plans will be executed. Planning and practice go hand in hand. Legislators and administrators must be mindful of the resulting affects so as to be in a position to measure any possible social, cultural and economic effect of such policies, legislation and regulations. This measurement should take place in an atmosphere which reflects the fundamental human rights of the present and future citizenry. Rooted as they are in shared ideologies, these policies and practices help the state to define its educational philosophy and priorities as well as its institutional policies. State-mandated institutions must define their own policies in alignment with national policies and practices. Well planned and maintained ILPs should be able to foster citizen engagement and support for policy orientations.

Keywords: Language planning, Sociolinguistic inclusion, Strategic planning, Legislation, Regulations

Introduction

Quel que soit le contexte historique, il est courant de décrire des États en termes linguistiques, car c'est ainsi qu'on les perçoit. Il s'avère que ces perceptions reflètent bien ou mal la réalité sur le terrain. Selon cette perception, la France est un État monolingue. Pourtant, c'est loin d'être le cas. Souvent le Canada se distingue comme étant le modèle d'un État bilingue, mais qu'en est-il

des nombreuses langues des Premières nations et des Inuits, sans parler des langues parlées quotidiennement par les communautés immigrées ? Enfin, la Suisse est l'État plurilingue par excellence où des langues officielles, nationales et infranationales se côtoient.

Les apparences peuvent être trompeuses. Indépendamment de la nature monolingue, bilingue ou plurilingue de l'État, les gouvernements éprouvent régulièrement le besoin de délimiter les relations entre les différentes langues qui existent à l'intérieur et à l'extérieur des frontières nationales. Il en résulte des déclarations de politique générale, des pratiques et procédures officielles, des décrets, des lois et des règlements qui régissent tous l'utilisation des langues au sein des États et entre États. Il n'y a pas d'échappatoire. Les États se définissent et définissent leurs pratiques en fonction de critères linguistiques et en termes linguistiques.

Deux États modernes, le Cameroun (Dissake, 2021 ; Leclerc, 2022) et le Canada (Leclerc, 2022), issus tous les deux d'un passé colonial conflictuel, sont des exemples frappants. Ils ont cherché à trouver un terrain d'entente dans le but de construire un État tolérant. Ces deux pays se sont efforcés de surmonter les inégalités sociolinguistiques issues de leur passé colonial. La France, l'Espagne, la Grande-Bretagne et le Portugal s'investissent tous dans leurs langues nationales et officielles, mais ils ont étendu leurs idéologies linguistiques au-delà de leurs propres territoires pour répondre à des objectifs culturels et économiques. Ces empires linguistiquement définis se sont ensuite transformés en unions d'anciennes colonies et dépendances (Yannick, 2010). Ils maintiennent les vestiges d'un héritage commun et promeuvent en même temps une réalité socio-économique plus moderne à travers un réseau de linguasphères qui se chevauchent. Bien qu'ils ne soient pas un empire colonial classique, les États-Unis participent à la même dynamique et leur langue commune est devenue la lingua franca de nombreuses sphères d'activité intellectuelles, économiques, culturelles et sociales.

Toutes ces parties prenantes vivent ensemble et partagent un espace relativement grand. C'est pourquoi l'émergence démocratique de politiques linguistiques dans les États pluralistes doit tenir compte d'un certain nombre de questions. Il s'agit précisément des droits individuels et collectifs de toutes les parties prenantes dans un même espace politique. Il est clair, comme l'a noté Autès (2005), que l'émergence démocratique des orientations politiques ne peut se faire sans prendre en compte ce principe de proximité. Ce principe est fondamental selon l'approche intégrée d'une glottopolitique respectueuse des parties prenantes.

Les citoyens concernés par les politiques linguistiques ainsi que par les lois et règlements qui découlent des orientations politiques constituent un groupe

important de parties prenantes. La glottopolitique intégrée envisage une définition très ample de cette catégorie de parties prenantes. Par conséquent, cette catégorie englobe à la fois les citoyens *de jure* et ceux qui sont des citoyens de proximité, c'est-à-dire des étrangers résidents ou des citoyens de fait. Il peut s'agir de parents étrangers résidant dans le pays qui ont accès à l'enseignement public ou à la santé publique ou des justiciables soumis au système judiciaire national. Les intérêts de ces groupes doivent être pris en compte au niveau local, là où l'espace de vie est partagé. En outre, ces groupes représentent un pan de la société civile qu'on ne peut ignorer dans le cadre d'une glottopolitique efficace, si l'objectif consiste à construire des sociétés plus cohésives.

Au cœur du débat politique se trouvent l'immigration et l'intégration des nouveaux arrivants. Ces questions sont étroitement liées, car les planificateurs envisagent l'avenir même d'une nation qui, bien qu'elle se définisse sur le plan linguistique, ne peut éviter la réelle nécessité d'inclure d'autres personnes dans l'évolution d'une nation plurielle. Les tensions sont souvent palpables !

1. Linguasphères

Les linguasphères représentent la riche diversité linguistique du monde. Elles constituent « *humankind's greatest and most complex creation* » (Dalby, 2001 : 24). Les planificateurs linguistiques d'aujourd'hui doivent tenir compte de cette complexité dans un monde globalisé où les espaces occupés par les langues s'empiètent les uns sur les autres et se concurrencent. Les locuteurs sont concernés par le morcellement de cet espace et les relations qui s'établissent nécessairement entre et parmi les différentes linguasphères en vue de favoriser un développement que l'on souhaite harmonieux.

Ces espaces se trouvent aux niveaux national, régional et supranational, où les linguasphères se chevauchent. Par conséquent, les planificateurs linguistiques se confrontent constamment à la nécessité de comprendre les relations entre et parmi les groupes linguistiques qui partagent le même espace physique, politique et économique. D'un point de vue descriptif, ces relations sont en fait structurales. On peut citer l'exemple du Cameroun. Cependant, pour aller de l'avant, les planificateurs linguistiques doivent prêter attention à la réalité des linguasphères politiques, car les relations interculturelles doivent se structurer de manière à accentuer la nature coopérative de l'aménagement linguistique face à la nature chevauchante et éventuellement concurrente des linguasphères partageant le même espace géopolitique.

Cet espace, tel que perçu par les planificateurs linguistiques, doit devenir un espace de coopération politique et de bonne entente pour éviter ainsi les dangers de l'obscurantisme politique et de l'isolationnisme qui tendent à caractériser de nombreuses politiques linguistiques nationalistes. Telle est la vision proactive de l'aménagement linguistique stratégique et intégré chez de nombreux planificateurs contemporains. (Maisonneuve, 2019 :16)

2. Cohérence des politiques

L'aménagement linguistique vise en tout premier lieu un objectif très clair : produire des lois et règlements qui respectent le principe de cohérence. En ce sens, on s'attend à ce que les responsables de l'aménagement linguistique comprennent l'importance d'une action coordonnée dans les différents secteurs de l'administration où la langue est un facteur déterminant de la croissance, du développement et de la cohésion nationale. Ces secteurs comprennent notamment l'éducation, l'immigration et l'intégration socio-économique. L'aménagement doit tenir compte de la complémentarité de ces secteurs clés pour le développement national. Seule une coordination équilibrée et complémentaire peut conduire à une cohérence politique réussie au niveau national, d'où l'intérêt d'une approche respectueuse des parties prenantes. Les gouvernants recherchent-ils dès le départ un consensus entre les parties prenantes et les experts politiques.

À titre d'exemple, on peut citer l'action récente du gouvernement du Québec ayant pour but de réviser la *Charte de la langue française* initialement adoptée il y a plus de quarante ans. En examinant l'intention du gouvernement actuel de mettre en œuvre une nouvelle politique linguistique, il semble évident que l'orientation modifiée de la *Charte* affectera nécessairement la façon dont l'administration publique appliquera ses décisions politiques et concevra les règlements qui pourraient être adoptés en vertu de la loi révisée (OCDE, 2009).

À la suite de sa propre analyse de la situation linguistique au Québec, le gouvernement a estimé que la gouvernance intégrale de l'aménagement linguistique nécessitait une refonte en profondeur. Compte tenu du nombre limité d'acteurs consultés, des membres de la société civile ont élargi le champ de la consultation. À cet effet, le *Québec Community Groups Network* a organisé sa propre consultation élargie (9 - 17 septembre 2021)¹.

Sur le plan organisationnel, cela signifiait la création d'un nouveau ministère sur un pied d'égalité avec tous les autres ministères, avec à sa tête un ministre de plein droit chargé « de l'établissement et du maintien de conditions porteuses d'avenir pour la langue française, en plus de favoriser la connaissance, la protection, la mise en valeur et la transmission du patrimoine linguistique francophone du Québec² ».

Le Ministère de la Langue française doit, comme suite à l'adoption de la loi, assumer un certain nombre de rôles clés pour assurer la présence continue et durable de la langue française au Québec. L'intention des législateurs fut pluri-dimensionnelle impliquant ainsi plusieurs groupes de parties prenantes à en juger d'après ces objectifs :

- promouvoir, valoriser et protéger la langue française et son statut d'une part, et favoriser d'autre part la mise en place et le maintien de conditions propices à sa pérennité ;
- veiller à la cohérence des plans d'action de l'administration publique et au respect des dispositions de la *Charte de la langue française*, telle que révisée ;
- appuyer les autres ministères et collaborer avec eux en ce qui a trait aux programmes d'intégration des immigrants et de francisation, notamment dans les secteurs de l'éducation, du travail et des professions libérales³.

Il est clair que la mise en œuvre de ces politiques devait avoir un effet direct sur l'inclusion socio-économique, la reconnaissance et le maintien des compétences professionnelles et le renforcement d'une identité culturelle commune. Non seulement la *Charte* révisée officialise-t-elle la langue nationale et commune, mais elle souligne également le fait que la langue officielle sera désormais partagée par tous les acteurs bénéficiant des services fournis par l'État.

Il en ressortait de cette refonte politique l'intention du tout nouveau ministre, Simon Jolin-Barrette, de revitaliser la langue commune et de renforcer l'identité collective des Québécois. C'est ce que Ben Rhodes (2022) a identifié comme la caractéristique centrale d'une politique identitaire promue souvent par des gouvernements nationalistes.

3. Une approche d'aménagement linguistique axée sur les parties prenantes

Bien que des orientations idéologiques motivent souvent l'aménagement linguistique, l'expérience nous démontre que les résultats les plus réussis s'inspirent d'approches intégrées, car la société civile se trouve autorisée à jouer un rôle dynamique. En fait, elle aide les gouvernements et autorités publiques à obtenir des résultats qui évitent les incohérences relevant de politiques étroites et politiquement opportunes. Celles-ci peuvent conduire à l'isolationnisme et à des tendances ultranationalistes au détriment des politiques intégrées qui favorisent la paix socio-économique et la prospérité pour tous les membres de la société, quel que soit leur statut.

Tout gouvernement, surtout ceux qui bénéficient d'une forte majorité parlementaire, peut être aveuglés par l'isolationnisme politique. Et l'absence d'une opposition bien organisée et efficace contribue à l'imperméabilité de telles politiques orientées. C'est pour cette raison qu'il s'avère utile dans la prise de décisions d'impliquer la société civile qui constitue un autre pilier du gouvernement⁴. La société civile offre une variété de points de vue et une vive source de critiques constructives. En fait, la vitalité de la société civile favorise sa participation à la formulation des politiques et permet aux gouvernements ainsi prédisposés d'adopter des politiques, des lois, des règlements et des procédures administratives conçus pour engager de manière positive tous les membres d'une société donnée, quelle que soit la manière dont ils s'identifient (Maissani, Wiener, 1994). Bien que l'on puisse en dire autant de nombreux domaines de la politique publique, c'est particulièrement vrai pour les multiples questions sensibles de glottopolitique qui régissent des comportements des justiciables dans ce qu'on appelle l'intérêt public.

Cette approche est d'autant plus stratégique qu'elle permet aux gouvernements d'envisager les objectifs de développement, les impacts éventuels et les voies qui mènent à un aménagement planifié. Ainsi faut-il souligner la nécessité de clarifier les intentions des gouvernants dans les déclarations politiques, les documents d'orientation et la législation. Ceux qui sont soumis aux lois, aux règlements et aux procédures administratives devraient avoir le droit de comprendre ce que les gouvernements prévoient et comment, une fois les mesures adoptées, tout un chacun sera affecté. En adoptant une approche de l'aménagement linguistique axée sur les besoins et désirs des parties prenantes, aucun gouvernement ne peut se soustraire à la portée réelle de la mise en œuvre de sa glottopolitique. Cela signifie qu'une analyse d'impact doit également être prévue bien à l'avance et que l'administration publique doit être tenue responsable des effets et des conséquences de toute mesure d'aménagement linguistique envisagée.

En effet, l'analyse d'impact de la réglementation (AIR) décrite par l'OCDE (2009) pourrait bien être utilisée pour mesurer l'efficacité de toute initiative d'aménagement linguistique. L'AIR pose « des questions sur les coûts et les avantages et sur l'efficacité de l'action pour atteindre les objectifs politiques » (OCDE, 2009 : 14). En consistant en un système intégré de consultation qui relie le processus de planification à l'évaluation des résultats, tout gouvernement est encouragé à utiliser cet outil de planification et d'évaluation pour aider les décideurs à apprécier par anticipation l'impact éventuel de la réglementation. Il n'y a pas de meilleure façon d'injecter un certain degré de réalité dans le processus d'aménagement linguistique. De plus, l'AIR est tout à fait compatible avec la glottopolitique intégrée que nous proposons.

4. Importance des effets psychoaffectifs de la politique linguistique

L'AIR peut servir non seulement pour évaluer des effets économiques mesurables. Il faut reconnaître que parmi les effets figurent les réactions psychoaffectives des membres de la société civile et même des fonctionnaires confrontés aux déclarations d'intention, aux formulations politiques, aux textes législatifs et aux réglementations. Ainsi, tout gouvernement peut-il anticiper ces réactions grâce à des processus consultatifs bien planifiés qui contribuent à soutenir la cohérence des politiques. En effet, la compréhension de l'affect éventuel fait partie d'une planification stratégique efficace ; elle permet aux gouvernements d'anticiper le soutien, l'opposition ou même l'indifférence à l'égard des politiques et des procédures.

L'attention doit alors se porter sur les effets psychosociaux des déclarations politiques et de leur mise en œuvre ainsi que des textes à caractère juridique qui en découlent. On tiendra compte, d'une part, des sentiments homéostatiques de ceux qui détiennent le pouvoir et qui s'efforcent de protéger ce dont ils pensent que la majorité a besoin en termes de durabilité et, d'autre part, des réponses psychoaffectives d'une grande variété de parties prenantes (Damasio, 2017). Ce niveau de conscience apporte un certain degré de clarté dans la compréhension des mobiles qui sous-tendent les décisions politiques et les émotions de tous ceux qui seront soumis aux lois, règlements et procédures administratives ainsi adoptés. La compréhension et l'éveil aux émotions présentes et futures sont essentiels à la formulation d'une bonne politique d'intégration.

Les personnes concernées par la politique linguistique proposée par Simon Jolin-Barrette ont exprimé toute une gamme de sentiments. On peut citer notamment la tristesse, la frustration, la peur, un sentiment de vulnérabilité, la fierté, la satisfaction et la simple reconnaissance. On peut aussi trouver plusieurs exemples dans la variété des réactions chez les Québécois de toutes origines au processus législatif qui a conduit à l'adoption du projet de loi 96, c'est-à-dire la révision très conséquente de la *Charte de la langue française*⁵.

En toute honnêteté, plusieurs membres de la communauté anglophone du Québec estiment que ce projet de loi est discriminatoire. Un de leurs porte-paroles était Russell Copeman, le directeur général de l'Association des commissions scolaires anglophones du Québec⁶. À cet égard, il a exprimé « sa tristesse et sa frustration » à l'idée de devoir se conformer aux dispositions de cette loi et à ses supposés effets négatifs. Giuliano D'Andrea, journaliste montréalais, lors des audiences publiques du *Québec Community Groups Network*⁷ a fait part de sa crainte que les Anglo-québécois ne perdent leur identité en vertu de certaines dispositions de la loi et de sa crainte d'une marginalisation éventuelle et planifiée de la jeunesse anglophone.

Au cours de ces audiences, le 15 septembre 2021, Shaheen Ashraf, s'exprimant au nom du Conseil canadien des femmes musulmanes⁸, a expliqué comment les femmes musulmanes qui ont émigré au Québec se sentent particulièrement vulnérables face à ce qu'elle appelle une « loi discriminatoire » qui, à son avis, « restreindra l'accès des femmes à la justice » (QCGN 2021)⁹.

Parmi les personnes vulnérables, tant morales que physiques, se trouvent les membres de la minorité anglophone du Québec, les institutions historiques desservant cette même communauté, les néo-Québécois et les minorités ethno-culturelles et religieuses dont les identités linguistiques ne sont pas francophones. Les audiences du QCGN leur ont donné une voix, une voix qui n'a guère été entendue lors des audiences de la Commission parlementaire. Les enjeux nationalistes, en territoire québécois et ailleurs, nous rappellent des politiques qui peuvent « intimider les adversaires gênants » (Rhodes, 2022 : 39).

Par ailleurs, des groupes de pression comme l'Impératif français¹⁰ s'enorgueillissaient de l'intention du gouvernement du Québec de renforcer le soutien à la langue française et d'encourager son utilisation dans toutes les sphères d'activité, y compris les publications scientifiques. C'est une question de « fierté ». Le président sortant du Conseil supérieur de la langue française, Pierre Boutet, s'est dit « satisfait » du projet de loi 96 et s'est réjoui que le nouveau ministre ait tenu compte des nombreuses publications de recherche du Conseil (CSLF 23 septembre 2021).

L'opposition officielle à l'Assemblée nationale du Québec a exprimé son soutien à certaines dispositions du projet de loi 96 lors des audiences du comité qui a étudié le texte ; cependant, le porte-parole du Parti libéral chargé de la protection des droits des anglophones, David Birnbaum, lors d'une réunion avec une organisation de défense des droits des anglophones (COFFEE-QC) le 4 avril 2022, a déclaré que le ministre de la Justice était « hostile » aux Québécois d'expression anglaise, « mesquin » et indigne de confiance. De plus, il a qualifié ce projet de « mauvais projet de loi » et a laissé entendre que la position de Simon Jolin-Barrette sur le projet de loi 96 était alimentée par une intention malveillante. À l'instar de Damasio (2017), il semble que M. Birnbaum ait eu une réaction relevant de l'affect et que ses déclarations aient constitué une réponse émotionnelle aux énoncés de politique du ministre et à son projet de loi qui allait bientôt devenir loi. Tout cela n'a pas aidé les partis à construire une paix sociale et à favoriser l'adoption d'une politique linguistique cohérente et cohésive. Il semble que les lignes de faille susceptibles de perturber la stabilité socio-économique et la paix sociale à l'avenir aient été tracées. Les sources de perturbation sont clairement enracinées dans les sentiments et les réactions émotives à la politique linguistique du gouvernement au

pouvoir, à la législation et aux impacts réglementaires et administratifs attendus. Cela aurait pu se prévoir.

5. Mesure objective des effets et de l'affect

Cela étant, la *Charte* révisée reçut la sanction royale. Ainsi les gouvernements actuels et futurs devront-ils mesurer les effets sociaux, culturels et économiques des politiques à l'origine de ce changement, de la législation adoptée et des réglementations que l'administration utilisera pour mettre en œuvre ces nouvelles mesures. L'une des politiques qui s'inscrit dans le prolongement d'une politique établie est le rôle que doit jouer le gouvernement pour assurer la qualité de la langue française et l'exemplarité de son utilisation par l'administration publique¹¹. Cette politique, renforcée par la *Charte* révisée, s'étend à des organismes comme les ordres professionnels qui devront dorénavant communiquer avec tous les professionnels en exercice uniquement en français puisqu'il est censé être la langue de communication utilisée par l'administration publique. Il s'ensuit que chaque ordre professionnel se dotera d'office d'une politique parallèle reflétant l'engagement du gouvernement à l'égard de la qualité de la langue. L'Ordre des comptables agréés a résumé ces obligations pour ses membres comme suit :

1. Les membres doivent avoir et maintenir un niveau approprié de compétence en langue française pour servir le public tant et aussi longtemps qu'ils sont inscrits au tableau de l'Ordre ; cela fait partie de l'obligation de protéger le public et cela dans la langue officielle et commune en vertu des dispositions de la *Charte*. Le fait d'avoir satisfait à cette obligation avant l'adoption de la *Charte* révisée ne constitue pas un droit acquis. Ainsi, les membres seront-ils soumis à une inspection professionnelle et à une éventuelle mise à niveau obligatoire s'il est estimé suite à une inspection que leur niveau de compétence n'est plus suffisant pour assurer un service de qualité en français et, par voie de conséquence, la protection du public. (*Charte* révisée, article 35.2)
2. Les membres ont l'obligation de fournir toute documentation requise en langue française. Les catégories de personnes couvertes par ce groupe de parties prenantes peuvent être les actionnaires d'une entreprise audité ou un inspecteur du ministère du Revenu.
3. En vertu des dispositions de la *Charte* révisée, l'Ordre doit communiquer avec ses membres uniquement en français. Les membres doivent donc être en mesure de comprendre toutes ces communications, qu'elles soient d'intérêt général, professionnel ou technique (Ordre des CPA, 2022).

Il est entendu que la langue utilisée doit être de grande qualité et exemplaire, conformément à la déclaration de politique générale. Les enjeux sont multiples :

1. la langue dans laquelle les services comptables sont offerts ;
2. les sanctions qui s'appliquent si les membres ne se conforment pas à la politique linguistique et aux règlements ;
3. la langue dans laquelle l'Ordre communique avec ses membres ;
4. les compétences linguistiques requises pour l'accès à la profession ;
5. le perfectionnement professionnel obligatoire afin de maintenir la compétence linguistique ;
6. l'inspection professionnelle en matière de compétence linguistique ;
7. les mesures prises par l'Ordre à la suite de plaintes concernant le degré de compétence linguistique en français. (Ordre des CPA, 2022).

Ces mesures reflètent les dangers de l'isolationnisme linguistique qui préoccupent Maisonneuve (2019) dans son analyse des orientations de la politique linguistique. Cette préoccupation a été exprimée explicitement par les membres anglophones de l'Ordre. La présidente de l'Ordre, Geneviève Mottard, a résumé la préoccupation d'isolationnisme dès septembre 2021, avant l'adoption du projet de loi à l'Assemblée nationale :

L'utilisation du français dans les affaires n'en demeure pas moins un défi, et bien que de nombreux progrès aient été réalisés, l'anglais demeure, qu'on le veuille ou non, la lingua franca des affaires, de la science, des normes internationales et de la communication entre locuteurs de langues différentes. Nous devons nous résoudre à poursuivre nos efforts collectifs pour assurer une plus grande place au français sans pour autant isoler le Québec de la profession comptable et du monde des affaires. Ce sont de véritables enjeux pour la croissance économique et le rayonnement du Québec (Goldenberg, 2022).

Les membres anglophones de l'Ordre qui cherchent une explication officielle de leurs droits et obligations en vertu de la *Charte* révisée en langue anglaise se heurtent à ce message énigmatique : « Cette page est accessible uniquement en français ». Bien que cet exemple illustre la situation des comptables agréés et leur profession hautement mondialisée, les implications sont tout à fait semblables pour les cinquante-cinq professions régies par le *Code des professions*¹².

Cette politique monolingue est tout à fait compatible avec les politiques qui accordent un statut particulier et des privilèges à une seule langue dans les domaines politique, juridique, social et économique (Leclerc, 2022). Ces sous-linguasphères reflètent l'importance accordée à la langue nationale et officielle du Québec et donnent un élan supplémentaire à son utilisation exemplaire comme langue commune et partagée¹³.

6. Questions relatives aux droits de la personne

L'approche intégrée que nous proposons devrait, dès le début du processus de formulation des politiques, prendre en compte plusieurs questions en matière de droits de la personne. Non la moindre est le statut des parties prenantes, car l'objectif ultime de la politique est de favoriser la cohésion sociale et l'inclusion socio-économique. Ainsi, conformément au modèle de planification et de mesure de l'OCDE mentionné ci-dessus, le processus devrait se dérouler dans une atmosphère respectueuse des droits humains fondamentaux des citoyens actuels et futurs. Un certain nombre de problèmes sont au cœur de ces préoccupations :

1. droits individuels et collectifs,
2. les droits garantis par les chartes existantes et les déclarations internationales,
3. les droits constitutionnels
4. l'accès à la justice
5. l'administration de la justice et
6. la relation symbiotique entre les lois fondamentales, la justice naturelle et la politique linguistique.

Plusieurs acteurs ont abordé ces questions lors des audiences tenues par la Commission de la culture et de l'éducation à l'Assemblée nationale et des audiences publiques organisées par le QCGN avant le lancement du projet. Pour sa part, le gouvernement a donné la priorité aux droits collectifs, au détriment des chartes existantes, des déclarations internationales et de la Constitution canadienne si bien que l'accès à la justice s'est réduit ; l'administration de la justice a été considérablement modifiée. Plutôt que de se concentrer sur la cohésion sociale, la nouvelle loi n'a fait qu'accentuer les lignes de faille évoquées ci-dessus et a fait fi des lois fondamentales et de la justice naturelle. Il s'avère sans aucun doute que les tribunaux décideront de l'avenir de cette loi.

7. Orientation idéologique

Enracinées qu'elles sont dans des idéologies communes, les politiques et pratiques linguistiques aident l'État à définir sa philosophie et ses priorités en matière d'éducation ainsi que ses politiques institutionnelles. C'est pourquoi les institutions mandatées par l'État doivent définir leurs propres politiques institutionnelles. Il serait souhaitable que celles-ci soient alignées sur les politiques et pratiques intégrées sur le plan national.

Quels sont les enjeux ? Les orientations idéologiques peuvent prendre en compte les intérêts et les points de vue des parties prenantes consultées ou non avant et après l'adoption de la législation et des réglementations qui en découlent.

Quelle que soit la linguasphère concernée, les projets de glottopolitique s'ils sont bien planifiés et mis en œuvre, devraient avoir pour objectif primordial de favoriser l'engagement des citoyens et la cohérence des orientations politiques. Il en résulterait une plus grande cohésion sociale.

Le gouvernement au pouvoir a-t-il voulu promouvoir une plus grande cohésion sociale en proposant cette révision de la *Charte de la langue française* ? Les tribunaux décrypteront l'intention des législateurs.

Bibliographie

- Archibald, J. 2019. Principes de mise en œuvre de politiques linguistiques intégrées. In : Grin, F., (dir.) *Les 'linguasphères' dans la gouvernance mondiale de la diversité*, 26-28. Neuchâtel : Délégation suisse à la langue française.
- Archibald, J., Chiss, J.-L. (dirs.) 2007. *La langue et l'intégration des immigrants. Sociolinguistique, politiques linguistiques, didactique*. Paris: L'Harmattan.
- Archibald, J., Galligani, S. 2009. La langue, l'immigration et la cohésion sociale. In : Archibald, J., Galligani, S. (dirs.) *Langue(s) et immigration(s) : société, école, travail*, p. 9-15. Paris: L'Harmattan.
- Autès, M. 2005. « Proximité et démocratie : Une adéquation incertaine ». *Informations sociales*, 121, p. 46-55. [En ligne] : <https://doi.org/10.3917/inso.121.0046> [consulté le 10 mai 2023].
- Barraud, B. 2012. *Repenser la pyramide des normes à l'ère des réseaux - Pour une conception pragmatique du droit*. Paris: L'Harmattan.
- Busekist, A. von. 2018. *The ethics of language policies*. New York: Routledge.
- C-26 Code des professions. [En ligne] : <https://www.legisquebec.gouv.qc.ca/fr/document/lc/C-26/20170530> [consulté le 10 mai 2023].
- Cabinet du ministre de la Langue française. 2 June 2022. « Création du ministère de la Langue française ». [En ligne] : <https://www.quebec.ca/nouvelles/actualites/details/creation-du-ministere-de-la-langue-francaise-40924> [consulté le 10 mai 2023].
- Commission de la culture et de l'éducation. 2021. *Rapport*. QUÉBEC : Assemblée nationale du Québec. Projet de loi n° 96, Loi sur la langue officielle et commune du Québec, le français. [En ligne] : <https://assnat.qc.ca/fr/travaux-parlementaires/projets-loi/projet-loi-96-42-1.html> [consulté le 10 mai 2023].
- Conseil interprofessionnel du Québec (CIQ). 2022. Liste des ordres professionnels. [En ligne] : <https://www.professions-quebec.org/liste-des-ordres-professionnels> [consulté le 10 mai 2023].
- CSLF. 23 September 2021. Le Conseil supérieur de la langue française fait part de commentaires sur le projet de loi 96. [En ligne] : <https://www.quebec.ca/nouvelles/actualites/details/le-conseil-superieur-de-la-langue-francaise-fait-part-de-commentaires-sur-le-projet-de-loi-96-34821> [consulté le 10 mai 2023].
- Dalby, D. 2001. "The Linguasphere: Kaleidoscope of the World's Languages". *English Today* 17 (1), p. 22-26.
- Damasio, A. 2018. *The Strange Order of Things: Life, Feeling, and the Making of Cultures*. New York: Pantheon.
- Dissake, E.M.K. 2021. The Legal System and Language Policy of Cameroon. In: E. M. K. Dissake. *Language and Legal Proceedings*. London: Palgrave Macmillan, p. 9-18.
- Durham, M. 2016. "English as a lingua franca: forms and features in a Swiss context". *Cahiers de l'Institut de Linguistique et des Sciences du Langage*, n° 48, p.107-118.

- Freeman, R.E. 2010. *Strategic management: a stakeholder approach*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Freeman, R.E., Mcvea, J.F. 2001. "A stakeholder approach to strategic management". *Social Science Research Network Electronic Journal*, J, January.
- Goldenberg, J. 25 May 2022. "Order of CPAs to use French only with members". *The Suburban*. [En ligne] : <https://www.thesuburban.com> [consulté le 10 mai 2023].
- Grin, F. (dir.). 2019. Les «linguasphères» dans la gouvernance mondiale de la diversité, pp 14-16. Geneva: DLF. [En ligne]: https://www.dlf-suisse.ch/files/2/OPALE2018_ACTES_I.pdf [consulté le 10 mai 2023].
- Leclerc, J. 2022. *L'aménagement linguistique dans le monde*. <https://www.axl.cefcan.ulaval.ca/> [consulté le 10 mai 2023].
- L.Q. 2022, chapitre 14. Loi sur la langue officielle et commune du Québec, le français. [En ligne] : <https://cdn-contenu.quebec.ca> [consulté le 10 mai 2023].
- Maissani, P., Wiener F. 1994. « Réflexions autour de la conception postmoderne du droit ». *Revue Droit et Société*, n° 27, p. 443-464.
- Maisonneuve, G. de. 2019. La Francophonie, une 'linguasphère' politique et coopérative, dont les instruments et les méthodes doivent être repensés. In : Grin, François (dir.), *Les «linguasphères» dans la gouvernance mondiale de la diversité*, p. 14-16. Geneva : DLF.
- Ministère de la Culture, des Communications. 2011. *Politique linguistique gouvernementale relative à l'emploi et à la qualité de la langue française dans l'Administration*. Québec : Ministère de la Culture, des Communications. [En ligne] : <https://cdn-contenu.quebec.ca/cdn-contenu/adm/min/langue-francaise/fr/politiques/politique-gouvernementale-langue-francaise.pdf?1654090395> [consulté le 10 mai 2023].
- OCDE. 2009. *L'analyse d'impact de la réglementation: un outil au service de la cohérence des politiques*. [En ligne] : <https://doi-org.proxy3.library.mcgill.ca/10.1787/9789264067127-fr> [consulté le 10 mai 2023].
- Olivier, A., Sargeant T. 26 May 2022. "Bill 96: Opponents of new French language law express 'sadness, frustration' at protest". *Global News*. [En ligne] : <https://globalnews.ca/news/8872238/french-language-law-protest-montreal-may-26/> [consulté le 10 mai 2023].
- Ordre des comptables professionnels agréés (Ordre des CPA). 2022. *Répercussions des modifications apportées en vertu du Projet de loi 96. Montréal : Ordre des CPA*. [En ligne] : <https://cpaquebec.ca/fr/membres-cpa/encadrement-de-la-profession/charte-de-la-langue-francaise/QCGN>. September 2021 [consulté le 10 mai 2023].
- QCGN Public Hearings on Bill 96. [En ligne]: https://www.youtube.com/watch?v=r_M3u2KNRKE [consulté le 10 mai 2023].
- Rhodes, B. 2022. *After the Fall - The Rise of Authoritarianism in the World We've Made*. New York: Random House.
- Yannic, A. 2010. « Francophonie, plurilinguisme, traduction : la mondialisation des enjeux identitaires ». *Hermès, La Revue*, vol. 56, no. 1, p. 29-34.

Notes

1. Day 1 - https://www.youtube.com/watch?v=r_M3u2KNRKE
Day 2 <https://www.youtube.com/watch?v=ljF4J9CAbgw>
Day 3 - <https://www.youtube.com/watch?v=aSBk6GfSVfg>
Day 4 - <https://www.youtube.com/watch?v=bFVQ1aVn2zs>
Day 5 - <https://www.youtube.com/watch?v=zZyJYgiNh9k>
2. Ministère de la Langue française - <https://www.quebec.ca/gouvernement/ministeres/langue-francaise>
3. Cabinet du ministre de la Langue française.
4. Voir à cet effet la définition de la société civile proposée par Boris Barraud : « [La société civile] désigne la population [...] qui se distingue de la classe politique et des membres de l'ordre économique. Il s'agit d'une sorte de 'tiers-état' moderne. » (Barraud, 324.)

5. *La Loi sur la langue officielle et commune du Québec, le français.* (2022)
6. <https://quesba.qc.ca/en/home/> et <https://quesba.qc.ca/>
7. <https://qcgq.ca/> et <https://qcgq.ca/fr/>
8. <https://www.ccmw.com/>
9. QCGN Public Hearings on Bill 96: September 15, 2021 - YouTube
10. Impératif français | Organisme culturel de recherche et de communication voué à la promotion de la langue française, de la culture d'expression française et de la francophonie (imperatif-francais.org).
11. *Politique gouvernementale relative à l'emploi et à la qualité de la langue française dans l'Administration.*
12. Il existe 55 professions régies par le Gouvernement du Québec, regroupées dans 46 ordres professionnels. (CIP, 2022).
13. See Leclerc. Politiques de valorisation de la langue officielle. <https://axl.cefano.ulaval.ca/monde/polvalorisation.htm>

Synergies Italie n° 19 / 2023



Comptes rendus
de lecture



Veronica Cappellari
Université de Turin, Italie
veronica.cappellari@unito.it
<https://orcid.org/0000-0001-9994-6901>



Ariane Poissonnier, *Atlas de la francophonie. Le français plus qu'une langue*, Paris, Éditions Autrement, 2021, 96 p.

Conçue il y a plus d'un siècle par d'illustres figures du monde de la politique, de la pensée et de la littérature d'expression française, la Francophonie est née d'une remarquable volonté de partage et d'identité. Partage d'une langue et d'une culture, ainsi que d'une identité construite au sein d'un espace géographique configuré au fil des siècles. Imaginée en 1880 par le géographe Onésime Reclus qui réfléchit au futur de l'empire colonial français et au facteur linguistique, la Francophonie est rendue possible par la décolonisation des années 1950-1960 : quatre hommes politiques (Léopold Sédar Senghor, Habib Bourguiba, Hamani Diori et Norodom Sihanouk) ayant mené leur pays à l'indépendance, ont soutenu le processus d'institutionnalisation d'une communauté focalisée autour de la langue française. Simple Agence de coopération culturelle et technique (ACCT) en 1970, renommée Agence intergouvernementale de la Francophonie (AIF) en 1996, la Francophonie a connu un succès rapide qui a conduit à la création d'une structure institutionnelle (OIF et son Secrétariat général), développant en même temps une dimension politique considérable. Le volume *Atlas de la francophonie. Le français plus qu'une langue*, rédigé par Ariane Poissonnier, publié juste après le cinquantième anniversaire de l'Organisation internationale de la Francophonie, est devenu un moyen important pour souligner les liens qui unissent les 88 États membres de la communauté francophone. Pour affirmer le rôle fondamental de l'OIF, la rédaction de la préface du livre a été confiée à Louise Mushikiwabo, Secrétaire générale de la Francophonie. Dans ces pages, elle a le mérite d'éclairer les contours de la Francophonie et de remarquer la complexité des mondes francophones : « Quelle autre institution internationale, à l'exception de l'ONU, peut se targuer de rassembler des États, des gouvernements, des ministres spécialisés, des parlementaires, des élus locaux, des universités, des organisations de la société civile ? » (p. 7). Même si l'OIF rassemble des pays aux réalités culturelles, économiques, sociales et politiques diverses, cette organisation « favorise des dialogues originaux, des convergences inattendues et des alliances inédites » (ibid.), ajoute Louise Mushikiwabo.

Atlas de la francophonie se compose de trois parties. Dans la première partie, intitulée *La construction francophone et ses défis*, l'autrice offre un parcours historique sur l'origine du mot « francophonie », sur les pères fondateurs de cette institution, ainsi que sur la diffusion du français dans le monde et sa reconnaissance au sein des principales instances internationales.

La deuxième partie du volume, *Une langue, des cultures*, revient sur la diversité des pays qui adhèrent à la Communauté francophone : si le français représente une langue d'échange, il ne doit pas dissimuler l'extraordinaire diversité linguistique qui caractérise l'univers francophone. Pour affirmer le français à l'échelle mondiale, son enseignement est un facteur clé de l'avenir de la Francophonie. Le strict lien entre scolarisation, alphabétisation et francophonie est donc primordial. En outre, comme l'affirme Ariane Poissonnier, plusieurs actions sont menées dans le monde entier pour soutenir la vocation internationale de l'OIF : encourager la révolution numérique, organiser une coopération active entre les différents médias francophones (presse, radio, chaînes télévisées), développer la lecture publique et faciliter l'accès aux connaissances, soutenir les auteurs, les éditeurs, les prix littéraires, les traducteurs et les festivals.

La Francophonie ne traite pas seulement des aspects linguistiques et culturels de la Communauté, elle propose aussi des actions visant à promouvoir la solidarité des savoirs en matière économique (vu que l'OIF regroupe des pays allant des plus riches aux plus pauvres du monde), politique (dont le but est de supporter les États dans des moments de crise ou de tension) et de développement. Ces actions sont décrites dans la troisième partie de l'*Atlas*, *La solidarité au service du développement* : l'enseignement supérieur et la recherche scientifique, la promotion de l'égalité entre les femmes et les hommes, l'épanouissement des jeunes, la diffusion des valeurs de respect, de démocratie et de liberté sont les principaux dispositifs que l'OIF encourage pour « continuer à être le phare du pluralisme » (p. 89) et de la coopération entre les territoires.

L'œuvre *Atlas de la francophonie* aide le lecteur à mieux comprendre le projet de l'OIF en perpétuelle construction et en constante évolution. Grâce à sa richesse du point de vue textuel et graphique (80 cartes et infographies illustrent la présence de la langue française dans le monde), ce volume apporte un éclairage essentiel au lecteur, en abordant toutes les formes et tous les aspects que recouvre actuellement la Francophonie : la vitalité de la langue française, la solidarité, la liberté humaine et les droits de l'homme, l'éducation, le développement durable et la promotion des valeurs universelles.

Veronica Cappellari
Université de Turin, Italie
veronica.cappellari@unito.it
<https://orcid.org/0000-0001-9994-6901>



André Avias, *Francophonie : identités multiples et complexes, de l'Afrique à l'Amérique, témoignages littéraires*, Saint-Denis, Éditions Edilivre, 2021, 170 p.

Garante d'une diversité culturelle et d'un plurilinguisme international, la langue française est parlée sur tous les continents par un nombre croissant de personnes. On peut d'ailleurs constater que de nombreux écrivains ont choisi d'écrire leurs œuvres littéraires en français même dans certains pays où cette langue n'occupe pas de place dominante.

L'ouvrage *Francophonie : identités multiples et complexes* cherche à dévoiler la position et le rôle que doit jouer le français dans un contexte mondial de plus en plus uniformisé et globalisé : le français, « langue de diversité, contribue à faire contrepoids à la massification mondiale » (p. 19). Porteur de démocratie et de tolérance, « de liberté d'expression et de pensée » (ibid.), il est choisi par plusieurs auteurs pour représenter les questions identitaires autour desquelles se concentrent leurs œuvres littéraires : des identités individuelles qui se mêlent aux collectives, des identités plurielles où les frontières de tout ordre sont effacées.

Ce volume comprend cinq chapitres qui ont une unité thématique centrée sur la production littéraire d'écrivains francophones qui évoquent dans leurs ouvrages les aspects historiques, culturels et géopolitiques concernant l'Hexagone ainsi que plusieurs pays de l'espace francophone. Après une introduction sur la complexité des « francophonies » (p. 17), puis une étape au Maghreb et en Afrique Subsaharienne, l'auteur du livre nous conduit en Haïti et ensuite au Canada pour souligner le rapport existant entre langue et identité. Les analyses des œuvres littéraires présentées par André Avias se concentrent principalement sur la question des identités plurielles, sur les lieux traversés par les personnages des récits, sur les conflits sociétaux ou individuels et sur le sentiment d'appartenance à un univers francophone ouvert au dialogue, « d'abord avec soi-même, puis avec *l'Autre* » (p. 36).

L'auteur du livre a souhaité approfondir la littérature haïtienne d'expression française : il examine la production de trois écrivains vivant à la même époque

dont les œuvres ont été écrites dans le même laps de temps (entre 2011 et 2014) : Dany Laferrière, Louis-Philippe Dalembert et Yanick Lahens. Ces trois auteurs écrivent dans la langue de l'autre ; ils s'approprient le français pour sceller la mémoire collective et pour témoigner du combat que le peuple haïtien a mené sur plusieurs fronts : « à la violence de la nature, comme les séismes, et la violence des hommes poussés par leurs instincts de puissance » (p. 132), ils opposent la création culturelle.

Le livre *Francophonie : identités multiples et complexes* nous permet de développer une réflexion sur la question identitaire et la *déterritorialisation* de la langue française dans un contexte géopolitique et historique précis ; le lecteur entreprend un voyage qui le conduit à la découverte d'une production littéraire devenue témoignage de mémoires collectives dans un monde francophone moderne porteur d'identités multiples non conflictuelles, ouvert et tolérant. Le français, enrichi des variantes linguistiques de par le monde, devient alors un précieux « outil de création, de travail et de communication que chacun peut s'approprier par un choix personnel libre » (p. 166).

Synergies Italie n° 19 / 2023



Annexes



Profils des contributeurs



• Coordinateurs scientifiques •

Veronica Cappellari est titulaire d'un doctorat en Littératures francophones du Département de Langues, Littératures et Cultures Modernes de l'Université de Bologne. Elle enseigne la langue française à l'Université de Turin et à l'Université de la Vallée d'Aoste. Ses principales recherches portent sur la littérature québécoise des XX^e et XXI^e siècles (*Dal grido dell'esclusione alla conquista dell'armonia*, Roma, Aracne, 2014) et sur la Linguistique française avec une attention spécifique pour les variations du français dans l'espace francophone (variations diatopiques et diastratiques). Ses articles ont été publiés dans des revues telles que « Francofonia », « Dialogues francophones » et « Interfrancophonie ». Elle a traduit en italien des œuvres littéraires des écrivaines francophones Carole David (Québec) et Nohma Khayrallah (Liban).

Flaviano Pisanelli est professeur des universités en Études Italiennes à l'Université Paul-Valéry de Montpellier et membre de l'Unité de recherche sur les Suds et les Orients de Montpellier. Poète et traducteur, il est spécialiste de l'œuvre littéraire et cinématographique de Pier Paolo Pasolini et a publié un grand nombre d'études consacrées à des auteurs italiens des XX^e et XXI^e siècles (*In poesis nomine*, Grenoble, ELLUG, 2008 ; avec Alfonso Campisi (éds), *Mémoires et contes de la Méditerranée*, Tunis, Éditions MC, 2015 ; avec Laura Toppan, *Confini di-versi*, Firenze, FUP, 2019). Ses recherches les plus récentes se focalisent sur l'étude de la poésie italoophone de la migration ainsi que sur la culture des échanges dans l'espace méditerranéen.

• Auteurs des articles •

Titulaire d'un doctorat de l'Université de Lille, **James Archibald** est professeur à l'Université de Turin, au Département des langues et littératures étrangères et des cultures modernes depuis 2021. Auparavant il a enseigné à l'Université McGill où il a présidé le Département de traduction et de communication écrite pendant de nombreuses années. Chevalier de l'Ordre des Palmes académiques, il a également reçu la médaille du jubilé de diamant de la reine Elizabeth II en 2012. Il a été membre du Conseil supérieur de la langue française, de l'Office des professions du

Québec et du Comité parallèle sur la traduction et la terminologie de l'Organisation internationale de normalisation. Ses recherches portent sur la traduction, la jurilinguistique et la glottopolitique.

Marco Baretta est titulaire d'une maîtrise en Langues et Littératures étrangères à l'Université de Turin. Il est actuellement enseignant titulaire de langue, littérature et civilisation française en lycée et il enseigne aussi la langue française à l'Université de Turin. Ses axes de recherche sont la didactique du français langue étrangère, la phonétique, la prosodie, la variation du français parlé et le français québécois.

Française d'origine béninoise, **Angéline Chabi** est docteur, spécialiste de la Littérature francophone. D'abord religieuse, Professeur de Lettres, titulaire d'une maîtrise et d'un D.EA. en grammaire et stylistique françaises, elle est rattachée à l'Université de Lille où elle a soutenu, en 2020, sa thèse consacrée à Raharimanana et à Patrice Nganang. Elle s'intéresse à la question de la Mémoire et de l'Identité en littérature, à la problématique de la violence et de la transgression linguistique.

Marie Godet est docteur en histoire de l'art de l'Université Libre de Bruxelles (2017), où elle a été assistante de recherche. Spécialiste du groupe Cobra et du surréalisme, auxquels elle a consacré diverses publications et plusieurs expositions (Finlande, Danemark, New York), elle dirige depuis 2021 le Centre Daily-Bul & C° (La Louvière, Belgique).

Antonio Gurrieri est chercheur en Langue française et Traduction à l'Université G. D'Annunzio de Chieti-Pescara. Ses axes de recherche sont l'étude des spécificités linguistiques et littéraires de la Francophonie des Antilles et l'analyse de la traduction contemporaine. Il étudie également la rhétorique synchronique et diachronique du discours, dans le domaine littéraire et lexical. Parmi ses dernières publications : *Lingua e Parola – La poetica di Édouard Glissant* (Roma, Aracne, 2020); « La traduction de la créolité dans le roman *La Rue Cases-Nègres* de Joseph Zobel » (*Le Forme e la Storia*, XIV, 2022, p. 1-2) ; « *Villa Amalia* de Pascal Quignard. Lexiculture et 'paramètre pro-drop' en traduction » (*Testi e Linguaggi*, XV, 2021, p. 1).

Agnieszka Kukuryk est docteur ès-lettres de l'Université Jagellonne de Cracovie et maître de conférences à l'Université Pédagogique de Cracovie. Elle s'intéresse à la littérature francophone des XX^e et XXI^e siècles ; ses recherches portent également sur la littérature belge francophone depuis les années 1920. Elle est auteur d'articles sur les relations entre les arts et la littérature publiés dans des volumes collectifs et des revues scientifiques franco- et polonophones et co-auteur d'une monographie intitulée *Wędrujące tożsamości. Trzy studia o migracjach literackich we francuskojęzycznej Belgii* (Cracovie, Wydawnictwo Unum, 2020).

Nataša Raschi est maître de conférences en Langue française auprès du Département DISCUI de l'Università d'Urbino « Carlo Bo ». Elle s'occupe de Linguistique française et plus particulièrement de la variation diatopique (*Langue française et presse africaine*, Roma, Aracne, 2010) et du français comme langue de spécialité, notamment dans le domaine des mathématiques (*La langue des mathématiques chez Diderot*, Roma, Carocci, 2020). Elle a publié, entre autres, des essais sur l'œuvre de Bernard Dadié, de Bernard Zadi Zaourou et d'Ahmadou Kourouma (« *Quand le tronc se fait caïman* ». *Drammaturgie di Costa d'Avorio*, Roma, Bulzoni, 2002).

Michel Wauthion enseigne la linguistique française à l'Université de Pavie depuis 2017. Il a été professeur associé à Nouméa et à Tours et professeur invité à Tel Aviv. Doctorat en philosophie et Lettres (Louvain, 1997) avec une thèse sur la rhétorique de la conversation en France dans la première moitié du XVIII^e siècle. Il a beaucoup travaillé sur les politiques linguistiques et enseigné la didactique du français langue étrangère et seconde pendant quinze ans. Il se consacre désormais principalement à l'étude de la prosodie et de la syntaxe nominale du français.

Projet pour le n° 20 / 2024



L'analyse du discours en Italie : état des lieux et perspectives

**Numéro coordonné par Lorella Sini (Université de Pise, Italie)
et Francesca Bisiani (Université catholique de Lille, France)**

Les tentatives de modélisation de l'analyse du discours à la française (ADF) (telle qu'elle a été définie entre autres par Charaudeau et Maingueneau dans le *Dictionnaire de l'analyse du discours*, 2002), se sont caractérisées par une interdisciplinarité qui bénéficie de l'apport de plusieurs approches théoriques et méthodologiques dont les études italiennes, en particulier celles portant sur le discours politique, ont pu s'inspirer. Ainsi, ces dernières ont fait volontiers appel aux théories élaborées par la tradition française et francophone dans le domaine des sciences du langage (Benveniste) et, plus globalement, celui des sciences humaines, telles que la sociologie (Bourdieu), la philosophie (Althusser, Foucault), la rhétorique (Perelman), la sémiotique (Greimas), voire l'historiographie (l'École des Annales). Les œuvres majeures des représentants de ces disciplines, ont été traduites en italien dans la seconde moitié du siècle dernier, et leur réception est parfois entrée en résonance avec les courants marxistes à l'œuvre dans les milieux intellectuels italiens s'intéressant à la circulation de l'idéologie dominante autrement appelée « hégémonie culturelle » chez Gramsci.

La tradition française et francophone des études de linguistique a été, cependant, fortement marquée par le structuralisme et par des analyses qui restaient, par principe épistémologique, immanentes à la langue observée « en elle-même et pour elle-même », postulait Saussure, ce qui pouvait en quelque sorte contraindre le champ d'observation à une froide mécanique des systèmes langagiers. C'est pourquoi, conformément aux préceptes énoncés par Pêcheux, reconnu comme fondateur de l'ADF, cette dernière se devait d'étendre son domaine d'investigation en prenant en compte « l'existence historique de l'énoncé » (Pêcheux 1969) et en interrogeant les « relations entre les textes et les situations sociohistoriques dans lesquelles ils se produisent » (Maingueneau, 2014 : 13). La recherche francophone en AD s'est ainsi enrichie de concepts provenant de la pragmatique (la pragmatique intégrée de Ducrot), des théories de l'énonciation (Maingueneau) auxquelles se sont ajoutés les fondements d'une définition de la rhétorique argumentative (Plantin, Amossy). Depuis une vingtaine d'années, la linguistique des corpus et la textométrie, quant à elles, tentent d'apporter un éclairage plus scientifique et systématique à l'analyse qui a permis de détecter certaines « formations discursives » à l'œuvre dans des textes parfois très hétérogènes (sur ce concept, voir Maingueneau 2011).

Or, à l'exception de quelques traductions récentes (Pistoia Reda ed., Oswald Ducrot *Le scale argomentative*, Carocci 2019 ; Amossy R., *Apologia della polemica*, Mimesis, trad. di S. Amadori, 2018 ; Veniard M., *La nominazione nella stampa*, trad. di R. Raus, tab edizioni, 2021 ; Charaudeau P., *La manipolazione della verità*, trad. di A. Silletti, tab edizioni, 2022 ; Paveau M.-A., *Prediscorsi. Senso, memoria, cognizione*, trad. di S. Modena e S. Vicari, tav edizioni, in corso di stampa), et de l'intérêt à juste titre de linguistes francisants italiens (Antelmi, Raus, 2019 : 32) qui se sont réunis autour du groupe de recherche ADF au sein du Dorif (*Centro di Documentazione e di Ricerca per la Didattica della Lingua Francese*), ces théories semblent avoir eu peu d'écho dans les autres cercles académiques italiens, en particulier chez les linguistes. L'ouvrage collectif récent des philosophes Clemente et Pippa (2020) dédié à l'œuvre de Pêcheux fait figure d'exception dans le panorama des études qui mobilisent les concepts de l'AD en Italie. Ces dernières préfèrent s'appuyer désormais sur des courants de tradition anglo-saxonne (Antelmi, 2011 : 87). La *Critical Discourse Analysis* (CDA) proposée par Fairclough (1995) et reprise par Wodak (1997) ou Van Dijk (*Handbook of Discourse Analysis*, 1986), ou encore plus récemment les réflexions féministes venues des *Cultural studies* (Butler, 2010), servent ainsi de fondements théoriques quasi-exclusifs aux études italiennes sur le discours. Ces recherches se font au détriment des études proposées par l'ADF qui essaient également aujourd'hui d'intégrer ces points de vue venus d'outre-Atlantique, avec, pour résultat, des formes conceptuelles hybrides (Angermüller, *Analyse du discours post-structuraliste*, 2013).

Ce numéro de *Synergies Italie* veut être l'occasion de dresser un bilan et d'encourager une réflexion commune sur l'analyse du discours à la française telle qu'elle s'est implantée en Italie. Les thématiques autour desquelles pourront s'organiser les propositions sont les suivantes (liste non exhaustive) :

La mobilisation des catégories discursives de l'ADF dans l'analyse linguistique (discours politique ou autres) ou dans d'autres disciplines et sciences humaines ;

- L'implantation de l'ADF en Italie ;
- Les spécificités de l'ADF en Italie ;
- L'importance de la traduction dans la diffusion des textes fondateurs de l'ADF ;
- L'ADF dans l'enseignement universitaire italien.

Références

- Angermüller, J. 2013. *Analyse du discours poststructuraliste. Les voix du sujet dans le langage ches Lacan, Althusser, Foucault, Derrida, Sollers, Lambert-Luca, Limoges.*
- Antelmi, D. 2011. « L'analisi del discorso in Italia. Una rassegna ». *Italianish*, n° 65, p. 87-98.
- Butler J. 2010. *Parole che provocano. Per una politica del performativo*, Raffaello Cortina [1997, *Excitable Speech*].
- Centro di Documentazione e di Ricerca per la Didattica della Lingua Francese*. Dorif. <https://www.dorif.it>

Clemente, G., Pippa, S. (éds.) 2020. *Riscoprire Michel Pêcheux. Linguistica, epistemologia, ideologia*, Quaderni materialisti 19, Mimesis.

Fairclough, N. 1995. *Critical discourse analysis: The critical study of language*. London : Longman.

Fairclough, Wodak. 1997. N. Fairclough, R. Wodak, "Critical Discourse Analysis". In : T. Van Dijk (Hg.), *Discourse Studies: A Multidisciplinary Introduction*, Vol. 2, London, Sage, 1997, p. 258-84 [cit. in Wodak e Meyer (2009, p. 5-6)].

Fedel, G., 1977 "Alcune categorie di Perelman e Olbrechts-Tyteca applicate al discorso politico", *Il politico*, p. 267-289.

Maingueneau, D. 2011. « Pertinence de la notion de formation discursive en analyse du discours ». *Langage & Société*, n° 45, p. 85-99.

Maingueneau, D. 2014. *Discours et analyse du discours*. Paris : Armand Colin.

Raus, R. (coord.) 2019. *Partage des savoirs et influence culturelle : l'analyse du discours « à la française » hors de France*. Gerflint, collection *Essais francophones*, volume 6. https://gerflint.fr/Base/Essais_francophones/essais_francophones_vol_6_2019.pdf

Raus, R., Antelmi, D. 2019. « Pratiques d'analyse du discours en Italie : origine, méthodes, diffusion ». Dans Rachele Raus (éd.) *Partage des savoirs et influence culturelle : l'analyse du discours « à la française » hors de France*, Gerflint, collection *Essais francophones*, vol. 6, p. 31-46. Milano, Udine : Mimesis, *Quaderni materialisti* 19/2020.

Un appel à contributions a été lancé en octobre 2022.

Contact : synergies.italie@gmail.com

Consignes aux auteurs

- 1 L'auteur aura pris connaissance de la politique éditoriale générale de l'éditeur (le Gerflint) et des normes éditoriales et éthiques figurant sur le site du Gerflint et de la revue. Les propositions d'articles seront envoyées pour évaluation à synergies.italie@gmail.com avec un court CV résumant son cursus et ses axes de recherche en pièces jointes. L'auteur recevra une notification. Les articles complets seront ensuite adressés au Comité de rédaction de la revue selon les consignes énoncées dans ce document. Tout texte ne s'y conformant pas sera retourné. Aucune participation financière ne sera demandée à l'auteur pour la soumission de son article. Il en sera de même pour toutes les expertises des textes (articles, comptes rendus, résumés) qui parviendront à la Rédaction.
- 2 L'article sera inédit et n'aura pas été envoyé à d'autres lieux de publication. Il n'aura pas non plus été proposé simultanément à plusieurs revues du Gerflint. L'auteur signera une « déclaration d'originalité et de cession de droits de reproduction et de représentation ». Un article ne pourra pas avoir plus de deux auteurs. Les coauteurs préciseront en note la répartition des responsabilités scientifiques et rédactionnelles de chacun.
- 3 Proposition et article seront en langue française. Les articles (entrant dans la thématique ou épars) sont acceptés, toujours dans la limite de l'espace éditorial disponible. Ce dernier sera réservé prioritairement aux chercheurs francophones (doctorants ou post-doctorants ayant le français comme langue d'expression scientifique) locuteurs natifs de la zone géolinguistique que couvre la revue. Les articles rédigés dans une autre langue que le français seront acceptés dans la limite de 3 articles non francophones par numéro, sous réserve d'approbation technique et graphique. Dans les titres, le corps de l'article, les notes et la bibliographie, la variété éventuelle des langues utilisées pour exemplification, citations et références est soumise aux mêmes limitations techniques.
- 4 Les articles présélectionnés suivront un processus de double évaluation anonyme par des pairs membres du comité scientifique, du comité de lecture et/ou par des évaluateurs extérieurs. L'auteur recevra la décision du comité. La mention « article à paraître » ne peut être délivrée que par l'éditeur Gerflint, après avis favorables des comités scientifique et de lecture, de la Rédaction, du pôle éditorial international du Gerflint et du Directeur de la publication.
- 5 Si l'article reçoit un avis favorable de principe, son auteur sera invité à procéder, dans les plus brefs délais, aux corrections éventuelles demandées par les évaluateurs et le comité de rédaction. Les articles, à condition de respecter les correctifs demandés, seront alors soumis à une nouvelle évaluation du Comité de lecture, la décision finale d'acceptation des contributions étant toujours sous réserve de la décision des experts du Conseil scientifique et technique du Gerflint et du Directeur des publications.
- 6 La taille de police unique est 10 pour tout texte proposé (présentation, article, compte rendu) depuis les titres jusqu'aux notes, citations et bibliographie comprises). Le titre de l'article, centré, en gras, n'aura pas de sigle et ne sera pas trop long. Le prénom, le nom de l'auteur (en gras, sans indication ni abréviation de titre ou grade), de son institution, de son pays, son adresse électronique (professionnelle de préférence et à la discrétion de l'auteur) et son identifiant ORCID ID (*identifiant ouvert pour chercheur et contributeur*) seront également centrés et en petits caractères. Le tout sera sans couleur, sans soulignement ni hyperlien.

7 L'auteur fera précéder son article d'un résumé condensé ou synopsis de 150 mots maximum suivi de 3 ou 5 mots-clés en petits caractères, sans majuscules initiales. Ce résumé ne doit, en aucun cas, être reproduit dans l'article.

8 L'ensemble (titre, résumé, mots-clés) en français sera suivi de sa traduction en italien puis en anglais. En cas d'article non francophone, l'ordre des résumés est inchangé. Les mots-clés seront séparés par des virgules et n'auront pas de point final.

9 La police de caractère est Times New Roman, taille 10, interligne 1. Le texte justifié, sur fichier Word, format doc, doit être saisi au kilomètre (retour à la ligne automatique), sans tabulation ni pagination ni couleur. La revue a son propre standard de mise en forme.

10 L'article en Word doit comprendre entre 5000 mots minimum et 8000 mots maximum, bibliographie, notes, tableaux, annexes compris. Sauf commande spéciale de l'éditeur, les articles s'éloignant de ces limites ne seront pas acceptés. La longueur des comptes rendus (ouvrage, numéro de revue, événement scientifique, thèse, mémoire) sera comprise entre 600 et 3000 mots en Word. Articles *Varia*, comptes rendus de lecture et entretiens seront en langue française.

11 Tous les paragraphes (sous-titres en gras sans sigle, petits caractères) seront distincts avec un seul espace. La division de l'article en 1, 2 voire 3 niveaux de titre est suffisante.

12 Les mots ou expressions que l'auteur souhaite mettre en relief seront entre guillemets ou *en italiques*. Le soulignement, les caractères gras et les majuscules ne seront en aucun cas utilisés, même pour les noms propres dans les références bibliographiques, sauf la majuscule initiale.

13 Les notes, brèves de préférence, en nombre limité, figureront en fin d'article avec appel de note automatique continu (1,2,...5 et non i,ii...iv). L'auteur veillera à ce que l'espace pris par les notes soit réduit par rapport au corps du texte.

14 Dans le corps du texte, les renvois à la bibliographie se présenteront comme suit : (Dupont, 1999 : 55).

15 Les citations, toujours conformes au respect des droits d'auteurs, seront en italiques, taille 10, séparées du corps du texte par une ligne et sans alinéa. Les citations courtes resteront dans le corps du texte. Les citations dans une langue autre que celle de l'article seront traduites dans le corps de l'article avec version originale en note.

16 La **bibliographie** en fin d'article précèdera les notes (sans alinéa dans les références, ni majuscules pour les noms propres sauf à l'initiale). Elle s'en tiendra principalement aux ouvrages cités dans l'article et s'établira par classement chrono-alphabétique des noms propres. Les bibliographies longues, plus de 15 références, devront être justifiées par la nature de la recherche présentée. Les articles dont la bibliographie ne suivra pas exactement les consignes 14, 17, 18, 19 et 20 seront retournés à l'auteur. Le tout sans couleur ni soulignement ni lien hypertexte.

17 Pour un ouvrage

Baume, E. 1985. *La lecture – préalables à sa Pédagogie*. Paris : Association Française pour la lecture.

Fayol, M. et al. 1992. *Psychologie cognitive de la lecture*. Paris: PUF.

Gaonac'h, D., Golder, C. 1995. *Manuel de psychologie pour l'enseignement*. Paris : Hachette.

18 Pour un ouvrage collectif

Morais, J. 1996. La lecture et l'apprentissage de la lecture : questions pour la science. In : *Regards sur la lecture et ses apprentissages*. Paris : Observatoire National de la lecture, p.49-60.

19 Pour un article de périodique

Kern, R.G. 1994. « The Role of Mental Translation in Second Language Reading ». *Studies in Second Language Acquisition*, n°16, p. 41-61.

20 Pour les références électroniques (jamais placées dans le corps du texte mais toujours dans la bibliographie), les auteurs veilleront à adopter les normes indiquées par les éditeurs pour citer ouvrages et articles en ligne. Ils supprimeront hyperlien, couleur et soulignement automatique et indiqueront la date de consultation la plus récente [consulté le], après vérification de leur fiabilité et du respect du Copyright.

21 Les textes seront conformes à la typographie et à l'orthographe françaises.

22 Graphiques, schémas, figures, tableaux éventuels seront envoyés à part aux formats Word et PDF ou JPEG, en noir et blanc uniquement, avec obligation de références selon le copyright sans être copiés/collés mais scannés à plus de 300 pixels. Les articles contenant un nombre élevé de figures et de tableaux et/ou de mauvaise qualité scientifique et technique ne seront pas acceptés. L'éditeur se réserve le droit de refuser les tableaux en redondance avec les données écrites qui suffisent bien souvent à la claire compréhension du sujet traité.

23 Les captures d'écrans sur l'internet, de plateformes, d'applications, d'extraits de films ou d'images publicitaires seront refusées. Toute partie de texte soumise à la propriété intellectuelle doit être réécrite en Word avec indication des références, de la source du texte et d'une éventuelle autorisation. Le Gerflint, éditeur de la revue, ne fait pas de reproductions d'éléments visuels (toiles, photographies, images, dessins, illustrations, couvertures, vignettes, cartes, etc.). Outre les références bibliographiques, l'auteur pourra proposer en note une URL permanente permettant au lecteur d'accéder en ligne aux données et œuvres analysées dans son article.

24 Seuls les articles conformes à la politique éditoriale et aux consignes rédactionnelles seront édités, publiés, mis en ligne sur le site web de l'éditeur et diffusés en libre accès par lui dans leur intégralité. La date de parution dépendra de la coordination générale de l'ouvrage par le rédacteur en chef. L'éditeur d'une revue scientifique respectant les standards des agences internationales procède à l'évaluation de la qualité des projets à plusieurs niveaux. L'éditeur, ses experts ou ses relecteurs (évaluation par les pairs) se réservent le droit d'apprécier si l'œuvre convient, d'une part, à la finalité et aux objectifs de publication, et d'autre part, à la qualité formelle de cette dernière. L'éditeur dispose d'un droit de préférence.

25 Les prépublications de l'article et de ses métadonnées ne sont pas autorisées. Une fois éditée sur gerflint.fr, seule la version « PDF-éditeur » de l'article peut être déposée pour archivage dans un répertoire institutionnel, avec mention exacte des références et métadonnées de l'article. L'archivage de numéros complets est interdit. Tout signalement ou référencement doit respecter les normes internationales et le mode de citation de l'article, tels que dûment spécifiés dans la politique de la revue.



Synergies Italie, n° 19 /2023
Revue du GERFLINT
Groupe d'Études et de Recherches
pour le Français Langue Internationale

En partenariat avec
la Fondation Maison des Sciences de L'Homme de Paris

Président d'Honneur : Edgar Morin

Fondateur et Président : Jacques Cortès

Conseillers et Vice-Présidents : Ibrahim Al Balawi, Serge Borg et Nelson Vallejo-Gomez

PUBLICATIONS DU GERFLINT

<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb14524060t>

<http://viaf.org/viaf/141015430>

ISNI 0000 0001 1956 5800

<https://ror.org/02fek2d03>

IdRef : 077342070

Le Réseau des Revues Synergies du GERFLINT

Synergies Afrique centrale et de l'Ouest

Synergies Afrique des Grands Lacs

Synergies Algérie

Synergies Argentine

Synergies Amérique du Nord

Synergies Brésil

Synergies Chili

Synergies Chine

Synergies Corée

Synergies Espagne

Synergies Europe

Synergies France

Synergies Inde

Synergies Iran

Synergies Italie

Synergies Mexique

Synergies Monde

Synergies Monde Arabe

Synergies Monde Méditerranéen

Synergies Pays Germanophones

Synergies Pays Riverains de la Baltique

Synergies Pays Riverains du Mékong

Synergies Pays Scandinaves

Synergies Pologne

Synergies Portugal

Synergies Roumanie

Synergies Royaume-Uni et Irlande

Synergies Russie

Synergies Sud-Est européen

Synergies Tunisie

Synergies Turquie

Synergies Venezuela

Essais francophones : Collection scientifique du GERFLINT

Essais Francophones. Série CREDIF

Direction du Pôle Éditorial International :

Sophie Aubin (Universitat de València, Espagne)

Contact : gerflint.edition@gmail.com

Site officiel : <https://www.gerflint.fr>

Administration du site : Thierry Lebeau (France), Kévin Salamanca (Espagne)

Synergies Italie, n° 19 / 2023

Couverture, conception graphique et mise en page : Emilie Hiesse (*Créactiv'*) - France

© GERFLINT - Évreux- France - Copyright n° ZSN67E3

ARK : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42702496d>

Bibliothèque Nationale de France - Novembre 2023

GERFLINT

Groupe d'Études et de Recherches pour le Français
Langue internationale

Programme mondial de diffusion scientifique
francophone en réseau

www.gerflint.fr

Ce numéro de la revue *Synergies Italie* s'articule autour d'un ensemble d'essais rédigés par des spécialistes de différentes disciplines, qui nous ont permis d'aborder un tissu culturel et linguistique extrêmement complexe. C'est également pour cette raison que les études rassemblées dans ce numéro ont été divisées en deux sections : la première, intitulée « Variétés et déclinaisons de la langue française en Belgique et au Québec », est consacrée à la réflexion phonétique, prosodique du français dans un contexte européen et nord-américain ; la seconde, intitulée « Les littératures francophones face aux questions identitaires », se focalise en revanche sur des questions littéraires et identitaires.