

Soufian Al Karjousli¹

Regards croisés des linguistes sur la polysémie et la langue arabe

La façon de concevoir la polysémie, parfois même de la nier, amène à interroger la pensée de la société utilisatrice de la langue. Naviguer entre les différentes conceptions qu'en ont les linguistes éclaire aussi un certain nombre d'enjeux liés aux compréhensions portées par les langues. L'arabe est, dans cet article, pris comme laboratoire essentiel et mis en comparaison avec les méthodes d'analyse des linguistes sur la langue française. Nous adoptons une double position, comparative et diachronique, qui permet d'analyser les différentes visions de la polysémie dans la langue arabe.

Nous commençons par comparer les regards des linguistes français et ceux des linguistes arabes au sujet de la place des sens dans la langue.

Nous montrons ensuite l'importance de penser la polysémie comme cumulative pour une langue arabe qui sert à la fois de langue pour le profane et de langue pour le sacré. La non prise en compte de cette polysémie amène à des impasses provoquées par l'anachronisme.

Nous insistons enfin sur le fait que la langue arabe doit être traitée sur le plan linguistique comme toutes les autres langues, même si le texte coranique l'utilise. Ceci implique de dépasser la lecture littérale pour aller jusqu'aux sens figuratifs qui prennent en compte la représentation des sens à partir d'un héritage pluriel.

1. Approche des linguistes français et arabes autour de la question des sens et de leur évolution

Certains linguistes français ont une conception de la compréhension cumulative des sens qui s'avère très riche et curieusement peu exploitée pour la langue arabe.

1.1. La polysémie au cœur des débats chez les linguistes français

Bréal (1897) a été le premier à introduire en français le terme de polysémie. Il l'aborde en tant que porteur de sens nouveau. Il insiste sur le fait que « le sens

¹ Laboratoire GRIC, Université Le Havre

nouveau, quel qu'il soit, ne met pas fin à l'ancien. Ils existent tous les deux l'un à côté de l'autre. Le même terme peut s'employer tour à tour au sens propre ou au sens métaphorique, au sens restreint ou au sens étendu, au sens abstrait ou au sens concret... À mesure qu'une signification nouvelle est donnée au mot, il a l'air de se multiplier et de produire des exemplaires nouveaux, semblables de forme, mais différents de valeur » (Victorri et Fuchs 1996 : 11). C'est ce phénomène de multiplication des sens que Bréal appelle « polysémie ».

Kleiber, dans une même approche, insiste sur le fait que la polysémie comprend « deux traits interdépendants : une tendance à privilégier la continuité au détriment de la discontinuité et le désir de promouvoir une sémantique dynamique, où le sens n'est plus donné, mais se trouve construit dans ou émerge du contexte au fur et à mesure du déroulement discursif et de l'interaction langagière » (Kleiber 1999 : 10). Selon lui, la construction nouvelle de sens ne rejette pas l'ancien, mais le cumule. Il insiste sur la qualité générée par ces échanges entre linguistes spécialistes du français et écrit qu'il « ne s'agit pas de mettre sur pied une nouvelle et *énième* théorie sémantique, mais d'examiner le bouleversement qui s'est produit et d'essayer de juger à leur juste valeur les hypothèses nouvelles qui portent le développement de la sémantique aujourd'hui. » (Kleiber 1999 : 10). Il juge que « le remue-ménage [...] auquel on assiste actuellement dans le domaine du sens a ses vertus, celles de mettre le doigt sur les faiblesses, les limites, les impasses des conceptions standard du sens. » (Kleiber 1999 : 10).

Ce « remue-ménage » n'est pas d'actualité parmi les linguistes arabes contemporains. Il avait pourtant commencé à germer historiquement, mais il a été gelé et les débats ont été enterrés.

1.2. La vision classique chez les linguistes arabes

Les approches des linguistes arabes sont en effet restées segmentées et pèchent par une vision tronçonnée. La globalité du concept de polysémie n'a jamais été abordée dans une perspective globale d'évolution de la langue et n'a jamais été replacée dans la vision dynamique et cumulative de la langue telle qu'elle est conçue par les linguistes français que nous venons de citer.

Du côté arabe, la polysémie a été historiquement abordée sous plusieurs angles, correspondant à plusieurs classifications réalisées depuis longtemps par linguistes et grammairiens, mais sans que les connexions aient été vraiment effectuées entre les différentes approches. La conceptualisation de la polysémie en terme de « sémantique dynamique » ne s'est jamais imposée. La polysémie a fait l'objet de recherches, mais de manière fragmentée. Par exemple, la science des multiples significations, '*ilmu ta'addud al-ma'ānī*', appelée encore '*ilmu al-dalālāt*' « science

des significations », à laquelle se référait déjà en 626 de l'hégire le célèbre linguiste Sakākī, s'intéressait seulement au sens des mots (Al-Ġābirī 1996 : 89), autrement dit à la sémantique. La classification par commune prononciation *al-muštarak l-lafẓī* (Anīs 1965 : 192) se fixait, elle, sur la seule prononciation. Une troisième classification faisait le lien entre des mots de même prononciation mais de sens différents, *mā t-tafaqa lafẓuhu wa-ihtalafa ma'nāhu* (Aš-Šaġarī 1996 : 400) donnant alors la totalité du sens d'homonymie. Enfin, le phénomène de l'homonymie des opposés, *taḍdād*, représentait un autre style de classification qui a été largement utilisé et s'intéressait à un même mot porteur de sens opposés. Ce dernier phénomène de l'homonymie des opposés, très courant en arabe et dans les langues sémitiques en général, a donné lieu à de nombreuses études, comme celles de Cohen (1970 : 79) par exemple.

Certains académiciens arabes d'aujourd'hui reprennent les différents champs polysémiques distingués à travers la pensée des linguistes et grammairiens arabes dans l'histoire en tant que catégories scientifiques étanches. L'absence de passerelle en fait des références figées et occulte toute une partie du caractère polysémique et antonymique de mots dont des sens sont considérés comme actuellement disparus ou sans importance (Anīs 1965 : 196). Ils ont en fait désactivé les mots polysémiques et antonymiques, figeant dans l'histoire certains de leurs sens. Les anciennes significations n'auraient plus lieu d'exister dans la compréhension actuelle de ces mots, leur sens correspondant à des périodes historiques particulières, délimitées dans le temps et non réemployées dans la langue actuelle.

Ne leur reconnaissant pas la possibilité de cumuler différents sens, les mots actuels sont alors considérés comme porteurs d'un seul sens institutionnel. Cette classification accepte la succession historique de différents sens, mais refuse l'existence d'une vraie polysémie cumulative. S'ils attirent l'attention sur la pluralité des sens, ils ne permettent pas à cette pluralité d'accéder au présent. Les mots actuels sont donc moins riches et beaucoup de leurs sens anciens désactivés. Ils sont finalement présentés comme monosémiques, les sens anciens étant considérés comme « morts ». Il existe de ce fait une sorte de légitimation des sens dans une lecture linéaire mais non cumulative de l'histoire. Une des conséquences de ce phénomène de désactivation des mots polysémiques est que la compréhension globale des textes anciens se fait parfois par le biais de mots compris dans leur sens actuel sans lien avec leurs perceptions plus anciennes. Ce décalage crée un anachronisme qui, certes, permet une utilisation de mots dans leur conception moderne et permet un « rajeunissement sémantique » des textes de référence anciens, mais consacre en même temps une perte polysémique, du fait qu'ils sont utilisés avec leur seul sens moderne.

Les courants actuels des linguistes arabes sont en désaccord avec ce qu'annonce Kleiber qui insiste sur le fait que la construction nouvelle de sens ne rejette pas l'ancien, mais le cumule. En arabe, il est délicat actuellement de proposer des sens émergents à un moment où le courant dominant est d'imposer « des conceptions standard du sens » dont Kleiber, dans le champ sémantique français, dénonce les impasses. Nous empruntons ici cette démarche qui est loin de faire débat pour la langue arabe, mais est, à notre sens, susceptible d'enclencher une discussion novatrice. Il s'agit de faire enfin émerger une théorie plus englobante permettant de soumettre aussi les vocables arabes à l'épreuve des sens. La conception de la sémantique dynamique devrait permettre de respecter la plus grande richesse de la langue arabe, de le faire échapper au carcan d'un sens actuel unique, et donc limitatif, et de l'extraire de l'imposition d'un seul dialecte arabe.

2. Diachronie et recherche des sens : une dimension à intégrer à la linguistique arabe

Le rapport de la langue arabe au message coranique fait que certains lui prêtent un caractère sacré. En ce nom, ils plaident pour une fossilisation de certains mots dans un seul sens figé, ce sens pouvant d'ailleurs être un sens moderne transféré sur l'ancien.

Le fait que le message coranique soit à l'origine oral et qu'il ait été mis à l'écrit plus tardivement a, par ailleurs, créé des évolutions, induisant parfois des changements de sens. Un certain nombre d'incompréhensions, voire de conflits en est issu. La difficulté de faire reconnaître une conception sémantique dynamique pour la langue arabe est réelle. Une approche diachronique des sens est pourtant indispensable puisqu'elle amène à restituer à la langue arabe la polysémie, porteuse de pluralité. Elle amène aussi à dénoncer le phénomène de l'anachronisme.

2.1. Le danger de la désactivation des mots polysémiques

En arabe, la polysémie est considérée institutionnellement comme une succession de sens, non utilisables simultanément. Certains jouent de cette conception pour désactiver définitivement certains sens et couper certains vocables de leur histoire, de leur étymologie et de leur évolution sémantique. Le procédé de l'anachronisme a été utilisé massivement au cours de l'histoire jusqu'à nos jours. Il est source de conflits dans la pensée arabo-musulmane.

Utiliser les mots dans leur seul sens moderne est justifié par certains comme l'aboutissement de l'évolution d'une langue vers sa modernité. Ce procédé dénie la capacité à s'inscrire dans une compréhension cumulative des différents sens,

seule garante de l'héritage culturel. Au 19^{ème} siècle, le linguiste et écrivain égyptien Ṭ. Ḥussayn revenait d'ailleurs sur le problème d'une certaine fossilisation de la langue arabe dont il rendait responsables les Arabes eux-mêmes. Il disait la nécessité de s'inscrire dans une dynamique liant la vie des hommes à la vie de leur langue. Il remarquait que « si la langue arabe n'[était] pas vivante, c'[était] parce qu'il manqu[ait] la vie aux Arabes et [que] si elle n'[était] pas souple, c'[était] normal puisqu'elle [était] le produit naturel des Arabes » (As-Sayyid 1988 : 238). Il notait que « la langue arabe ne [vivait] ni dans le ciel, ni dans l'atmosphère, mais dans les âmes et les cœurs et [que] les langues en [prenaient] possession » (As-Sayyid 1988 : 238). Pour lui, c'étaient les Arabes qui n'arrivaient pas à créer de nouveaux mots pour exprimer de nouvelles idées ou inventions.

Dans la langue arabe, il est vrai que ce sont souvent les mêmes mots qui auparavant désignaient tel objet ou tel sens qui sont maintenant utilisés pour désigner des objets tout à fait différents et même des sens tout à fait différents. Reconnaître l'évolution de ces différents sens est donc indispensable. Il est par conséquent impensable de plaquer un seul sens aux mots polysémiques, que ce soit le sens moderne sur le sens ancien ou inversement.

2.2. L'instrumentalisation de l'anachronisme

L'anachronisme, tel qu'il est instrumentalisé actuellement, ne prend pas en compte les distances temporelles, mais utilise le mot de façon intemporelle en transposant le visage actuel du mot sur l'ancien. Le jeu de masque historique est remplacé par une seule figure, celle des représentations et compréhensions actuelles. L'écho ne fonctionne pas dans la mesure où il n'y a pas d'effet retour. La grille de lecture actuelle dominée par une vision stéréotypée de l'islam prévaut dans les compréhensions générales de textes qui, pour certains, ne font pourtant pas référence à la période islamique. La question de l'héritage, en particulier de l'héritage préislamique, et sa confrontation avec le temps contemporain sont donc occultées par un anachronisme sclérosant. Une des formes du « miracle » coranique qui prétend que tout est dans le Coran trouve son compte dans cet anachronisme dans la mesure où ce sont toujours les mêmes mots qui tournent. La non-prise en compte de l'historicité qui a fait évoluer les sens favorise les amalgames. Le vocable *ṣūra* est particulièrement emblématique de cette situation. La soi-disant interdiction de la photo dans l'islam provient justement de l'amalgame entre le vocable *ṣūra*, dans son sens moderne qui signifie effectivement la « photo » ou l'« image », et le même vocable *ṣūra*, mais dans son sens ancien qui désignait les « tatouages ». C'était une façon pour l'islam de construire une cohésion plus forte au sein de la communauté musulmane aux dépens de l'appartenance tribale. Les

femmes de chaque tribu étaient, à l'époque, reconnaissables à leur tatouage. S'il y a interdiction dans l'islam, elle porte sur l'affichage des signes d'appartenance tribale (tatouages) et non pas sur l'image. En arabe, c'est par ce même terme de *ṣūra* que l'on désigne la « sourate » du Coran.

L'anachronisme au service de la linguistique est devenu en fait un instrument idéologique. Un deuxième exemple s'appuyant sur le vocable *siyāḥa* l'illustre encore parfaitement. Dans le Coran, ce vocable *siyāḥa* est utilisé pour faire référence au fait de partir sans laisser d'adresse, sans limite dans le temps, et sans revenir. Mais, la compréhension du terme *siyāḥa* est différente selon les époques. L'arabe coranique, à travers la racine *sāḥa* et son dérivé *siyāḥa*, fait référence à la manière de bouger des anges ou à un départ sans retour, et plus précisément au départ des prêtres missionnaires qui ne laissaient ni adresse, ni date de retour. Curieusement, l'arabe actuel utilise ce vocable pour désigner le tourisme et certains font l'amalgame entre cette signification moderne et son sens ancien (Al Karjousli 2009). Le mot *siyāḥa* a été récupéré par certains islamistes qui se le sont approprié en faisant un anachronisme (site Internet 1). Il a été directement utilisé, récemment, pour essayer de légitimer un attentat venant d'être commis contre un groupe de touristes en Égypte. Cette récupération s'est appuyée sur un des hadiths du Prophète qui dit :

Lā siyāḥata fy l islām (Ibn Manzūr 1979).

Pour les extrémistes, ce hadith est une mine d'or, car il est facilement compris dans l'arabe moderne par :

« Dans le monde musulman, il n'y a pas de tourisme »

Il peut alors donner lieu à des dérives.

Ce contresens a été possible par la non-transmission de la nature polysémique du vocable *siyāḥa* et par la non prise en compte du contexte historique de son utilisation. Historiquement, ce hadith fait référence à une théorie de l'islam qui s'oppose à celle des Chrétiens, en ce qui concerne la manière de propager la croyance. Les Chrétiens le font à travers les missionnaires qui se consacrent entièrement à leur mission, tandis que les Musulmans historiquement n'avaient pas de prosélytes professionnels, et vivaient comme tout un chacun. *Lā siyāḥata fy l islām* signifierait donc plutôt que dans l'islam, il n'y a pas de missionnaires quittant tout pour s'adonner au prosélytisme.

Ces deux exemples de *ṣūra* et de *siyāḥa* nous montrent un anachronisme créé par le plaquage d'un sens moderne sur l'ancien. Inversement, certains grammairiens

plaident pour garder le sens originel des mots tels qu'ils sont indiqués dans les dictionnaires arabes classiques, ce que dénonce le linguiste contemporain Al-Sayyid. Pour l'illustrer et attirer notre attention, il prend l'exemple du vocable *fannān*. Il écrit que « si un écrivain use du vocable *fannān* qui est utilisé dans la langue de tous les jours, pour parler d'un artiste, il aura des problèmes, d'abord avec les grammairiens, qui vont protester car ce vocable dans les dictionnaires anciens signifie « le zèbre ». Si on parle d'une jeune fille simple *ṣabiyya basīṭa*, ils demandent d'utiliser le terme de *sādaġa*, car *basīṭa* veut dire « la terre large » (Al-Sayyid 1988 : 238). Al-Sayyid souligne finalement la nécessité de naviguer entre ancien et nouveau sens. Il insiste sur le fait qu'il ne s'agit pas d'empêcher les mots d'évoluer, notamment dans leur sens, mais qu'il faut être capable de contextualiser et de lire chaque texte avec les sens du temps auquel il se rapporte.

Montrer la subtilité des liens qui se sont construits au fur et à mesure de l'évolution de la langue arabe amène à sortir de l'impasse qui prend en otage les sens au nom de la théologie. Cette impasse bloque les compréhensions actuelles et débouche sur des dérives condamnables. Le refus d'une partie des lettrés arabes d'accéder au sens dérivés, qu'ils soient linguistes, grammairiens ou théologiens, participe aussi au blocage de la langue arabe et à l'épanouissement de ses différents sens.

3. Importance de la dimension figurative apportée par la rhétorique et la stylistique

La pluralité de la langue et de la pensée s'apprécie à condition de respecter les différentes dimensions de sa construction, de son histoire et les différentes modalités de production linguistique. Le texte coranique, en tant que grand texte littéraire rédigé en langue arabe, ne devrait pas échapper à ces principes. Or, force est de constater que le courant dominant actuel est d'imposer une compréhension littérale aux dépens d'autres compréhensions, au nom d'une sacralisation de la langue arabe.

3.1. Libérer la langue arabe de son carcan de sacralité

Certaines interprétations du texte coranique voudraient placer ce dernier en dehors des règles de linguistique générale au nom de sa sacralité. Elles tentent même parfois d'imposer cette compréhension sacrée à la langue arabe elle-même. D'autres prennent le texte coranique comme un grand texte littéraire et jugent au contraire que le miracle coranique tient justement de la beauté de l'arabe coranique, de la construction exceptionnelle d'un texte qui allie une stylistique remarquable et une rhétorique inédite.

Les tenants d'une langue sacrée imposent un sens premier qui ne permet pas d'accéder à d'éventuels autres sens, comme le sens métaphorique. Or, refuser les sens métaphoriques et l'allégorie poétique amène au même genre d'impasses que refuser la polysémie cumulative. Cela conduit à des incompréhensions ou des ambiguïtés. Si la langue arabe n'est pas traitée comme une langue vivante mais comme une langue figée car sacrée, elle perd de nombreuses dimensions. Accepter la polysémie nous semble le seul moyen d'intégrer par exemple des effets stylistiques nombreux qui invitent à une compréhension figurée.

L'intégration des sens figurés permet aussi de valoriser l'héritage culturel. La langue arabe doit donc pouvoir être auscultée comme n'importe quelle langue, c'est à dire dans toutes les dimensions de la linguistique, que ce soit à travers les constructions grammaticales, la stylistique ou encore la rhétorique. Historiquement, ces débats ont toujours existé chez les linguistes arabes, mais ils semblent malheureusement en perte de vitesse au profit d'une lecture monosémique et littérale. Rappeler l'ancienneté et la teneur des réflexions sur la rhétorique et la stylistique dans la langue arabe permet de valoriser l'approche par les différents sens.

3.2. Rhétorique et stylistique au cœur de la langue

Comme toutes les langues sémitiques, l'arabe passe facilement du sens propre au sens métaphorique (Hajjar 1995 : 191). Métonymie, métaphore, périphrase, allégorie et amphibologie participent toutes aux figures de la comparaison et sont regroupées en arabe coranique dans une science à part entière. Cette science est appelée *mağāz al qur'ān* (Al-Muṭannā 1954) « rhétorique coranique ». Elle est intégrée dans la science de l'image, *bayān*, et participe donc à la production de représentations, véritable mine de polysémie. Ces formes stylistiques font appel à la symbolique.

La recherche des sens correspond chez les Arabes à la « science des significations », *'ilm al-ma'ānī*, donc à la polysémie.

Le linguiste Hajjar (1995 : 192) reprend les deux parties principales de la rhétorique arabe classique, telle qu'elle était déclinée avant le 7^{ème} siècle de l'hégire. « Le *bayān*, science de l'exposition, comprend essentiellement les figures de la comparaison et de l'image, et le *badi'*, science de l'élocution ou du beau langage s'intéresse à toutes sortes de figures de mots et de pensées ». De nombreux ponts existent entre l'exposition et l'élocution. La science de départ était le *bayān* qui rassemblait à la fois la grammaire, l'éloquence et la théologie. Puis deux écoles se sont distinguées, celle de *bayān* et celle de *balāġa*, la dernière étant spécifiquement dévolue à l'éloquence (Al-Ġābirī 1996 : 14). Le *badi'* représente la beauté de cette éloquence. Cette science de l'élocution ou du beau langage fait

appel à la stylistique qui peut, elle également, être source de polysémie. « L'art en arabe classique réside moins dans la recherche de thèmes neufs que dans le souci de la beauté de l'expression, de l'expressivité des images, de l'élégance des constructions, de l'harmonie des sonorités, qui peuvent valoriser jusqu'à des lieux communs et des banalités. Aussi la langue arabe se laisse-t-elle volontiers parer des fleurs de l'éloquence et des bijoux d'une stylistique raffinée » (Hajjar 1995 : 191). Le Coran contient un grand nombre d'« ornements [...] qui s'accordent admirablement avec l'inspiration et la force convaincante de l'expression ; c'est ce par quoi le Livre-Saint prend un éclat, une valeur esthétique exceptionnels » (Hajjar 1995 : 192), appelée *al-i'ğāz al-luğawī*, le « miracle linguistique ».

Au 7^{ème} siècle de l'hégire, Sakākī attire l'attention sur le fait qu'il existe d'autres sens que les sens littéraires et, à sa suite, un certain nombre de linguistes. Sakākī estime que le classement des vocables dans une science ou l'autre est essentiel puisqu'il donne la dimension première qu'on veut faire porter au vocable, en insistant soit sur son sens propre, soit sur son sens figuré, soit seulement sur sa portée rhétorique. C'est ce qu'à notre époque Al-Ġābirī (1996 : 14) a repris en détail en soulignant qu'au-delà du débat linguistique, il s'agit bien d'un positionnement idéologique dont la portée est de taille quand il concerne le texte coranique.

S'appuyer sur un exemple de la littérature coranique et en montrer les différentes interprétations permet de mieux comprendre ce débat.

Inna hadā ahī lahu tis'un wa tis'ūna na'ğatan wa lī na'ğatun waḥīdatun (Coran, 38/23)

Beaucoup de traducteurs vers le français proposent une compréhension littérale :

« Celui-ci est mon frère : il possède **quatre vingt-dix-neuf brebis**, et moi, je n'ai qu'une seule brebis » (Masson 1967).

Cette compréhension est également reprise actuellement par de nombreux interprètes arabes et finalement de nombreux musulmans.

Par contre, historiquement, les interprètes et les linguistes arabes sont presque tous d'accord sur le fait que ce verset contient une expression métaphorique et que *tis'un wa tis'ūna na'ğatan* n'est pas à comprendre à la lettre par « quatre vingt-dix-neuf brebis ». Il y a plusieurs siècles déjà, l'illustre lettré Suyūṭī, dans son livre *Al-itqān fī 'ulūmi l-Qur'ān* (Suyūṭī 1995 : 101) confirme aussi qu'il s'agit d'une expression et que cette expression fait référence à de « nombreuses femmes » et non à « quatre vingt-dix-neuf brebis ». Il explique que les Arabes ont l'habitude de ne pas appeler une femme libre par son nom, car cela la déconsidérerait. Effectivement à l'époque, seules les femmes esclaves sont appelées par leur nom.

L'interprète Al-Qurṭubī se place, lui aussi, dans la même compréhension que Suyūṭī et resitue ce verset parmi les *isrā'iliyyāt* qui correspondent aux passages de la Bible repris par le Coran. Il s'appuie sur le mystique Ibn Al-'Arabī qui explique les conditions historiques de cette expression en la replaçant à l'époque du roi David. Ce dernier aurait eu de nombreuses femmes. Ici « quatre vingt-dix-neuf », *tis 'u*, signifierait « beaucoup » (Al Karjousli 2006 : 243) et « brebis », *na 'ġatan*, signifierait « femme ».

Nous proposons donc la traduction suivante qui intègre les sens figurés :

« Celui qui est mon frère a **beaucoup de femmes**, et moi je n'en ai qu'une seule. »

Jusqu'à maintenant, chez les Arabes, cette coutume de ne pas appeler directement la femme par son nom propre perdure à travers les salutations traditionnelles dans lesquelles on évite, en général, de prononcer le nom de la femme.

L'exemple pris ici concerne une expression métaphorique et elles sont nombreuses dans le Coran. Les effets de style sont courants. L'écriture coranique peut ainsi dépasser les règles grammaticales, de la structure de la phrase, et même aller jusqu'à construire la phrase à l'envers ou faire tomber certains mots, même s'ils sont essentiels à la phrase. Cela peut déboucher par exemple sur la suppression d'une négation. La présence de la négation aurait rendu la phrase moins esthétique. Dans chaque cas, il s'agit d'un effet de stylistique et la compréhension ne doit pas s'effectuer de façon littérale, mais doit privilégier la recherche de sens figurés.

D'autres exemples de la nécessité d'intégrer les sens figurés engagent la réflexion au-delà de la seule analyse linguistique pour toucher les plans théologiques et philosophiques. Ils obligent alors à explorer les liens entre le texte coranique, les conditions et temporalités de sa révélation et le sacré dont il est porteur (Al Karjousli 2006).

La langue arabe utilisée tout à la fois pour le profane et le sacré demande un effort particulier de distanciation, qui n'est pas toujours réalisé à notre époque.

Conclusion

Les regards portés par les linguistes sur d'autres langues, tel que le français, langue qui est beaucoup plus indépendante du discours religieux, aident à penser la langue arabe dans des dimensions linguistique et sémantique. Un des chevaux de bataille pour la langue arabe est déjà d'affirmer la légitimité de la polysémie, puis de faire prendre à cette dernière sa pleine signification à travers une vision cumulative des sens et sa possibilité d'accéder, notamment à travers le texte coranique, aux dimensions portées par la littérature. Accepter la polysémie, c'est aussi accepter

que la beauté de la langue puisse permettre d'échapper à une compréhension littérale que voudraient imposer ceux qui font de la langue arabe une langue sacrée. La restitution de la pluralité des sens s'avère être actuellement essentielle, non seulement à la sauvegarde de la richesse de la langue arabe, mais aussi de la pluralité de la pensée arabo-musulmane.

Bibliographie

- Al Karjousli, S. 2009 (sous presse) : Les piliers de l'obscurantisme dans la pensée arabo-musulmane. Sommerer E. et Zaganiaris J. (dir.), *Penser l'obscurantisme aujourd'hui, formes anciennes et nouvelles d'une notion controversée*. Lille : Presses universitaires du Septentrion.
- Al Karjousli, S. 2006 : *La polysémie et le Coran*. Lille. ANRT.
- Anbārī, M. 1991 : *Kitāb al-aḍḍād* (« Le livre de l'homonymie des opposés »). Beyrouth : Al maktaba al 'aṣriya.
- Ibrāhīm, A. 1965 : *Al-laḥaḡāt al-'arabiyya* (« Les dialectes arabes »). Le Caire : Makabat al anglo al maṣriya.
- Berque, J. 1995 : *Le Coran*. Paris : Albin Michel.
- Bréal, M. 1897 : *Essai de Sémantique (science des significations)*. Paris : Hachette.
- Cohen, D. 1970 : *Etudes de linguistique sémitique et arabe*. Paris : Mouton.
- Ġābirī, M. 1996 : *Bunyāt al-'aql a l-'Arabī*, (« La structure de la raison arabe »). Beyrouth : Markaz dirasāt al weḡda al'arabiya.
- Hajjar, J. 1995 : *Traité de traduction*. Beyrouth : Dar el-machreq.
- Hāšimī, A. 1999 : *Ġawāhir al-balāġa ...* (« Les diamants de l'éloquence dans la sémantique et la science rhétorique »). Le Caire : Maktabat al imān.
- Ibn Manzūr A. 1979 : *Lisān al-'Arab* (« La langue des Arabes »). Le Caire : Dār al-ma'ārif.
- Ibn Kaṭīr, A. 1992 : *Tafsīr al-Qur'ān*, (« L'interprétation Coran »). Beyrouth : Dār al-fikr.
- Kleiber, G. 1999 : *Problèmes de sémantique*. Lille : Presses Universitaires du Septentrion.
- Masson, D. 1967 : *Le Coran*. Paris : Gallimard.
- Al-'Itīmīn, M. 2003 : *Šarḥ al-'aqīda al-Safārīniyya*, (« L'explication de la croyance de l'école de Safārīniyya »). Alexandrie : Dar al baṣira.
- Muslim, A. 2002 : *Šaḥīḥ Muslim* (« Recueil de Muslim »). Egypte : Dār b. Raġab.
- Aṣ-Šuyūṭī, Ġ. 995 : *Al-itqān fī 'ulūm al-qur'ān* (« La perfection dans les sciences du Coran »). Beyrouth : Dār al-kutub al-'ilmiyya.
- Ribhī, K. 1975 : *L'homonymie des opposés en arabe à la lumière des langues sémitiques*. Beyrouth : 'Alam al-kutub.
- Suyūṭī & Miḥli. Sans date : *Tafsīr Al-Ġalālayn*, (« L'interprétation des deux Ġalāl »). Beyrouth : Dār al-fikr.
- Sayyid, A. 1987 : *Fī ṭara'iq tadrīs al-luġa al-'Arabiyya*, (« Autour des méthodes d'enseignement de la langue arabe »). Damas : Al Maṭba'a alġadida.

- Šağarī, A. 1996 : *Mā t-tafaqa lafzuhu wa ḥtalafa ma 'nāhu* (« Ce qui se prononce pareil avec des sens différents »). Beyrouth : Dār al-kutub al-'ilmiyya.
- Taymī, A. 1954 : *Mağāz al-Qur'ān* (« Rhétorique coranique »). Le Caire. Maktabat al-ḥānḡī.
- Victorri, B. et Fuchs C. 1996 : *La polysémie, construction dynamique du sens*. Paris : Hermès.

Webographie :

Site Internet 1, consulté le 25/08/ 2007 : <http://www.islamlight.net>

Frédéric Calas¹

L'écran du sens : l'autre scène dans les *Salons* de Diderot

L'objet de cette étude est de rendre compte d'un paradoxe sémiotique à l'œuvre dans les *Salons* de 1759, 1761, 1763, 1767. Diderot était chargé par Grimm d'écrire des comptes-rendus critiques de l'exposition annuelle du Louvre, pour des lecteurs de la *Correspondance littéraire* qui ne disposaient pas des tableaux. Le locuteur doit donc recourir à des astuces tant linguistiques que discursives qui permettent de recréer par l'écriture ce qui était visuel au départ. Ce transfert s'opère grâce à l'*ekphrasis*, qui ménage le passage d'un système sémiotique à l'autre et s'opère au moyen de plusieurs paradoxes que nous souhaiterions examiner à partir d'une série de marqueurs. Premier paradoxe : (re)créer par les mots une description du tableau ; deuxième paradoxe : Diderot substitue rapidement au tableau vu dans l'exposition une version idéalisée du tableau, qui est sa propre vision. Quels sont les marqueurs linguistiques de cette substitution ? En fait Diderot, placé par Grimm en position d'herméneute, se livre délibérément à une activité interprétative, car il ne saurait y avoir de relation « neutre » de la chose observée. La question de la personnalité du philosophe n'est pas le seul paramètre qui entre en ligne de compte dans cette dérive interprétative que subissent ce qui ne devait être, au départ, que des comptes-rendus des tableaux. En effet, les trois activités (observer, décrire et juger) sont rapidement consubstantielles et s'agrègent une quatrième non moins importante, car elle est à proprement parler « poïétique » : imaginer. Deux domaines permettant d'interroger la question de sens de façon centrale : la relation de co-énonciation comme relation coercitive particulièrement orientée et les paramètres dialogiques comme indices d'une construction du sens.

1. Les conditions d'énonciation : les trois scènes

L'un des paramètres de la production de « sens », et tout à la fois d'accès au « sens » est la situation de communication, qui permet la mise en relation du dire avec un contexte dont il dépend. Dans le cas qui nous occupe, nous avons à faire à un texte qui met en scène, en les feuilletant, ses propres conditions d'énonciation

1 Université Paris-Sorbonne. EA 4089 « Sens, texte, histoire »

sous la forme de scènes imbriquées. On en distingue au moins trois, qui se bordent en quelque sorte les unes les autres : la scène épistolaire, la scène picturale (ou descriptive) et la scène dialoguée. On pourrait penser que la « nature » matricielle d'un texte comme celui des Salons serait le descriptif, et tout particulièrement l'*ekphrasis*, que nous venons d'évoquer. Or, ce n'est qu'une impression en trompe-l'œil. Sans que nous puissions développer ici ce que nous avons déjà abordé ailleurs², cette œuvre repose sur une série de paradoxes, dont l'un s'articule dans le passage du descriptif au dialogal. C'est un phénomène déjà observé par Lojkine « L'entretien, encadre, ne fait qu'encadrer l'*ekphrasis* par rapport à laquelle il apparaît donc second... » (2001 : 293). Qui plus est, le jeu des scènes dialoguées est complexe, puisqu'une scène dialoguée peut en contenir en abyme une ou deux autres³.

1.1. La scénographie épistolaire

L'échange de lettres entre Grimm et Diderot constitue la scène première, qui est à la fois la scénographie de l'œuvre⁴. Le dire y apparaît sous la forme d'une adresse à un destinataire unique, sans cesse convoqué dans le texte par l'appellatif « mon ami », le Baron Grimm. Il prend la forme d'un dialogue encadrant qui borde les autres scènes composant le texte. Le lecteur a l'impression de lire une correspondance intime et amicale :

1. Voici à peu près ce que vous m'aviez demandé. Je souhaite que vous puissiez en tirer parti. (89⁵)
2. Voilà, mon ami, tout ce que j'ai vu au Salon ; Et surtout souvenez-vous que c'est pour mon ami, et non pour le public que j'écris. (254)

2 Voir Calas (2007).

3 Cette quatrième strate abrite des dialogues imbriqués, comme les bulles des bandes dessinées, et qui recueillent les propos que pourraient tenir les personnages du tableau : « M. Bachelier, mon ami, croyez-moi, revenez à vos tulipes. Il n'y a ni couleur ni composition, ni expression, ni dessin dans votre tableau. Ce Christ est tout disloqué. [...] c'est vraiment un miracle qu'il s'en soit sorti et si on le faisait parler d'après son geste, il dirait au spectateur ; Adieu, Messieurs, je suis votre serviteur. Il ne fait pas bon parmi vous, et je m'en vais ». (99)

4 Voir Maingueneau (2004) sur la définition de scénographie.

5 Toutes les références de pages données entre parenthèses renvoient à l'édition des *Salons*, établie par Chouillet, Paris, Hermann, [1984] 2007.

La relation de co-énonciation qui lie Diderot à Grimm définit le premier horizon herméneutique, dans lequel Diderot se fait « déchiffreur » pour son ami. Du fait de la nature de cette relation et du genre de discours dans lequel elle s'inscrit, cette activité est exacerbée dans ce texte. Décrire n'est pas une activité neutre⁶, décrire est en soi une lecture, un découpage orienté de la chose observée. Or, dans les *Salons*, la chose observée est elle-même une observation, une vision ; elle relève d'un autre système sémiotique :

3. « Voici si j'avais été peintre, le tableau qu'Homère m'eût inspiré. On aurait vu [...] » (152)

Les textes des *Salons* sont plus que tout autre texte des textes seconds, qui reposent sur une dimension méta- (métaénonciative, métasémiotique, métadiscursive, etc.) sur laquelle nous reviendrons.

1.2. La scène picturale

Cette scène abrite l'ensemble du « texte », c'est-à-dire les descriptions des tableaux, les commentaires de Diderot, ses réactions et les autres scènes. Nous allons revenir sur cette composante.

1.3. La scène dialoguée

Elle est constituée par les dialogues internes dans lesquels Diderot se dédouble en quelque sorte en prenant à parti le peintre ou le sculpteur, sous la forme d'une adresse au discours direct. Ces dialogues sont fictifs dans le sens où ils n'ont d'existence que dans le texte imaginé par le philosophe. Ils ont pour effet de rendre vivant le compte-rendu en variant les types de discours qui le constituent. Ils permettent également une interrogation sur l'activité picturale et artistique, sur les choix qui ont motivé le peintre dans sa démarche. En cela, l'activité de co-énonciation est également un adjuvant au processus de production du sens :

4. Avec tous ces défauts, je ne serais point étonné qu'un peintre me dît : Le bel éloge que je ferais de toutes les beautés qui sont dans ce tableau et que vous n'y voyez pas ! C'est qu'il y a tant de choses qui tiennent au technique, et dont il est impossible de juger, sans avoir eu quelque temps le pouce passé dans la palette. (184)

6 Comme le précise Marin (1995 : 38) : « la description est interprétation, mais cette affirmation ne la livre pas à la relativité et à l'incertitude d'un propos saisi par ses contextes et déterminé par eux. »

La relation de co-énonciation semble développer un contre-argument, permettant en fait à Diderot de rejeter l'idée de la primauté de la technique sur l'*inventio* ou sur l'émotion.

2. La relation de co-énonciation

2.1. Co-énonciation épistolaire : le sens contraint

Si elle semble s'effacer parfois du texte, la relation épistolaire demeure la trame matricielle de ce texte et ne saurait être sous-estimée. La relation de co-énonciation y trouve sa raison d'être. Si l'amitié est souvent évoquée, comme socle commun d'une liaison possible entre Diderot et Grimm, on observe que divers marqueurs linguistiques prennent une valeur particulière d'orientateurs. Ainsi en est-il des actes allocutifs, qui construisent la relation de co-énonciation : « Vous savez avec quelle dédaigneuse inadvertance on passe sur les compositions médiocres. (1759 : 97) ». L'emploi à la deuxième personne du pluriel du verbe *savoir* dessine une communauté de point de vue entre l'énonciateur et son co-énonciateur, amenant ce dernier à partager le jugement négatif et le refus de détailler le commentaire d'œuvres médiocres ou mauvaises. On relèvera cependant la force coercitive de cette modalité allocutive, ralliant le co-énonciateur à la cause exposée par l'énonciateur. Le pronom personnel *on* joue un rôle de relais, par bémolisation du dire, ménageant, par énalage, une implication de l'allocutaire, par déplacement de l'ami Grimm à la « communauté critique » par le biais d'un changement insidieux de point de vue. En effet, le segment dont il est le sujet grammatical pourrait s'inscrire dans une énonciation plus générale, une maxime sur laquelle on s'accorde pour ne pas prêter attention aux œuvres de mauvaise qualité. L'ensemble fonctionne comme un acte de langage indirect signifiant « passons sur cette composition médiocre », qui dit et réalise le refus de description du tableau.

Cette bémolisation, ou fausse atténuation, par le recours au pronom *on* se retrouve dans la description d'un tableau de Vanloo (*La Magdelaine dans le désert*) :

5. Vous conviendrez qu'on n'aurait pas eu besoin de ces deux mauvaises têtes de Chérubin ; qui empêchent que la Magdelaine ne soit seule. (116)

Le choix d'un verbe conjugué à la deuxième personne implique directement l'allocutaire et le contraint d'épouser le point de vue présenté par le choix du tiroir temps verbal comme un procès catégorique. La subordonnée conjonctive pure dépendant du verbe modal contient le rhème sur lequel il convient de s'accorder :

l'inutilité d'un détail dans la composition du tableau. Ce détail est jugé inutile, futile et nuisible à l'équilibre, tout comme à la crédibilité de la scène. Par le choix de la modalité allocutive, Diderot contraint le co-énonciateur à adopter son point de vue critique sur les tableaux examinés.

L'emploi du verbe *voir* conjugué à la deuxième personne du pluriel est un habile moyen pour faire participer le destinataire à la visite de l'exposition, comme s'il regardait lui-même les toiles, en embrassant le point de vue du locuteur. La question orientée sous forme d'une interro-négative resserre l'empan interprétatif, en contraignant le co-énonciateur.

6. Avez-vous jamais rien vu de si mauvais avec tant de prétention que ce Milon de Crotone. (146).

Ce verbe, outre l'illusion qu'il crée d'une vision prochaine, revêt dans ce texte un fonctionnement coercitif en raison de l'accentuation de la modalisation allocutive. On parle à la suite de Charaudeau de la modalité du « voir » qui renforce l'argumentation en fonctionnant comme authentification du dire par le visible. Cela permet, notamment dans l'occurrence citée, d'imposer une communauté de point de vue, ici toute négative, sur l'appréciation portée sur le tableau. La vision supposée ou attribuée à l'allocutaire fonctionne comme une caution non seulement épistémique, mais aussi phénoménologique, en retour, du dire du locuteur.

2.2. Hypotypose et ekphrasis : deux chemins du sens

Il s'agit de deux figures identifiées par la rhétorique et difficiles à distinguer, parce qu'elles sont proches. Ce qui nous intéresse aujourd'hui ce n'est pas tant de parvenir à les distinguer par une définition qui les fixerait, mais d'interroger les éléments par lesquels elles diffèrent. L'*ekphrasis* est la description d'une scène dont le traitement relève d'un autre art (peinture, sculpture, tapisserie) par des « mots ». L'hypotypose se donne comme un condensé descriptif, ne rendant pas une scène dans sa totalité, mais par fragments significatifs, retenus pour leur force évocatoire. Ainsi, l'extrait évoquant le tableau de Rembrandt cité plus haut relève de l'hypotypose. On peut ainsi suivre la ligne de partage que Diderot fait subir à l'usage des deux figures dans son texte. L'*ekphrasis* est réservée à la peinture globale des tableaux vus au Louvre :

7. L'Amour menaçant. C'est une seule figure debout; vue de face ; un enfant qui tient un arc tendu et armé de sa flèche toujours dirigée vers celui qui le regarde; il n'y a aucun point où il soit en sûreté. Le peuple fait grand cas de cette idée du peintre. C'est une misère à mon sens. Il a fallu que le milieu de l'arc répondît au milieu de

la poitrine de la figure. La corde s'est projetée sur le bois de l'arc; la corde et le bois sur l'enfant, et toute la longueur de la flèche s'est réduite à un petit morceau de fer luisant qu'on reconnaît à peine. Et puis toute la position est fautive. Quiconque veut décocher une flèche, prend son arc de la main gauche, étend ce bras, place sa flèche, saisit la corde et la flèche, de la main droite, les tire à lui de toute sa force, avance une jambe en avant, et recule en arrière, s'efface le corps un peu sur un côté, se penche vers l'endroit qu'il menace, et se déploie dans toute sa longueur. (118)

Au final Diderot l'utilise peu. Elle sert aussi bien à des descriptions de tableaux considérés comme réussis que comme ratés. En revanche, le recours à l'hypotypose semble réservé aux scènes recréées par la mémoire, lorsqu'il s'agit d'évoquer un tableau célèbre donnant une meilleure représentation de tel ou tel sujet, ou lorsqu'il s'agit d'inventer, de créer de toute pièce une version idéalisée de tel motif. Sa puissance évocatoire est alors sollicitée. Sa récurrence dans l'œuvre devient une balise pour le lecteur, qui peut ainsi remarquer les fondements de la critique de Diderot. Elle se dote d'une capacité « visuelle » plus évocatoire que l'*ekphrasis*, laquelle court le risque de s'enliser dans les méandres de la période. L'hypotypose, toujours brève, recourt à une syntaxe marquée par de nombreux détachements, par une parcimonie de noyaux verbaux, ou à l'asyndète, comme dans l'extrait suivant :

8. On aurait vu le char d'Enée fracassé et l'écuyer de Diomède saisissant ses chevaux fougueux. Pallas aurait plané sur la tête de Diomède. Apollon aurait secoué à ses yeux sa terrible égide. Mars, enveloppé d'une nue obscure se serait repu de ce spectacle terrible. (152)

Autrement dit, la description de tableau ne se lit pas forcément pour être confrontée au tableau qu'elle décrit, mais bien plutôt, dans un premier temps du moins, pour être intégrée, subsumée à un modèle général de l'*ekphrasis*. Le premier détournement que rencontre le lecteur n'est donc pas celui de l'image au texte, comme on pourrait s'y attendre, mais du modèle rhétorique qu'il connaît à l'usage très particulier que Diderot en fait. Ce détournement n'est pas sémiotique, mais poétique, le problème n'étant pas de passer d'un système et d'un support sémiotiques à un autre (de l'image au texte), mais de transposer un modèle rhétorique antique de l'*ekphrasis* dans une réalité moderne. C'est là que l'hypotypose entre en scène et sert de relais, en reversant alors le dosage entre le descriptif et le visuel au profit de ce dernier.

Diderot interprète rarement un tableau, c'est-à-dire qu'il ne cherche pas à en dévoiler le sens caché, ou incompris du grand public. Ce qui l'intéresse dans son activité herméneutique c'est bien moins la « traduction » du tableau, de ses symboles ou de ses métaphores à laquelle se livre Diderot, que la recréation d'une

autre scène, d'un autre tableau. C'est en cela, nous semble-t-il, que l'on peut parler d'écran du sens. En effet, un tableau en cache un autre, non parce qu'il serait constitué de deux faces, dont l'une demeurerait cachée, mais tout simplement parce qu'il n'est pas le bon tableau.

2. 3. Le dire dédoublé : légende d'un paradoxe sémiotique : l'ordre du visuel vs. l'ordre du scriptural

Le feuilletage est le signe d'une activité métaénonciative très poussée, donnée par le texte, comme l'une des sources d'accès au sens. Ce feuilletage a pour corollaire un dialogisme interdiscursif et interlocutif particulièrement intense. En effet, l'activité critique à laquelle se livre Diderot ne saurait, dans le cas particulier de l'œuvre d'art, être une activité qui se fonde sur une *tabula rasa*. Tout au contraire, le sens est produit par la rencontre entre différents points de vue, sur le sujet choisi par le peintre, par les autres traitements de ce même sujet réalisés par d'autres avant lui, par le traitement éventuel que ce sujet a connu dans d'autres arts que les arts visuels ou plastiques, etc. Or, l'originalité de Diderot est d'embrasser la totalité des traitements, des points de vue, des tableaux et des dire. Cette « convocation » repose sur des procédés particulièrement discrets et efficaces qui contiennent des allusions, des mentions, permettant de tresser ces ensembles pour en faire jaillir un sens autre – celui que le philosophe oriente selon la conception de l'art que ces études lui permettent alors d'élaborer.

9. Le peintre a fait sagement de s'écarter ici du poète. Dans l'Iliade les hommes sont plus grands que nature; mais les dieux sont d'une stature immense. Imaginez qu'Apollon fait en quatre pas le tour de l'horizon, enjambant de montagne en montagne. Si le peintre eût gardé cette proportion entre ses figures, les hommes auraient été des pygmées, et l'ouvrage aurait perdu son intérêt et son effet. C'eût été la querelle des dieux et non celle des hommes. Mais ayant à donner l'avantage de la grandeur à ses héros sur ses dieux, que vouliez-vous que le peintre fit de ceux-ci, sinon des génies, des ombres, des démons. Ce n'est pas l'idée qui a péché. C'est l'exécution. Il fallait racheter la légèreté, la transparence et la fluidité de ces figures, par une énergie, une étrangeté, et une vie toute extraordinaire. En un mot, c'étaient des démons qu'il fallait faire. (154)

Mais surtout par des procédés qui se montrent comme tels, comme « la représentation qu'un discours donne en lui-même de son rapport à l'autre, de la place qu'il lui fait. » (Authier-Revuz 1985 : 118). Ce rapport à l'autre peut être ramené, schématiquement, à deux éléments : les versions antérieures d'un même sujet par un peintre célèbre, et, chose assez inattendue, à la version du tableau que Diderot lui-même aurait voulu voir, et dont du coup il esquisse une version.

La place faite à l'autre, lorsque l'autre est un artiste (peintre, écrivain ou autre) célèbre et reconnu, est le signe d'une reconnaissance. L'autre est l'aune à laquelle se mesure la production nouvelle. C'est une chaîne sémiotique qui se tisse en montrant comment le sens, entre autres, ne s'élabore que sur la base d'une reprise, d'un dialogisme incessant, voire parfois paralysant, comme le suggère ce passage :

10. L'Adoration des rois de Parocel est si faible, si faible, et d'invention et de dessin et de couleur. Parocel est à Vien, comme Vien est à Le Sueur. Vien est la moyenne proportionnelle aux deux autres. Mais dites-moi, mon ami, quand on a la composition d'un sujet par Rubens présente à l'imagination, comment on peut avoir le courage de tenter le même sujet. Il me semble qu'un grand peintre qui a précédé est plus incommode pour ses successeurs qu'un grand littérateur pour nous. L'imagination me semble plus tenace que la mémoire. J'ai les tableaux de Raphael plus présents que les vers de Corneille, que les beaux morceaux de Racine. Il y a des figures qui ne me quittent point. Je les vois. Elles me suivent. Elles m'obsèdent. Par exemple, un certain Saint Barnabé qui déchire ses vêtements sur sa poitrine; et tant d'autres. Comment ferais-je pour écarter ces spectres-là? et comment les peintres font-ils? (156)

Il est intéressant de trouver des figures de dénomination sous forme de compléments de nom « Le X de N » « Le Fontenelle de la peinture (à propos de Boucher, p. 94), le Vadé de la peinture (à propos de Jeurat, p. 197) » Cette construction associe un peintre « nouveau » à un modèle antérieur et reconnu, souvent dans un autre domaine, comme ici dans les exemples retenus, appartenant à la sphère des Belles Lettres.

3. Du visuel à l'imaginaire : le sens créé

Ce n'est pas la question de la « fidélité » que nous allons nous poser ici, fidélité du tableau au motif, etc, question d'ailleurs que Diderot se pose parfois, mais davantage celle de la production du sens à partir des relations dialogiques qui sillonnent le texte, et qui au-delà de l'approche en termes de « fidélité vs. non-conformité » du tableau avec d'autres modèles ou avec la scène primitive que Diderot convoque souvent, représentent des productions de sens notables.

3.1. La caution de la renommée

La mention de tableaux connus a pour effet de servir de repoussoir et de raccourcis efficaces pour éviter la description fastidieuse de tous les tableaux présents dans telle ou telle exposition :

11. Vous rappelez-vous, mon ami, la Résurrection de Rembrandt ; ces disciples écartés ; ce Christ en prière ; cette tête enveloppée du linceul, dont on ne voit que le sommet, et ces deux bras effrayants qui sortent du tombeau. Ces gens-ci croient qu'il n'y a qu'à arranger des figures. Ils ne savent pas que le premier point, le point important, c'est de trouver une grande idée. (95).

Diderot substitue à la description d'un tableau de Vien « La Résurrection de Lazare » une autre résurrection peinte par un peintre célèbre et reconnu, Rembrandt. Le raccourci est violent, puisqu'il anéantit, annule et remplace la peinture dont Diderot est censé faire le compte-rendu. Ce phénomène de substitution est suffisamment récurrent dans les textes des Salons, pour qu'on puisse le caractériser de procédé herméneutique et argumentatif. Qui plus est, la mention de Rembrandt à la place de Vien s'opère dans le cadre resserré du lien épistolaire (« vous rappelez-vous, mon ami »), qui a pour fonction de montrer le dialogisme interdiscursif en le désignant comme tel. Il s'agit là encore de créer une communauté de points de vue à laquelle le co-énonciateur ne saurait pas ne pas adhérer. Du coup, l'évocation peut être ramassée et recourir à l'hypotypose pour « rappeler » le tableau célèbre et connu.

3.2. Glissements successifs du sens

La critique de Diderot se développe par glissement successif. Elle délaisse souvent l'*ekphrasis* pour se réfugier dans un autre genre de discours : le récit imaginaire, la création. Le marqueur le plus efficace de ce décrochage est l'apparition dans le texte du plus-que-parfait du subjonctif, et de systèmes hypothétiques à valeur d'irréel du passé, développant un autre possible pictural, voire romanesque, du tableau.

12. Enfin, mon ami, il y a d'un monsieur Briard un Passage des âmes du purgatoire au Ciel. Ce peintre a relégué son purgatoire dans un coin de son tableau. Il ne s'en échappe que quelques figures perdues sur une toile d'une étendue immense, *rari nantes in gurgite vasto*. Pour se tirer d'un pareil sujet, il eût fallu la force d'idées, de couleurs, et d'imagination de Rubens, et tenter une de ces machines que les Italiens appellent opera da stupire. Une tête féconde et hardie aurait ouvert le gouffre de feu au bas de son tableau. Il en eût occupé toute l'étendue et toute la profondeur. Là on aurait vu des hommes de tout âge, de tout sexe, de tout état, toutes les espèces de douleurs, et de passions, une infinité d'actions diverses, des âmes emportées, d'autres qui [seraient] retombées; celles-ci se seraient élancées; celles-là auraient tendu les mains et les bras. On eût entendu mille gémissements. Le Ciel représenté au-dessus aurait reçu les âmes délivrées. Elles auraient été présentées à la gloire éternelle par des anges qu'on aurait vus monter et descendre, et se plonger dans le gouffre dont les flammes dévorantes les auraient respectés. Avant que de prendre son pinceau, il faut avoir frissonné vingt fois de son sujet; avoir perdu le sommeil;

s'être levé pendant la nuit, et couru en chemise et pied nu jeter sur le papier ses esquisses, à la lueur d'une lampe de nuit. (159)

Par un phénomène de dialogisme interdiscursif explicite, le texte développe non seulement une critique du tableau observé dans l'exposition, mais convoque tout un système implicite de références esthétiques et stylistiques propres à Rubens : « Pour se tirer d'un pareil sujet, il eût fallu la force d'idées de couleurs et d'imagination de Rubens ». Il y a dans le recours au dialogisme interdiscursif pratiqué par Diderot une opération constante d'évaluation et de comparaison. La mention de Rubens, de Rembrandt ou d'Homère sert à fixer un point de repère (voire une norme esthétique). Cependant, cette norme est toute subjective, puisqu'elle s'établit à partir de ce que Diderot considère comme important dans une œuvre : l'*inventio* et l'émotion. Ce qui importe pour lui, ce qui fait qu'une œuvre est « réussie » et mérite l'admiration, c'est sa capacité à susciter l'émotion chez le spectateur. Dans cet extrait, le plus-que-parfait du subjonctif active la déréalisation, laquelle est particulièrement évocatoire par le recours à la fragmentation propre à l'hypotypose, soutenue par un rythme martelé (« des hommes de tout âge/ de tout sexe/ de tout état/ toutes les espèces de douleurs/ et de passions/, une infinité d'actions diverses,/ des âmes emportées »). Le prolongement des syntagmes par accumulation souligne, suggère, l'exubérance baroque propre au rendu de ce motif⁷. On note alors que l'aune d'évaluation de ces toiles se donne sous la forme d'une modalité d'énoncé dépersonnalisée et prescriptive : « il faut avoir frissonné vingt fois de son sujet ». La mention des frissons nous fait entrer dans l'univers très subjectif du ressenti face au tableau, de la réaction corporelle face à la peinture, signe pour Diderot, gage même d'une réussite.

3.3. La victoire de l'imaginaire

Prendre pour destinataire le peintre, ou plus encore le personnage du tableau, c'est mettre en relation différentes scènes, qui par nature devaient s'exclure ; c'est faire communiquer le réel et l'imaginaire, sa technique et une version de l'idéal ; c'est entrer alors de plain pied dans l'imaginaire pictural et traiter les personnages représentés comme des êtres dotés d'une certaine réalité. Le dialogue imaginé peut servir de relais entre le réel de la représentation produite par le peintre et la version idéale que Diderot aurait souhaité voir, et que l'artifice du dialogue

7 Pour une étude détaillée des valeurs et du rôle des systèmes hypothétiques dans les *Salons* de Diderot, voir l'article en ligne de Devriendt (2008).

lui permet de restituer. Le dialogue imaginé entre alors en concurrence avec le représenté, avec le pictural :

13. La Décollation de S' Jean, encore pauvre production. Le corps du saint est à terre ; l'exécuteur tient le couteau avec lequel il a séparé la tête ; il montre cette tête séparée à Hérodiade. Cette tête est livide, comme s'il y avait plusieurs jours d'écoulés depuis l'exécution. Il n'en tombe pas une goutte de sang. La jeune fille qui tient le plat sur lequel elle sera posée, détourne la tête, en tendant le plat ; cela est bien, mais l'Hérodiade paraît frappée d'horreur ? ce n'est pas cela ; il faut d'abord qu'elle soit belle ; puis qu'elle le soit de cette sorte de beauté qui s'allie avec la fermeté, la tranquillité et la joie féroce. Ne voyez-vous pas que ce mouvement d'horreur l'excuse ? qu'il est faux ? et qu'il rend votre composition froide et commune. Voici le discours qu'il fallait que je lusse sur le visage d'Hérodiade. Prêche à présent. Appelle-moi adultère à présent. Tu as enfin obtenu le prix de ton insolence. (123-124)

Les éléments qui préparent le passage à la recreation de la scène se trouvent disséminés dans l'amont du dialogue. On remarque en effet que le rendu du tableau ne passe pas par une description minutieuse, complète et « objective », mais qu'immédiatement celle-ci est prise dans une appréciation qui l'oriente négativement.

Dans les *Salons*, on découvre un Diderot spectateur, puis chroniqueur et *in fine* auteur, ou poète. Il passe successivement de la position de récepteur des œuvres qu'il contemple à celle de producteur. Ce parcours se développe sur un manque. Toute la critique de Diderot envers les peintres de son temps s'élabore sur deux impossibilités : l'une rhétorique, liée à l'incompatibilité de deux systèmes sémiotiques : le visuel et le descriptif ; comme si l'un était incapable de rivaliser avec l'autre ; et l'autre émotionnelle faite de la marque du désir – du plaisir, que Diderot perçoit ou ne perçoit pas dans la toile qu'il contemple. Pour pallier ce manque, tout autant d'ailleurs que pour dire sa présence, finalement le médium est le même, Diderot recourt à l'imaginaire pour dire son désir – désir du motif, de la toile, des couleurs, des mouvements, des corps et des expressions qu'il aurait voulu voir peints. De ce manque (manque à voir, qui est le même finalement que celui dans lequel se trouvent les lecteurs, qui n'ont pas les tableaux sous leurs yeux), Diderot tire grâce à des procédés évocatoires efficaces comme l'hypotypose, les démonstratifs exophoriques et l'irréel du passé, un autre possible du tableau, qui vaut ré-creation à lui tout seul.

Bibliographie

Le texte

Diderot Denis [1984] 2007 : *Salons de 1759, 1761, 1763*, édition établie par J. Chouillet. Paris : Hermann.

Études critiques

Authier-Revuz J. 1985 : Dialogisme et vulgarisation scientifique. *Discoss* 1. 117-122.

Authier-Revuz J. 1992 : Repères dans le champ du discours rapporté. *L'information grammaticale*, octobre, n°55. 38-42.

Calas F. 2007 : Le dialogue imaginé. *Styles, genres, auteurs*. Paris : PUPS. 79-91.

Devriendt E. 2008 : Descriptions imaginaires et *fictio* critique : la rhétorique du tableau en parallèle dans le Salon de 1761. *Questions de style* (article en ligne). www.unicaen.fr/services/puc/revues/thl/questionsdestyle

Kleiber G. 1983 : Les démonstratifs (dé)montrent-ils ? Sur le sens référentiel des adjectifs et pronoms démonstratifs. *Le Français moderne* n° 51. 99-117.

Lojkine S. 2001 : De l'écran classique à l'écran sensible : le Salon de 1767 de Diderot. *L'Écran de la représentation*. Dir. S. Lojkine. Paris : L'Harmattan. 293-361.

Maingueneau D. 2004 : *Le Discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*. Paris : A. Colin.

Marin L. 1995 : *Sublime Poussin*. Paris : Seuil, L'ordre philosophique.

Vouilloux B. 1994 : *La Peinture dans le texte*. Paris : CNRS.

François Dausse¹

Classification de scènes énonciatives entre oral et écrit : présyntaxisation et scène virtuelle

1. Nous nous proposons de classer de manière univoque différents types de discours contraints (Journal Télévisé, Conférencier, Professeur faisant cours et Interview) ainsi que les Nouvelles formes de communication écrites (NFCE) à partir de l'éclairage apporté par le schéma de communication de l'écrit sur la virtualité de la scène énonciative. De ce point de départ en effet, nous définirons précisément le concept d'oralisation mis en œuvre lors d'une lecture à haute voix pour dans un deuxième temps situer la scène énonciative des discours visés ci-dessus. Voyons donc dans un premier temps le fonctionnement de l'écrit.

1.1. Pour décrire l'écrit, il est à notre sens nécessaire de l'étudier dans sa globalité (écriture – écrit-résultat – lecture), ceci n'ayant pas à notre connaissance encore été fait. Le but est d'établir en quoi la scène énonciative de l'écrit diffère de celle de l'oral. Hagège (1997 : 10) évoque pour l'écrit l'idée de « long-distance dialogues », là où la proximité des communicants fait défaut. Platiel (1994 : 133) pour sa part parle de « communication écrite ou différée/dialogue ». Essayons de préciser les choses.

1. 2. À la recherche de la scène énonciative de l'écrit :

Une manière de poser le problème consiste à répondre à la question : qu'est-ce qui fait que l'on peut avoir besoin du schéma communicatif de l'écrit ? Autrement dit, pourquoi se met-on à écrire ? La réponse réside sans doute dans le fait que l'on ne peut *dire* ce que l'on va décider alors d'écrire. Ceci parce que soit l'allocutaire n'est pas là (cas de la Lettre par ex.), soit parce qu'il n'y a aucune pertinence à parler à quelqu'un de précis (cas de la narration, des écrits philosophiques, biographiques, religieux... ou des livres de comptes (cf. Goody)). Quoi qu'il en soit, j'ai toujours besoin de dire, et je vais m'inventer cet allocutaire qui n'a le plus souvent pas besoin d'exister mais qu'il est nécessaire de créer si je veux

1 Paris III, EA 1483 Recherches sur le français contemporain

seulement *pouvoir dire* (tout texte postule son lecteur (cf. Eco (1985 : 64) et Harris (1993 : 152)). Penchons-nous donc sur l'acte cognitif qui précède l'écriture. Il n'a lui non plus jamais été précisément défini. Nina Catach (1991 : 50) parle d'un « film que l'on développe dans sa tête au départ ». Cet acte consiste en la construction mentale d'une énonciation, que j'adresse à l'allocutaire virtuel défini ci-dessus. L'écriture peut alors intervenir. Elle va consister en la prise en note du seul niveau syntaxique. Cette énonciation est néanmoins complète, totale. Ce n'est pas en effet *Ils débouchèrent soudain euh... dans une vallée merveilleuse* mais *Ils débouchèrent soudain dans une vallée merveilleuse* que j'écris : il n'y a aucune trace de structuration. De même, ce n'est pas *Ils débouchèrent soudain dans une vallée* magnifique mais *Ils débouchèrent soudain dans une vallée* merveilleuse que j'ai écrit : il y a saturation paradigmatique. De même encore, *soudain* n'a pas été placé devant *ils débouchèrent* mais après : il y a saturation syntagmatique. La *présyntaxisation* se traduit par le fait qu'il y a absence totale de choix à la lecture et que l'écriture *valide* une lecture.

La question est maintenant celle-ci : que devient l'énonciation discursive ? Perrot (1980 : 68) est le premier à avoir montré qu'il n'y avait pas de correspondance entre morphèmes discursifs et signes de ponctuation. En fait, s'il est intéressant de constater cette absence, ceci est un faux problème. Car la question n'est pas vraiment : l'écrit note-t-il une intonation ? mais l'écrit *a-t-il besoin* d'en noter une ? On peut en effet constater que l'intonation discursive a comme principale caractéristique d'avoir formaté le niveau syntaxique. C'est donc elle qui a permis cette propre mise en mots. Ainsi, décoder à la lecture cette même mise en mots peut signifier tout simplement rétablir l'intonation qui lui a donné naissance (voir le § lecture à haute voix *infra*). Ce que je résumerai comme suit : *ce que je lis ayant comme statut d'avoir déjà été dit*, tout ce que j'ai à faire est de recréer l'intonation qui lui a donné naissance. Cela d'autant plus qu'il y a des signes qui n'appartiennent pas à l'encodage de l'énonciation, les ponctèmes. Nous n'irons pas plus loin que leur mention ici, leur étude sortant de notre propos². L'énonciation ainsi recréée provient alors bien d'un locuteur virtuel qui s'adresse à un allocutaire lui aussi virtuel, le lecteur se contentant d'être décodeur et n'étant en aucun cas destinataire de cette énonciation. Or, si nous savons tous, nous lecteurs, que le discours ne nous est jamais adressé – ceci découlant directement de la virtualité de celui pour lequel le scripteur est sensé construire son énonciation –, nous savons aussi que c'est pourtant bien nous lecteurs (en fait celui qui comprend) qui en sommes le

2 Il va de soi qu'une description complète du fonctionnement de l'écrit doit les inclure. Voir Dausse (2003 et 2005) pour ce problème.

destinataire final. Si le message nous parvient bien en effet, c'est que nous écoutons le discours du locuteur comme si nous l'*interceptions* lors de son émission sur la scène énonciative³. Notons que l'on retrouve ici dans le cas du Roman le couple narrateur - narrataire, ou encore comme le propose Maingueneau (1993 : 124-25) pour la scène énonciative des *Fables* de La Fontaine, un couple locuteur - allocutaire « éduqué et éclairé et qui discutent ensemble du fonctionnement de l'âme humaine et des leçons à en tirer ».

Nous résumerons maintenant ce qui précède comme suit : Le médium écrit met en jeu une énonciation produite par un locuteur virtuel à un allocutaire lui aussi virtuel, le scripteur se réduisant à un encodeur de cette énonciation déjà construite, tandis que le lecteur en tant qu'effectuateur du décodage permet la restitution de cette énonciation, cette dernière ne lui étant jamais adressée. L'absence de l'allocutaire (= le fait qu'il soit virtuel) a aussi un autre effet : sa présence n'a pas à être gérée par le locuteur comme à l'oral. L'avantage est que le scripteur a le temps de travailler sa « capacité démonstrative ». La contrepartie en est aussi qu'il doit imaginer les remarques ou les questionnements de cet *allocutaire sans visage*⁴. On aboutit ainsi à la sophistication – condensation de l'écrit (Morel et Danon-Boileau (1998) parlent de décondensation pour l'oral – voir également les points 2.1. et 3). À l'opposé l'oral spontané reposera sur un couple locuteur - allocutaire réels qui pratiquent une énonciation discursive concomitante de l'énonciation syntaxique, l'allocutaire pouvant alors à tous moments interrompre le locuteur pour réorienter le discours ou le corriger.

1.3. Que fait-on quand on oralise ?

Avant d'aborder ce problème, nous tâcherons de répondre à la question suivante : que se passe-t-il lorsque l'environnement sonore du lecteur augmente ? Nous avons tous vécu cela : nous nous mettons à « verbaliser à haute voix ». Derrière ce pléonasm apparent se cache un phénomène que n'intéresse pas une théorie

-
- 3 Nous ne faisons en effet qu'intercepter le message délivré par le locuteur, sous la forme d'un non-locuteur (intercepteur), c'est-à-dire une entité appartenant bel et bien à la scène énonciative mais ne pouvant y prendre part, car privé de parole (voir également le passage sur l'oralisation). Notons que c'est cette entité qui est appelée en narratologie le lecteur impliqué.
- 4 Sous la forme alors d'un co-locuteur pour ce qui relèverait d'une potentielle interruption et d'un co-énonciateur pour ce qui concernerait le « contenu de sens » de cette intervention. Voir Morel et Danon-Boileau (1998).

statique de l'écrit, tout comme les subvocalisations⁵. Ce que nous faisons en *parlant* l'énonciation, c'est de la rendre audible dans le but de renforcer son signal, signal que notre cerveau n'arrive plus à traiter à cause du bruit de fond. Je rajoute alors au signal mental le signal rendu audible grâce à ma voix, ce qui me permet de continuer ma lecture. Au niveau de la scène énonciative, cela signifie que le non-locuteur s'efface au profit de l'oralisateur. Nous pouvons maintenant répondre à la question *supra*. Ce que fait le lecteur à haute voix, c'est de rendre audible l'énonciation du locuteur virtuel en se faisant le relayeur de ce dernier. Il « prête » ainsi au locuteur virtuel son appareil phonatoire. Il propose donc non seulement une « solution intonative » au problème de la mise en discours du niveau syntaxique mais il offre également sa voix avec tous ces traits uniques que sont le timbre, le débit et l'intensité de celle-ci. C'est pour ces raisons que nous appellerons désormais l'oralisateur, en liaison avec Danon-Boileau, le parleur. Remarquons également que la dimension pragmatique de l'oralisation (en sus de l'effet de renforcement signalé plus haut) est de permettre une diffusion du discours encodé à plusieurs « écouteurs » à la fois (nous préférons ce dernier terme à celui d'auditeur, trop souvent confondu avec celui d'allocutaire).

2. Applications :

La différence de fonctionnement de l'oral et de l'écrit ainsi que la description du mécanisme de l'oralisation vont maintenant nous permettre de voir plus clairement les similitudes et différences qui vont caractériser des modes de discours qui sont en fait plus proches de l'écrit qu'il n'y paraît. La dimension kinésique de la scène énonciative associée à chacune de ces situations ne sera évoquée que fortuitement.

2.1. Le Journal Télévisé :

Bien qu'étant en direct, le journaliste du JT lit un texte qu'il a lui-même présyntaxisé et qu'il présente à un téléspectateur défini mais virtuel, ce dernier ne pouvant l'interrompre. En fait, le journaliste ne fait que verbaliser ce texte, il n'en est pas le locuteur. La situation d'énonciation est en effet tout ce qu'il y a de plus virtuelle... puisqu'elle n'existe pas, cela pour deux raisons essentielles : la

5 La reconstruction de l'énonciation permet en effet d'expliquer très facilement le phénomène des subvocalisations, jugé adventice et contingent dans la théorie classique, voire parasitaire (Dehaene 2007, *Les neurones de la lecture*, Odile Jacob).

première est d'ordre technique (ou pratique) : le journaliste ne fait que parler à une caméra. La deuxième découle directement de la fonction du JT : il n'est qu'un rapporteur de nouvelles, ces dernières ayant comme statut d'avoir déjà été dites, c'est-à-dire racontées (par des témoins à des journalistes, par des journalistes témoins eux-mêmes... puis reprises par les agences nationales). Bref, c'est à la scène énonciative du témoignage auxquels les propos du journaliste font écho en dernière analyse, même s'il s'agit en fait le plus souvent de récits de paroles, ou que cette scène peut n'avoir jamais existé⁶). On voit donc bien que ce qu'a écrit le journaliste n'est que de la réécriture (on pensera d'ailleurs que le JT existe depuis bien avant les prompteurs). Penchons-nous maintenant sur le statut du journaliste. Nous avons dit qu'il n'en était que l'oralisateur. Nous reprendrons donc là aussi le terme de *parleur* utilisé *supra* pour désigner linguistiquement le rôle du journaliste qui prête sa voix et donc ses traits paralinguistiques pour que l'on puisse entendre les propos du locuteur. Quant à l'allocutaire, il est lui aussi virtuel, ce dernier étant le complément indispensable à la situation d'énonciation. Quoiqu'il en soit, il ne peut être aucunement identifié au téléspectateur, car ce n'est ni vous ni moi que le journaliste regarde. Ce dernier en a néanmoins besoin d'un (le *co*-parleur) : cette image sera déterminée (elle doit avoir le statut de téléspectateur) mais non définie (aucun téléspectateur précis ne correspond à celle-ci). Quant au téléspectateur réel vers qui toute cette communication a été mise en place mais qui ne fait que l'intercepter, je reprendrai le terme d'*écouteur* (+ /traits physiques et kinésiques/ pour la télévision) utilisé plus haut, ce terme faisant pendant à celui de *parleur*.

Ceci nous amène à parler des similitudes et différences avec l'écrit. Hormis la dimension visuelle du JT (mais on pensera aux journaux radiodiffusés), le verbalisateur étant réel, il pourra toujours accrocher sur un mot, voire décider de ne pas suivre le prompteur (voir notre remarque sur le JT d'avant le prompteur). C'est qu'une syntaxisation réussie (ou une resyntaxisation) réside aussi dans la non ingérence de l'Autre (voir 1.2. et 2.3.). La deuxième différence découle de la première : à l'opposé de ce qui se passe avec la relecture, on ne peut réécouter ce qui vient d'être dit.

Attardons-nous maintenant sur les similitudes, ce qui nous amènera à situer l'un par rapport à l'autre. S'il y a bien une scène virtuelle en commun, celle-ci est reprise par le verbalisateur journaliste pour la communiquer au téléspectateur alors que le lecteur de l'écrit se contente de la recréer pour lui-même. En fait, si l'on

6 Il est probable que personne n'a dit « Le président Sarkozy rencontre son homologue russe » mais on rapportera cette pseudo-scène énonciative en disant : « Le président Sarkozy a rencontré son homologue russe ».

excepte le contenu de sens /je vais vous faire part de ce qui se passe dans le monde aujourd'hui/, on pourrait dire que l'écrit finit là où commence le JT (et d'une manière générale tout mécanisme communicatif utilisant le médium télévision, voir *infra*). En effet, l'écrit fonctionne grâce à l'acte intime de la lecture, c'est-à-dire le jeu pour soi de la scène énonciative encodée graphiquement par le scripteur et destinée à un seul lecteur à la fois⁷ alors que le « porte-voix » que constitue le journaliste, et la dissémination de celle-ci par les ondes hertziennes ou autres, permet de toucher des millions de personnes en même temps.

2. 2. Le Conférencier :

Sa situation énonciative est très similaire à celle du journaliste. Il verbalise en effet un texte qu'il a lui-même présyntaxisé à une entité qui là aussi ne peut lui répondre. Or, selon le Robert, une conférence est un « discours, causerie où l'on traite en public une question littéraire, artistique, politique ou scientifique ». Il s'agit donc toujours de faire part d'un savoir détenu par un groupe à un autre groupe. Nous nous trouvons donc là aussi devant le mécanisme du porte-parole, que le discours soit d'ailleurs présyntaxisé ou non (le Conférencier peut toujours improviser, d'autant plus qu'il sait qu'il ne sera pas interrompu). Celui-ci prête donc sa voix à plusieurs discours, qu'il synthétise en quelque sorte, donnant l'impression de rapporter les paroles d'une scène où elles auraient été originellement mises ensemble. Nous nous trouvons donc là aussi dans le cas d'une scène énonciative dont le couple est virtuel et dont le parleur-Conférencier se fait le porte-parole. Et nous retrouvons la raison pragmatique de cette verbalisation : toucher en même temps un grand nombre d'individus. Le parleur doit donc là aussi se représenter un auditeur moyen qui ne peut être identifié à aucun membre de l'assistance. Ce sera le co-parleur, image qui doit être déterminée (= statut d'auditeur) mais non définie (aucun auditeur précis ne correspond à elle). Il nous faut également donner une définition précise de l'auditeur : il est celui qui intercepte un discours relayé qui ne lui est pas adressé. Il a donc fondamentalement le même statut que le téléspectateur écouteur du JT, celui d'écouteur (même remarque que *supra* quant au mot auditeur).

Une différence toutefois avec le JT. À cause de la proximité entre auditoire et Conférencier, ce dernier peut être interrompu, mais seulement si l'un des membres de l'auditoire décide de *casser* la (pseudo) situation d'énonciation, en huant le

⁷ Les placards publicitaires qui encombrant nos rues, bien qu'ils puissent être lus par plusieurs personnes à la fois ne sont faits et ne sont pensés que pour toucher individuellement.

Conférencier ou en criant « au feu » par exemple. Dans ce cas d'ailleurs, cet auditeur change de statut : il devient locuteur (réel), et le Conférencier allocutaire avant de peut-être lui répondre (voir notre conclusion).

2. 3. Le Professeur :

La situation énonciative du Professeur faisant cours semble en revanche assez différente, du moins à première vue. Le locuteur semble bien réel et l'énonciation discursive bien concomitante de l'énonciation syntaxique. Néanmoins l'élève n'est pas l'allocutaire puisqu'il ne peut l'interrompre (voir plus bas). Remarquons au passage que le Professeur, n'ayant pas à gérer sa possible ingérence, peut consacrer davantage de ressources cognitives à sa construction syntaxique, évitant ainsi dans une certaine mesure les blancs ou les *heu* d'hésitation. En fait si l'on regarde au-delà des apparences, on se rend compte que la scène est artificielle tant du point de vue de la forme que du fond : non seulement le Professeur ne peut être interrompu par l'élève mais il n'est, comme pour le JT et le Conférencier, qu'un transmetteur, un relais d'une énonciation à laquelle il donne forme. C'est que là aussi, celui-ci n'est que le parleur d'une scène énonciative auquel il prête son appareil phonatoire. Il doit donc là aussi se constituer une image de celui à qui il parle : ce sera un représentant déterminé mais non défini, l'élève bien que destinataire final n'étant qu'un intercepteur de ce discours médiatisé, un écouteur. Notons bien que ce schéma communicatif, s'il permet de toucher une quantité non négligeable d'individus nécessite de la part du Professeur le forçage de sa voix (voir conclusion). À ce propos, on notera que le paramètre proximité de l'auditoire joue ici à plein, une rupture de la « scène énonciative » étant prévue conventionnellement en levant la main. Élève et Professeur construisent alors un couple locuteur-allocutaire réels. Mais, nouvel éloignement de l'oral, seules les questions sont permises. À ce propos, nous allons d'ailleurs voir que les choses ne sont pas aussi simples qu'il y paraît.

2. 4. L'Interview (télévisuelle ou radiodiffusée) :

Celle-ci semble fonctionner avec des paramètres oraux manifestes : présence d'un couple locuteur - allocutaire réels, et oral pouvant donner l'impression d'être spontané. Mais, première différence, la mise en scène que constitue l'Interview, cette dernière ne devant son existence qu'au désir de savoir (supposé) du téléspectateur (ou de l'auditeur). Deuxième particularité, la « scène » se trouve souvent amputée de la question (et du questionneur). Troisièmement, on pensera que d'un point de vue linguistique, la forme question-réponse ne constitue pas une catégorie textuelle, ceci se traduisant par le fait que la réponse s'insère souvent

dans une construction textuelle d'un discours plus ample (opérée par le journaliste présentateur par exemple)⁸. Nous résumerons l'ensemble de ces remarques par le fait qu'une pseudo-scène énonciative qu'on pourrait qualifier (à première vue) d'oral forcé, se trouve convoquée et révoquée pour les beaux yeux du téléspectateur ou de l'auditeur et qu'elle se trouve souvent sous la coupe entière d'une autre (elle-même peut-être toute aussi virtuelle). Tout porte donc à croire que le couple locuteur-allocutaire n'est que virtuel et que le « répondeur de question(s) » n'est en fait qu'un porte-parole qui, comme son nom l'indique et comme pour les exemples précédents, ne fait que prêter sa voix pour rendre l'énonciation réelle. Comme pour les exemples précédents également, le téléspectateur vers qui toute cette construction est dirigée, ne fait qu'intercepter ce discours médiatisé. On voit donc que derrière les apparences, nous nous trouvons dans une structure communicative très similaire à celle du Journal Télévisé, ce qui ne nous étonnera guère étant donné son inclusion fréquente dans ce même JT. On notera à ce propos que l'ordre d'exposition de la problématique des discours contraints doit plutôt être JT – Interview – Conférencier – Professeur (voir Conclusion).

D'autre part, à l'intérieur de cette problématique s'en cache également une autre liée toujours à cette idée de contrainte : le caractère unidirectionnel du discours (journaliste = questions, Interviewé = réponses) + le caractère dirigé des questions peut être ressenti parfois comme une contrainte « à dire ce que le journaliste veut qu'on dise ». Notre propos sera ici d'éclaircir cette problématique à partir de l'écrit. Le côté sollicitation des réponses peut être vu en effet d'une manière générale (c'est-à-dire indépendamment d'une réponse guidée) comme une contrainte à *remplir de paroles* le fait... que l'on vous a passé la parole. L'écrit peut ici une nouvelle fois nous aider : la présyntaxisation oblige en effet non seulement à lire ce qu'il y a écrit mais à *continuer de lire*, après un blanc venant un « noir » puis un autre blanc puis un autre noir et ainsi de suite⁹, le changement de paragraphe ou la fin de chapitre étant les seules pages aménagées pour quitter la lecture momentanément.

8 L'émission de Catherine Ceylac, « Thé ou café ? » ne constitue pas une exception à notre propos. Rappelons qu'une personne célèbre est invitée à prendre un « thé ou café ? » tout en discutant à bâtons rompus avec la journaliste Catherine Ceylac. En fait les questions (souvent préparées) (ou les demandes de confirmations) rentrent dans un cadre virtuel plus ample, celui d'un approfondissement de la connaissance des difficultés ou des faits d'armes de la personne invitée, le propos de l'émission pouvant se résumer, en pastichant un titre célèbre, par « Tout ce que vous avez voulu savoir sur Untel sans oser le lui demander ».

9 Du fait de la présyntaxisation, le blanc peut être vu comme annonçant un nouveau mot (voir Dausse 2003) [toute ponctuation apparaît en fait comme motivée].

Revenons à l'Interview : d'une manière générale, le fait que l'on vous ait donné la parole, même si vous n'êtes qu'un « porte-parole », vous oblige à « fournir du syntaxisé » et cela en continu : on pourrait parler ici de *paroles à flux tendu*, le problème n'étant plus comme lors de la lecture de continuer de créer (ou de fournir) une enveloppe énonciative discursive mais « de remplir celle-ci de syntaxe ».

2. 5. Les NFCE :

Si celles-ci utilisent l'ordinateur comme moyen de communication, ce dernier n'a rien à voir avec un studio de télévision. En revanche, à l'instar de l'écrit, elles permettent de mettre en relation deux entités uniques et non multiples¹⁰. La description du schéma de communication du Conférencier puis du Professeur nous a amené à parler du paramètre proximité, l'intervention de l'Autre étant dans un cas tolérée, dans l'autre conventionnalisée. On voit que les Mails, les SMS, les Forums, les Chats vont mettre en jeu une scène énonciative qui va se décliner en fonction non plus de la proximité spatiale mais de la proximité temporelle [du tour de parole], celle-ci se rapprochant de zéro en passant grosso modo du Mail au Chat. Nous allons voir que, la « réponse » arrivant de plus en plus vite, le schéma de communication de l'écrit va s'en trouver modifié, dans son contenu mais non dans sa forme. En effet, les éléments qui ne changent pas lorsque l'on utilise l'un de ces média sont :

- i la présyntaxisation (je suis toujours obligé d'écrire et de m'imaginer l'Autre),
- ii le triptyque locuteur, allocutaire, non-locuteur (voir note 2),
- iii moi qui reçois le message ne fais en fait que l'intercepter (iii découlant de ii)
- iv il n'y a toujours aucune intervention possible de l'Autre lors de l'écriture (ceci découlant de i).

En revanche, le « retour de courrier » devenant très rapide, un dialogue (qui n'existe guère dans l'écrit classique que sous la forme de la Lettre) va devenir possible, ce dialogue se rapprochant de plus en plus de la scène énonciative « réelle » par l'enchaînement rendu possible des « tours de parole »¹¹. Cette proximité temporelle va par contrecoup favoriser une « proximité de propos »,

10 Les consoles de jeux sont hors de notre propos.

11 Michel Marcoccia (2004) dit que les NFCE « font du face à face avec de l'écrit » :
« De nombreux procédés langagiers observables dans les forums de discussion peuvent être mis en relation avec une opération de cadrage particulière mise en œuvre par les

c'est-à-dire une connivence, qui va se traduire, toute la communication ne passant que par les mots¹², par une mise en commun de procédés d'écriture (abréviations, écriture phonétique...), une codification graphique de l'état physique ou émotionnel (smileys...), une mise au point de formules (de commencement, de fin de communication ou d'insertion dans un groupe de discussion) et par le fait que le contenu de l'échange va pouvoir prendre de plus en plus les couleurs d'un dialogue à bâtons rompus et parfois de plus en plus anodin.

En résumé, nous dirons que le classement et donc la distinction des différentes formes de communication écrite électroniques reposent sur le concept de proximité temporelle du retour de parole. Ce concept permet ainsi d'établir une « scalairisation » sur la seule base de ce paramètre, ce dernier suffisant à expliquer les différents effets de sens associés à chacune des scènes énonciatives mises en jeu. Il rend également légitime par contrecoup de se poser la question de l'existence d'un tel mécanisme pour les pseudo-scènes énonciatives orales (pseudo- puisque ne mettant en jeu qu'un couple parleur - écouteur) traitées *supra*, l'idée de distance temporelle du retour de parole découlant directement du mécanisme d'interruption mentionné pour la scène du Conférencier et du Professeur faisant cours.

3. Conclusion ; vers une topologie des scènes énonciatives :

Nous espérons avoir montré que la mise au jour du schéma de communication de l'écrit permet d'aborder les communications à récepteurs multiples d'une façon pragmatique et raisonnée, en décrivant les systèmes médiatisés (techniquement élaborés ou non) comme mettant en jeu, tout comme à l'écrit, une scène énonciative virtuelle à laquelle s'ajoute un parleur qui la reprend pour l'amplifier ou simplement la rendre audible, les dispositifs techniques (caméra, micro, estrade par exemple) permettant la mise en place d'une multiplication des cibles ou récepteurs dans le même moment¹³.

Nous pensons avoir montré les points suivants :

utilisateurs : faire du face à face avec de l'écrit. » **Notre description propose de dire comment, à partir du schéma de communication, on arrive à ce résultat.**

12 Au moins dans une grande mesure, si l'on excepte les MMS ou les blogs.

13 On notera que le schéma communicatif de la technique cinématographique peut faire l'objet d'une approche analogue.

- Le scripteur prend en note le niveau syntaxique d'une énonciation qu'il construit dans sa tête. En la figeant graphiquement, elle apparaît présyntaxisée au lecteur ;
- Le lecteur recrée l'énonciation après avoir décodé le niveau syntaxique, aidé en cela par la ponctuation (voir notes 1 et 8) ;
- Cette énonciation a pour origine un locuteur virtuel s'adressant à un allocataire virtuel ; elle est interceptée par un « non locuteur » appartenant à la scène énonciative, le lecteur n'intervenant que dans le décodage graphique ;
- L'oralisation, qui permet de prêter une voix au locuteur virtuel, est le fait du parleur ;
- Les différentes scènes énonciatives allant du Journaliste du JT au Professeur faisant cours sont en fait des scènes relais qui ne sont l'œuvre que d'un parleur s'adressant à un co-parleur lui-même entité virtuelle déterminée mais non définie représentant un récepteur générique. Les scènes relais reposent sur une recombinaison de scènes énonciatives virtuelles situées dans un avant théorique.
- Le caractère artificiel des scènes relais provient de la préconstruction du discours transmis, tout comme pour l'écrit.
- Les situations d'énonciation voulant toucher une pluralité de récepteurs en même temps (Journal Télévisé, Interview, Conférencier, Professeur...) ou bien un seul (les NFCE) reposent toutes sur le concept d'interception. Celui-ci n'agit néanmoins pas au même niveau. S'il est identique pour les NFCE et l'écrit classique, un « étage » de plus est nécessaire pour les formes démultipliant les récepteurs, à savoir la reprise par le parleur, en amont du dispositif démultiplificateur, reprise interceptée par l'écouteur en aval de celui-ci.

Il reste un dernier point à traiter, celui évoqué à la fin du § 2.5. d'une mise en jeu systématique du paramètre distance spatiale inter-locuteurs pour décliner et tout en même temps relier entre elles les différentes scènes orales traitées *supra*. Nous avons en effet constaté avec les scènes du Conférencier et du Professeur qu'elles pouvaient être brisées ou interrompues par l'intervention de l'intercepteur (l'élève ou l'auditeur), ceci étant dû à la proximité entre parleur et écouteur. Dès lors, pourquoi ne pas généraliser cette idée en considérant la pseudo-scène du JT ou de l'Interview comme pouvant être virtuellement brisable et recomposable ? Il suffit en effet de considérer le paramètre distance spatiale entre locuteurs comme étant alors infini ou incommensurable. De la même manière, il est possible de

généraliser le paramètre distance temporelle que nous avons mis en évidence pour les NFCE en considérant le retour de parole pour l'écrit classique comme étant temporellement infini. L'extension de l'idée d'infini au paramètre distance permet ainsi de gérer toutes les scènes discutées plus haut en fonction d'un seul paramètre. Nous obtenons ainsi un discontinuum allant de l'oral spontané à l'écrit et de l'oral spontané au JT (voir fig.1)

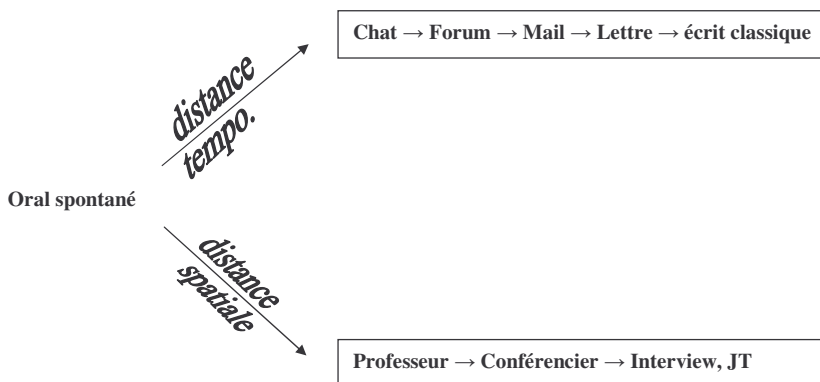


Fig. 1

Nous avons par ailleurs volontairement réduit l'étude pour des raisons d'exposition, mais comme noté au début de cette conclusion, l'application de la notion d'extension de la scène énonciative primordiale (le Sit0 de Culioli) peut, sans adaptation autre que locale, être validée pour d'autres scènes énonciatives virtuelles tel que le cinéma, la radio et tous les types d'émissions télévisées.

Enfin, nous terminerons notre propos en nous interrogeant sur la raison pour laquelle il y a nécessairement discontinuité entre la scène orale spontanée et les scènes virtuelles. Sans en démonter le fonctionnement, nous proposerons l'idée suivante : le passage à la scène virtuelle se produit lorsque la distance inter-locuteurs dépasse la portée de la voix humaine utilisée pour le face à face spontané.

Bibliographie

- Catach, N. (dir.) 1980 : La ponctuation. *Langue française* 45. 16-27.
- Catach, N. (dir.) 1988 : *Pour une théorie de la langue écrite*. Paris : Éd. du CNRS.
- Catach, N. 1991 : La ponctuation et l'acquisition de la langue écrite. Norme, système, stratégie. *Pratiques* 70. « **La ponctuation** ». 49-59.
- Eco, U. 1985 : *Lector in fabula*. Paris : Grasset.
- Dausse, F. 2003 : Acte d'écriture, de lecture et ponctuation. Dynamique de l'écriture : approches pluridisciplinaires, J.-P. Jaffré (dir.) *Faits de Langues* 22. 223-30.
- Dausse, F. 2004 : NFCE et Schémas de communication de l'écrit et de l'oral. Nouvelle approche, *Journée d'étude ATALA du 5 juin 2004*, Le traitement automatique des Nouvelles Formes de Communication Ecrite. ENST, Paris.
- Dausse, F. 2005 : Présence du scripteur dans l'écrit résultat. Actes des Nouvelles journées de l'ERLA N° 2 des 16 et 17 novembre 2001 *Les marqueurs linguistiques de la présence de l'auteur*. Université de Bretagne Occidentale, L'Harmattan. 137-43.
- Goody, J. 2007 : *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*. Paris : La dispute/SNEDIT.
- Hagège, C. 1997 : Writing: the Invention and the Dream. *La tribune internationale des langues vivantes* 21. 10-17.
- Harris, R. 1993 : *La sémiologie de l'écriture*. Paris : CNRS Éditions.
- Maingueneau, D. 1993 : *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain et société*. Paris : Dunod.
- Mitry, J. 1987 : *La sémiologie en question*. Paris : Éditions du Cerf.
- Marcoccia, M. 2004 : La communication médiatisée par ordinateur : faire du face à face avec de l'écrit, résumé, *Journée d'étude ATALA du 5 juin 2004*, Le traitement automatique des Nouvelles Formes de Communication Ecrite. ENST, Paris.
- Morel, M.A. et Danon-Boileau, L. 1998 : *Grammaire de l'intonation – L'exemple du français*. Paris : Ophrys.
- Perrot J. 1980 : Ponctuation et fonctions linguistiques. *Langue française* 45. 67-76.
- Platiel S. 1994 : Mal-entendu ou incompréhension. *Nouvelle revue d'ethnopsychiatrie* 25-26. 131-56.
- Rey-Debove, J. 1988 : À la recherche de la distinction oral/écrit. N. Catach (dir.), *Pour une théorie de la langue écrite*. Paris : Éd. du CNRS. 77-90.
- Vigouroux, N. et al. 2002 : Problématique, enjeux et perspectives de la présentation orale de documents ; une approche pluridisciplinaire, Pré-actes des journées des 29 et 30 janvier, *Inscription spatiale du langage : structures et processus*, organisées par l'Institut de Recherche en Informatique de Toulouse (IRIT).

Elisa Gruppioni et André Petitjean¹

Conversations électroniques et romans par mail : exemples de variations des usages oraux/écrits de la langue

Dans le cadre de cette quatrième édition du colloque international « Représentations du sens linguistique », nous avons choisi de décrire et d'analyser un sous-genre romanesque nouvellement apparu dans le champ de la littérature de jeunesse contemporaine en France et spécifique aux fictions pour adolescents : le roman par mail.

La « communication médiée par ordinateur » (Anis 1998), qui touche des couches de plus en plus larges de la population jeune, fait désormais partie des usages discursifs ordinaires des adolescents d'aujourd'hui. Cette nouvelle pratique communicationnelle suscitée par l'Internet a fait naître de nouveaux besoins d'écriture et de lecture que la littérature contemporaine cherche à satisfaire en explorant ces nouveaux territoires de l'écrit numérique.

Le corpus littéraire que nous présentons est constitué par trois romans construits entièrement par mails², ainsi que d'une sélection de quatre romans jeunesse qui intègrent dans les récits, à des degrés et sous des formes différentes, des mails, des extraits de chats ou des échanges de forums³.

Notre objectif est de décrire les modes sémio-linguistiques de stylisation littéraire à l'aide desquels les romans produisent des effets d'écriture électronique. Pour ce faire, nous avons procédé à l'étude comparée des « caractéristiques claniques » (Dejond 2002 : 18) spécifiques à la *cyberlangue* française des adolescents dans les textes de fiction sélectionnés et des mêmes phénomènes tels qu'ils sont présents

-
- 1 Université Paul Verlaine de Metz, Centre d'Etudes Linguistiques des Textes et des Discours
 - 2 K. Sarah (2002), *Connexions dangereuses*, Paris, Flammarion, coll. Tribal; Zenatti Valérie (2005), *Une bouteille dans la mer de Gaza*, Paris, L'école des loisirs, coll. Médium ; Hausfater-Douieb Rachel et Hassan Yaël (2001), *De S@cha à M@cha*, Paris, Castor Poche Flammarion, coll. La vie en vrai.
 - 3 Defossez Jean-Marie (2006), *Quand l'amour s'en mail*, Paris, Rageot, coll. Métis ; Ollivier Mikaël (2002), *star-crossed lovers*, Paris, Thierry Magnier ; Ollivier Mikaël et Clarinard Raymond (2004), *E-den*, Paris, Thierry Magnier ; Dejaeger Eric (2005), *La cité des fleurs fanées*, Bruxelles, Memor, coll. Couleurs.

dans des échanges électroniques authentiques, tirés du forum de discussion pour adolescents à accès libre « Ados Jeunes Djeun », de courriels et de chats privés⁴.

C'est ainsi, comme l'attestent les extraits authentiques de communication en temps réel ou en temps différé des exemples 1, 2 et 3 de l'annexe, qu'on peut remarquer la présence massive de *néographies* : graphies phonétisantes (allographes de formes standard) qui intéressent principalement la réduction de *qu* à *k* (ex. « tu me **manke** », « jpouré **kan** meme te parler », « **keske** tu nou a encor fé », « **koi** dneuf », « ta vu **koi** ») ; réductions avec variantes phonétiques diverses, relevant du registre courant ou familier de la langue parlée et qui engendrent des effets d'oralité (ex. « kikou », « trankilou ») ; écrasements phonétiques (ex. « non **spa** vréééééééé », « non mais c vré **cher** pas », « **mcii** ») ; troncations par aphérèse et apocope (ex. «oki bon **ap** », «en faite jé un ptit **bleme** ») ; squelettes consonantiques (ex. « **dsl** », « un peu **pk** ? », « a demin **pr** un otre mail ») ; syllabogrammes (ex. « mais **c** vré », « **g t** épave », « non **g t** pas las », « hihi **t** mimiche ») et rébus à transfert ; logogrammes et logogrammes pictographiques ; smileys sous la forme d'une suite de caractères typographiques ou de véritables pictogrammes (ex. « :S », « :D », « :\$ », « ; »), « :X », « :P », « eh la chacal ^^ », « ☺voila mes conseil », « je rigole bien sûre ☺ ») ; acronymes remplaçant un syntagme ou une expression figée (ex. « lol », « mrd ») ; étirements graphiques reposant sur la répétition des lettres ou des signes de ponctuation (ex. « salut chloéééééé », « ben c vrééééé », « loool », « je fais quoi ????????? ») ; emprunts à l'anglais (ex. « help pliz », « ça va miss ? », « putain il doit te metre stone ») et à des variétés de français non standard – productions en verlan, zézayées, de type télégraphié ou utilisées dans la bande dessinée.

Les erreurs orthographiques, par rapport aux normes de la langue écrite, touchent les mots les plus fréquents et on peut faire l'hypothèse qu'ils résultent de la non relecture et de la primauté du désir de communiquer sur le souci de la forme (ex. « quand tu le voi tu te met dans la tete que c'est un mec que tu déteste le plus », « moi aussi j'avais un prof qui m'aimé bien il m'aider a faire beaucoup de chose »,

4 Nous avons sélectionné ces trois types de productions linguistiques authentiques qui appartiennent aux deux modes de communication électronique privilégiés par les jeunes, le public asynchrone et le privé synchrone et asynchrone, car la littérature de jeunesse contemporaine mime ces trois écrits d'Internet. Les échanges publics asynchrones des groupes de discussion proviennent du Forum « Ados Jeunes Djeun » (<http://www.djeun.com>), tandis que le corpus d'échanges privés menés en temps réel (les chats) et en temps différé (les courriels) sont tirés des archives de conversations MSN Hotmail (« Historique de Conversation Messenger Plus! ») d'un jeune adolescent de dix-sept ans messin.

« mais en fet hier g trop manger »). Les raisons de ces graphies qui s'écartent délibérément de la norme orthographique, sont diverses. Certes la pression du temps et l'économie des gestes scripturaux jouent un rôle majeur, mais moindre, à notre avis, que la recherche de l'expression personnelle, le développement d'une attitude ludique et l'affirmation identitaire des jeunes locuteurs.

Si l'on passe maintenant à notre corpus romanesque, on constatera qu'il s'agit de constructions épistolaires polyphoniques sous la forme de lettres écrites par de jeunes épistoliers. C'est ainsi que les trois romans qui nous intéressent sont formés entièrement d'échanges de mails entre adolescents à la temporalité différée, mails dont on peut dire qu'ils appartiennent au genre « lettres privées » et, en particulier, à la catégorie des « lettres amicales et amoureuses ».

À l'observation attentive de ces trois fictions (*cf.* les exemples n. 4, 5, 6 en annexe), il apparaît que ces textes sont, génériquement parlant, assez éloignés des écrits électroniques produits par les adolescents et s'apparentent en fait à des lettres papier traditionnelles. Ces dernières se composent de messages longs, souvent très longs, et se structurent selon le schéma épistolaire classique, avec des formules d'adresse en ouverture et de salutation en clôture suivies de la signature du scripteur et, souvent, d'une post-clôture. Seules les didascalies du paratexte de l'en tête, reproduites d'une manière plus ou moins fidèle (*cf.* notamment les exemples n. 5 et 6 en annexe), donnent l'illusion qu'il s'agit d'une communication médiée par ordinateur : elles permettent d'identifier l'émetteur et le destinataire, grâce à l'indication de l'adresse électronique des utilisateurs, ainsi que le thème traité et la date et/ou l'heure du message (il s'agit de « didascalies métasituationnelles » à valeur contextualisante, qui assurent la localisation temporelle de la prise de parole des locuteurs).

Le roman de Sarah K., *Connexions dangereuses*, est le seul exemple de fiction qui se rapproche des néographies adolescentes par la présence de procédés tels que l'abréviation, la simplification phonétisante, la transcription de prononciations s'écartant du français normé. Les « fautes » du jeune scripteur qui se nomme « Bastien » (*cf.* exemples n. 4 en annexe) se fondent essentiellement sur l'homophonie de la constrictive sourde [s] qui se réalise dans les deux graphies *s* et *c* (ex. « **S'**est quoi, se cirque ? », « Ils ont aussi éclairsi au soleil », « comme un couçin douillet ») et sur celle de la voyelle orale antérieure [e], qui possède les deux graphies du suffixe *-é* du participé passé et du suffixe *-er* de l'infinitif (ex. « Tes parents n'ont pas voulu payé la note ? », « je crois que je vais insisté jusqu'à ce que je lui parle », « ce petit kilo qui est allé se niché exactement au bon endroit »). Les autres erreurs orthographiques concernent le suffixe pluriel des noms en *-eau* et en *-eux*, l'omission du *-s* pour la marque du pluriel des noms et de la deuxième personne de l'indicatif présent (ex. « tu m'évite »), mais aussi

la gémiation erronée de la liquide [l] (ex. « Du moins d'après ce que j'ai pu apercevoir dans les couilloirs ») ou, au contraire, la simplification des géménées.

Ces scénographies épistolaires mettent donc en scène des dialogues faiblement caractérisés par le langage *cyber* (l'absence totale dans l'espace graphique des trois romans de graphèmes – alphagrammes, topogrammes, logogrammes et pictogrammes – est très frappante !). Elles ne possèdent pas (ou très peu) le caractère dit « spontané » qui est propre au genre « mail » et aux formes discursives « hybrides » à mi-chemin entre l'écrit et l'oral, réalisées à l'image d'une oralité énonciative qui cherche à privilégier le son au détriment d'une exactitude orthographique, comme en usent les adolescents d'aujourd'hui dans leur correspondance électronique. On peut donc dire que les auteurs de ces romans par mails cherchent finalement assez peu à créer des effets d'illusion d'un *cyberécrit*. Leurs romans témoignent, par contre, à des degrés différents, de représentations que se font leurs auteurs d'un langage *jeune*, qu'ils stylisent en multipliant dans leurs écrits les marques d'oralité.

L'espace réservé à la publication ne nous permet pas de placer en annexe de trop nombreux extraits de ces romans. Disons simplement que la simulation et la transposition de phénomènes relevant de la production de la langue parlée, en guise de connotateurs socio-linguistiques, concernent principalement la chute du [ə] instable, l'omission du « il » impersonnel et la troncation de la voyelle inaccentuée [y] du pronom sujet de deuxième personne singulier (ex. « **t'es** sans cesse entourée d'une foule de nanas », « **t'es** encore plus belle qu'avant les vacances »).

Parmi les indicateurs qui relèvent de la morphosyntaxe, on remarque tout particulièrement au niveau de la négation l'omission de la particule « ne » (ex. « T'as plus de portable ? »), mais aussi le choix privilégié pour le futur périphrastique, le détachement par dislocation du sujet, avec reprise anaphorique du nom par le clitique sujet, pour les énoncés binaires et les structures à présentatif (ex. « S'est quoi, se cirque ? »), se doublant souvent de clivages. L'emploi du pronom démonstratif neutre « ça » en fonction de sujet en reprise nominale se signale à plusieurs reprises dans les textes (ex. « Les tagines marocains t'ont un peu arrondi les fesses et **ça** te va rudement bien », « Cette espèce de truc qu'on trimballe sur soi en permanence, **ça** tient à la fois du réveil, de la béquille et de la laisse. **Ça** sonne toujours au mauvais moment »), ainsi que la préférence pour les phrases interrogatives introduites par la tournure « est-ce que » ou réalisées par l'intonation (ex. « Tes parents n'ont pas voulu payé la note ? ») et les tournures exclamatives propres à l'oral (ex. « Pourtant j'ai plein de choses à te dire, moi aussi ! »).

Pour ce qui touche au *lexique*, le procédé de troncation par apocope des noms et des adjectifs représente le trait le plus productif (ex. « Au **self**, tu m'évite », « ce petit **kilo** »), mais on relève aussi des phénomènes de dérivation par suffixation

à valeur dépréciative après troncation par apocope et de resuffixation ludique avec reduplication. Une place importante est allouée aux noms et aux syntagmes nominaux qui appartiennent à un registre familier (ex. « une foule de **nanas** »). Nombreux exemples d'extension de signification à l'aide des termes génériques se réalisent avec le lexème « truc » (ex. « Cette espèce de **truc** qu'on trimballe sur soi en permanence »). Les lexèmes vulgaires et les offenses verbales (insultes, injures et vannes référencées) s'accumulent au fil des pages, tout comme le recours massif aux anglicismes – emprunts lexicaux non modifiés de l'anglais insérés dans des structures syntaxiques du français d'une manière ludique (ex. « il n'y a jamais « the » message »). Les formes verlanisées sont très rares, tandis que les locutions (adjectivales et verbales) qui appartiennent à un registre familier sont particulièrement expressives (ex. « À croire que manger à côté de moi va te **filer la gerbe** »).

Contrairement à nos attentes, l'analyse des autres romans du corpus qui intègrent des extraits de mails, de chats ou des échanges de forums (cf. les exemples n. 7, 8, 9, 10 en annexe), présente des résultats beaucoup plus intéressants. Les auteurs non seulement créent des effets de langage *jeune*, mais simulent une écriture électronique à l'aide d'espaces discursifs « virtuels » dans lesquels les jeunes adolescents dialoguent face à l'écran, en mode synchrone (cf. les exemples n. 8, 9, 10) ou en différé (cf. les exemples n. 7, 8, 10). Les énoncés sont brefs et ponctués correctement. Si les erreurs orthographiques ou dactylographiques sont absentes (sauf pour l'emploi des majuscules dans les mails du scripteur de l'exemple n. 7 qui se nomme « Clara » et dans les mails échangés par « Goran » dans l'exemple n. 8 en annexe), les graphies par contre se déforment, s'inventent pour s'adapter à un désir important d'expressivité. En rébus et phonétisantes, elles se caractérisent par la présence de nombreuses abréviations (ex. « *nvelle* », « *ds* », « *com* », « *m'ai-d* »), de signes de ponctuation multiples (ex. « *c'est que ça marche !!!!!* », « *un exploit!!!!* », « *clubnet a aussi eu des problèmes techniques !!!!!* ») et d'émoticônes : les *smileys* (ex. « *je veux une meilleure note ke lui ! ☺ ☺* », « *Slr Claire. ☺ ?* », « *☺ +++++ !* » etc.).

Le *cyberlangage* adolescent, tel qu'il apparaît dans ces romans, mime le code hybride authentique, le « *melting-script* » (cf. Anis 2001), à l'aide de réductions graphiques concernant l'abrègement du nombre des caractères et la sélection de graphies supposées plus proches de la phonologie. On signalera, en particulier, l'importance de la réduction du phonogramme *qu* (ex. « *ki* », « *ke* », « *ce k'herm* », « *kel* »), la substitution de *k* à *c* et de *z* à *s* (ex. « *en k* », « *Jékout* », « *kems* », « *tokup kondu jté pa kozé* »), la chute du *e* instable (ex. « *vnir* »), l'omission des morphogrammes et des « mutogrammes » en finale de mot (ex. « *che moi* », « *pa* »), la suppression ou la simplification de la morphologie verbale (ex. « *tu*

d'un style personnel, mais le plus souvent élaborés et partagés au sein d'une même communauté. Ces nouveaux codes sont en rapport étroit avec une langue et une culture identitaire, ils visent à renforcer la cohésion d'un groupe et à accroître le sentiment d'appartenance à une collectivité.

En guise de **conclusion** nous dirons que, selon les romans par mails pour adolescents que nous avons observés, les rapports de proximité avec les différents genres d'écriture électronique sont plus ou moins grands. Dans tous les cas, il s'agit d'une stylisation littéraire susceptible de produire, au mieux, des effets d'illusion d'écriture électronique. À condition de ne pas confondre la simulation de la *cyberlangue* avec des représentations plus ou moins stéréotypées d'un parler « jeune ».

Faut-il craindre, comme l'affirment certains, que la pratique de l'écriture électronique nuise au développement de la compétence scripturale des adolescents et leur déconseiller la lecture de ces romans? En fait, les élèves ont conscience de l'existence d'une variété des usages du français en fonction des situations, qu'elles soient orales ou scripturales.

Ce que confirme l'observation des productions scolaires des adolescents du secondaire qui ne permet pas, en effet, de déceler des traces d'écriture inventée ou abrégée, analogues à la *cyberlangue*. Nous partageons, de ce point de vue, l'analyse de J. David et H. Goncalves (2007), selon laquelle:

« Nous assistons en fait à l'émergence d'une digraphie – voire d'une plurigraphie – comparable à celle que nous observons dans les usages oraux de la langue [...].

Nos propres travaux montrent que les élèves qui ne maîtrisent pas encore l'orthographe conventionnelle [...] ne recourent pas à ces simplifications ou inventions d'écriture, tout simplement parce que les procédés utilisés s'élaborent à partir d'une orthographe déjà construite. De fait, les adolescents qui maîtrisent l'orthographe conventionnelle se trouvent dans une position de digraphie, une digraphie qui leur permet de différencier des registres orthographiques en fonction des contextes et des interlocuteurs [...] ».

Bibliographie

- Anis, J. 1998 : *Texte et ordinateur. L'écriture réinventée*. Paris–Bruxelles : De Boeck & Larcier Université, coll. Méthodes en Sciences Humaines.
- Anis, J. 2001 : *Parlez-vous texto ?* Paris : Le Cherche midi.
- Blanche-Benveniste, C., Bilger, M., Rouget C., Van Den Eynde, K. 1990 : *Le français parlé. Etudes grammaticales*. Paris : Centre National de la recherche Scientifique, coll. Sciences du langage.
- Blanche-Benveniste, C. 2000 : *Approches de la langue parlée en français*. Paris : Ophrys, coll. L'essentiel Français.
- Cusin-Berche, F. 1999 : Courriel et genres discursifs. *Internet, communication et langue française*. Anis, J. (sous la dir.). Paris : Hermès Science Publications. 31-54.
- David, J., Goncalves, H. 2007 : L'écriture électronique, une menace pour la maîtrise de la langue ?. *Le français aujourd'hui. Enseignement de la langue, crise, tension ?* 156. 39-48.
- Dejong, A. 2002 : *La cyberl@ngue française*. Tournai (Belgique) : La Renaissance du Livre.
- Gadet, F. 1989 : *Le français ordinaire*. Paris : Armand Colin.
- Gadet, F. 2003 : *La variation sociale en français*. Paris : Ophrys, coll. L'essentiel Français.
- Marcoccia, M. 2004 : L'analyse conversationnelle des forums de discussion : questionnements méthodologiques. *Les discours de l'internet : nouveaux corpus, nouveaux modèles ?* Mourlhon-Dallies, F., Rakotonoelina F., Reboul-Touré S. (coord.). Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, coll. les Carnets du Cediscor 8. 23-38.
- Marcoccia, M. 2005 : Communication électronique et rapport de places : analyse comparative de la formulation d'une requête administrative par courrier électronique et par courrier papier. *Le rapport de places dans l'épistolaire*. Siess, J., Hutin S. (coord.). Semen 20. Besançon : Presses Universitaires de Franche-Comté. 51-64.
- Mourlhon-Dallies, F., Colin J.-Y. 1999 : Des didascalies sur l'internet ? *Internet, communication et langue française*. Anis, J. (sous la dir.). Paris : Hermès Science Publications. 13-30.
- Pierozak, I. 2000 : Les pratiques discursives des internautes. *Le français moderne* 1. 109-129.
- Pierozak, I. 2003 : Le « français tchaté » : un objet à géométrie variable ? *Langage & société. Ecrits électroniques : échanges, usages et valeurs* 104. 123-144.
- Von Münchow, P. 2004 : Le discours rapporté dans un forum de discussion sur l'internet. *Les discours de l'internet : nouveaux corpus, nouveaux modèles ?* Mourlhon-Dallies, F., Rakotonoelina F., Reboul-Touré S. (coord.). Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, coll. les Carnets du Cediscor 8. 91-112.

Annexes

Exemples n. 1 tirés du forum de discussion pour adolescents « Ados Jeunes Djeun », section « Love » (*Je kiff un prof*) modéré par *dark angel girl* et *thebloodytear* (premier mess. le 05/12/2006 à 19h18, dernier mess. le 17/01/2007 à 17h21) :

La chacal – Djeun pro, 05-12-06, 19:18:59

kikou les gens.....;
en faite je un ptit bleme je kiff un de mes prof a mort je fantasme dessus et toutmais lui il est marier avec des enfants mais il est super simpas avec moi !!!! j'ai 14 ans il en a 30 je fais quoi?????????
help pliz

te quiero do todo mi corazon pero este imposible dado que te no gusta
lachakal@hotmail.fr prener mon adresse si vous vouler....

petitepuce – Défous' djeun, 05-12-06, 19:42:56

oublie le sa s'est probleme assuré en plus il vaudra pas de relation avec toi car tu est trop jeunde (détournement de mineur) et il est marier et des enfants moi aussi j'avais un prof qui m'aimé bien il m'aider a faire beaucoup de chose mais c'est mieu que sa s'arrete la ☺voila mes conseil

je compte les jours passé sans toi , tu me manke tellement ☺

La chacal - Djeun pro, 05-12-06, 20:16:07

le probleme c'est que je n'y arive pas je le voit tous les jours alors c'est dur

te quiero do todo mi corazon pero este imposible dado que te no gusta
lachakal@hotmail.fr prener mon adresse si vous vouler....

petitepuce – Défous' djeun, 05-12-06, 20:20:55

quand tu le voi tu te met dans la tete que c'est un mec que tu déteste le plus par exemple il y a un mec mec dans ton bahu que tu détesteet bien tu fait comme si il était a la place de ton prof mais surtout n'espere pas quelque chose de lui sa ne se fera pas :s dsl

je compte les jours passé sans toi , tu me manke tellement ☺

dark_angel_girl – Best djeun, 05-12-06, 20:29:42

eh la chacal ^^ contente de te revoir sur le forum ☺

pour ton prof il est comment ? beau brun aux yeux bleux-verts ??? ☺☺ lol

je rigole bien sûre ☺, non sérieusement, tu n'as aucune chance...désolé de et dire ça mais, fantasme juste sur lui et ça s'arrête là. c'est dur la vie je sais ☺

Dernière modification par dark_angel_girl (05-12-2006 20:30:29)

5 1

Solène aka DAG

Exemple n. 2 de mail authentique d'adolescent :

>>From: «ALICIA xxxxx» <xxxxx@hotmail.fr>
>>To: xxxxx@hotmail.fr
>>Subject: M-1
>>Date: Wed, 06 Jun 2007 10:15:35 +0200
>>
>>coucou toi!
>>com tu sera absent pendant un pti momen et ben je v tnvoyer un mail
par
>>jour com sa jpouré kan meme te parler et kan tu reviendra tu verra ke
g
>>pensé a toi.
>>comen sa va? mé alala keske tu nou a encor fé. normal com sa tu mdi
bon fo
>>kjaille a lopital g lappendicite. a jte jure. lol.
>>moi sa va mieu khier mé encor super super. déjà g plu peur de ske
javé
>>peur hier c bon c passé mé si tu veu savoir ske javé jten parleré kan
tu
>>sera de retour.
>>et pui sa yé ds exactemen un mois on pourra se voir. je suis pressé
kan
>>meme.
>>jespere ke tu va mieu et ke tu va vite te remettre mé je nen doute
pas.
>>
>>gros bisous
>>a demin pr un otre mail.
>>Alicia

Exemples n. 3 de chats authentiques d'adolescents :

 | Début de la session : mardi 29 mai 2007 |
 | Participants : |
 | ...naranja... :d ll (8) Stay fly (8) (xxxxx@hotmail.fr) |
...»(*)[ç?LØe](*)«·~····) (xxxxx@hotmail.com)

[16:59:41] (.·.·~: kikou
 [16:59:44] (.·.·~: t t pa o bahut ojd?
 [17:01:02] (*) Yannou t: salut chloééééééé
 [17:01:05] (*) Yannou t: ça va miss ?
 [17:01:08] (*) Yannou t: non g t pas las
 [17:01:12] (.·.·~: uuui et toi??
 [17:01:19] (*) Yannou t: trankilou
 [17:02:01] (.·.·~: okey keske tavai ojd?
 [17:02:59] (*) Yannou t: ben smatin javer trop mal o bifde
 [17:03:00] (*) Yannou t: bide
 [17:03:04] (*) Yannou t: et un peu mal o dos
 [17:03:10] (*) Yannou t: mais en fet hier g trop manger
 [17:03:12] (*) Yannou t: spour ça
 [17:03:32] (.·.·~: aaaah ok mdr
 [17:03:41] (*) Yannou t: lol
 [17:03:47] (*) Yannou t: Sinon koi dneuf ma chloé ?
 [17:03:54] (*) Yannou t: ta di a ton futur homme ktu lkiffer ?:D
 [...]
 [17:09:17] (*) Yannou t: mais tu dis nimp
 [17:09:23] (*) Yannou t: jter dja di kt t tres bien tccecc
 [17:10:03] (.·.·~: loool
 [17:10:10] (.·.·~: :\$
 [17:10:18] (*) Yannou t: ben c vrééééé koi
 [17:10:20] (*) Yannou t: ;)
 [17:10:53] (.·.·~: hihhi t mimiche
 [17:11:33] (*) Yannou t: ben non tccecc
 [17:11:37] (*) Yannou t: dja jsuis pas mimiche
 [17:11:42] (*) Yannou t: mais c vré t tte bien tcce
 [17:12:02] (.·.·~: lool
 [17:12:04] (.·.·~: mcii
 [17:12:08] (.·.·~: et si t mimiche
 [17:13:35] (*) Yannou t: non spa vrééééééééééé :X
 [17:13:57] (*) Yannou t: :P
 [17:14:06] (*) Yannou t: non mais c vré cher pas t bien comme fille
 [...]

Début de session : mardi 2 octobre 2007

- (*) Yann (*) : Eh ben paye ton retour : Une demi journée avec des hallucinations xD
(xxxxx@hotmail.fr)
-

- (*) (*) (*) (*) ROMAiN DiT DJ AiKiP EN MODE AKHéNAToN DEPUiS MON
7ème ANNiVERSAiRE (xxxxx@hotmail.fr)
-

- (18:00) ★★★★★ ROMAiN Di : yo
- (18:00) ★★★★★ ROMAiN Di : ta u des alucination.?
- (18:00) ★ Yann ★ : Eh be : yoyo poto
- (18:00) ★★★★★ ROMAiN Di : ☹
un peu pk ?
- (18:00) ★ Yann ★ : Eh be : lol
- (18:00) ★ Yann ★ : Eh be : ta vu koi
- (18:00) ★★★★★ ROMAiN Di : non rien d espé
- (18:00) ★★★★★ ROMAiN Di : putain il doit te metre stone
- (18:01) ★ Yann ★ : Eh be : mais g t trop mal hier en cours le matin
- (18:01) ★ Yann ★ : Eh be : (laprem g pas été)
- (18:01) ★ Yann ★ : Eh be : g t épave
- (18:01) ★★★★★ ROMAiN Di : jé vu
- (18:01) ★★★★★ ROMAiN Di :  jre jvé
- (18:01) ★★★★★ ROMAiN Di : 📺 kass dal
- (18:01) ★★★★★ ROMAiN Di : oki bon ap
- (18:02) ★ Yann ★ : Eh be :

Exemples n. 4 tirés du roman de K. Sarah (2002), *Connexions dangereuses*, Paris, Flammarion, coll. Tribal :

MAIL N° 2

Bastien à Virginie

S'est quoi, se cirque ? T'as plus de portable ? Tes parents n'ont pas voulu payé la note ? Chaque fois que je fais ton numéro, je tombe sur la messagerie d'une inconnu. Remarque, elle a une belle voie, je crois que je vais insisté jusqu'à ce que je lui parle... Quand j'appelle chez toi, ta mère me demande de pas quitter et deux minutes plus tard, elle revient me dire que tu es parti. Elle ment très mal, ta mère, entre parenthèses. Au self, tu m'évite. À croire que manger à côté de moi va te filer la gerbe. Dans la cour, t'es sans cesse entourée d'une foule de nanas qui pérorent comme des poules. Pas moyen de trouver un chemin jusqu'à toi. Pourtant j'ai plein de choses à te dire, moi aussi ! Entre autres, que t'es encore plus belle qu'avant les vacances. Du moins d'après ce que j'ai pu apercevoir dans les couloirs. Tes cheveux ont poussé. Ils ont aussi éclairci au soleil. Très joli, les petits reflets rouquins. Les tagines marocains t'ont un peu arrondi les fesses et ça te va rudement bien. Le galbe est parfait. Surtout, ne va pas te mettre en tête de perdre ce petit kilo qui est allé se niché exactement au bon endroit, comme un couçin douillet.

[...] p. 15

MAIL N° 3

Virginie à Bastien

Que les choses soient bien claires :

1) Je n'ai effectivement plus de portable. Depuis que je l'ai laissé tomber dans les toilettes, je l'ai récuré à l'eau de Javel et il ne marche plus. Je ne l'ai pas fait réparer. Finalement, je ne m'en porte pas plus mal. Au contraire. Cette espèce de truc qu'on trimballe sur soi en permanence, ça tient à la fois du réveil, de la béquille et de la laisse. Ça sonne toujours au mauvais moment, on ne peut jamais parler librement, on est sans arrêt en train d'écouter sa messagerie, or, il n'y a jamais « the » message, celui qu'on attend

[...] p. 19

Exemples n. 5 tirés du roman de ZENATTI Valérie (2005), *Une bouteille dans la mer de Gaza*, Paris, L'école des loisirs, coll. Médium :

Trois coups de feu, sur la place des Rois

De: bakbouk@hotmail.com

À: Gazaman@free.com

Objet: tristesse

Cher Gazaman,

Je sais, je sens que tu me lis. Tu me répondras bien, tôt ou tard, alors je t'écris, ça me fait du bien.

[...] p. 41

C'était il y a huit ans, Gazaman. Et hier soir, comme chaque année lorsqu'on va sur cette place pour se souvenir de lui, j'ai encore pleuré.

Et j'ai pensé à toi.

Tal

[...] p. 46

Et le train a freiné brusquement...

De: Gazaman@free.com

À: bakbouk@hotmail.com

Objet: mouais...

Salut, Machine,

Ne crie pas victoire et ne te mets pas à danser toute seule dans ta chambre comme le font les filles quand elles sont contentes. Je t'écris, mais ça ne veut pas dire qu'on est copains, d'accord? On n'a pas gardé les mou-

[...] p. 47

Il faut vivre avec ça, mademoiselle Rosée-du-Matin (je connais bien mon hébreu, hein? Je sais même ce que veut dire ton prénom). Il faut vivre avec cette idée que, quoi qu'il arrive par ici, ça nous retombe toujours sur la gueule.

Tu trouves ça juste, toi?

Salut,

Gazaman

[...] p. 50

Exemples n. 6 tirés du roman de HAUSFATER-DOUIEB Rachel et HASSAN Yaël (2001), *De S@cha à M@cha*, Paris, Castor Poche Flammarion, coll. La vie en vrai :

De: Macha <macha@intercom.fr>
À: sacha@intercom.fr
Date: 28 mars

Message:

Cher Sacha,

T'es pas énervant toi, peut-être? Avec tes airs calmes et tes petites questions...

Mais qui se ressemble s'assemble me disait ma grand-mère...

[...] p. 19

De: Sacha <sacha@intercom.fr>
À: macha@intercom.fr
Date: 02 avril

Message:

Macha

Je ne t'ai pas répondu tout de suite parce que certains soirs j'en ai assez de voir la face toute plate et clignotante de mon ordinateur. Alors je ne l'allume pas, et je reste dans le noir.

[...] p. 21

Exemples n. 7 tirés du roman de OLLIVIER Mikaël (2002), *star-crossed lovers*, Paris, Thierry Magnier :

Sujet : essai
 Date : Sam, 15 fev 2002 18 :50 GMT + 1
 De : Guillaume <guihome@clubnet.com>
 À : Clara <clara.t@freeweb.fr>

J'ai enfin trouvé une connexion dans un hôtel pas loin de notre chalet. Apparemment, je peux récupérer mes e-mails. J'espère, en tout cas. Si tu réponds à ce message, c'est que ça marche!!!! Tu me manques déjà. ☹️☹️☹️

Sujet : RE-essai
 Date : Sam, 15 fev 2002 19 :06 GMT + 1
 De : Clara <clara.t@freeweb.fr>
 À : Guillaume <guihome@clubnet.com>

ça marche!!!! j'ai passé la journée à vérifier si j'avais un message. j'ai failli devenir folle! je sais pas si je vais tenir une semaine. c'est trop dur, sans toi. je t'M!!!!!!!!!!

[...] p. 107

Sujet : horreur
 Date : Jeu, 21 fev 2002 12 :14 GMT + 1
 De : Guillaume <guihome@clubnet.com>
 À : Clara <clara.t@freeweb.fr>

La connexion de l'hôtel a planté mardi soir. L'horreur! Ils ont mis 2 jours à réparer!! J'espère que je n'ai pas manqué un de tes messages parce qu'en plus, clubnet a aussi eu des problèmes techniques!!!!

*pour 1 dossier au licé, je cherche dé 1fo sur 1 nvelle
drogue ki plonge ds le coma en k d'OD. com c ton
domaine, tu peux peut-être m'ai-d.*

10 rien a Péri, je veux une meilleure note ke lui! 😊😊

5U d'avance,

GoraN

Goran – 26/04

La réponse de Iannis est enfin venue :

To : go-ret@friserver.eu
From : Yanis@europeancola.com.eu
Title : ANS-1fo

Goran,

*Ça faisait longtemps. J'ai des infos pour toi. RDV
aujourd'hui à 17:00 sur*

<http://dnt.forum-darknet/U4me/chat5267.hllv>

Mon pseudo sera FerryJan

Iannis

Mon père est encore parti ce matin pour je ne sais où mais, vu la tête qu'il faisait, sans doute pour un endroit où il n'avait pas envie d'aller. J'ai vu Péri aussi et je n'ai pas aimé lui cacher que j'avais pris contact avec son frère.

[...] p. 63

J'ai couru après avoir quitté Péri devant le ciné pour ne pas être en retard à mon rendez-vous. Mme Bin Son était déjà à la maison. Le temps de l'embrasser, et je me suis connecté au forum à 16 h 59. À 17 heures, le pseudo de Iannis est apparu dans la liste. Je lui ai adressé un premier message :

- Goran : FerryIan > je suis là
 - Ferryian : Goran > Slt. Rejoins-moi en chat privé
 - Goran : FerryIan > OK

Dix secondes plus tard, notre « conversation » virtuelle pouvait reprendre sans témoins et en temps réel.

- Alors, Goran, qu'est-ce que tu veux savoir ?
 - As-tu entendu parler de cas de drogués tombés dans le coma ?
 - Oui. Pourquoi ça t'intéresse ?
 - Je t'ai dit: le lycée.

[...] p. 64-65

Exemples n. 9 tirés du roman de DEFOSSEZ Jean-Marie (2006), *Quand l'amour s'en mail*, Paris, Rageot, coll. Métis :

Ah ! Il est enfin 19 h 59 ! J'ai juste le temps de me connecter. Pour aller plus vite, Laurent m'a conseillé de sélectionner notre forum comme page de démarrage. En trois clics, j'y suis. Voilà, il n'y a plus qu'à entrer mon pseudo Claire + et mon mot de passe : *le18oct* (date de mon anniversaire).

Claire + : Laurent tu es là ?
 Otan : Slt Claire. 😊 ?
 Claire + : 😊 +++ !

Otan : Ta journée a été ?

Claire + : Top, j'ai écouté Rock-Art et 2-Much.

Otan : Tu préfères kel morceau ?

Claire + : *Et crie ta vie !*, les paroles sont super.

Otan : 😊 Je les connais par 🎵 !

Claire + : Pour les 2-Much, j'ai flashé sur *Casse ton âme*. La mélodie est un peu mélancolique...

Otan : Le solo guitare, tu veux dire ?

Claire + : Oui.

Otan : C un des meilleurs.

Apprécier des choses identiques est très plaisant. On se sent aussitôt plus proches. Pourtant, je n'ai pas tout aimé. Est-ce que je lui dis ? Je vais passer pour une difficile. Tant pis, je risque...

Claire + : Je peux faire une petite critique ?

Otan : Jékout.

Claire + : Tu seras pas 😊 ?

Otan : Non, vas-y.

Claire + : Tu trouves pas certains morceaux un peu hard ?

[...] p. 16

Exemples n. 10 tirés du roman de DEJAEGER Eric (2005), *La cité des fleurs fanées*, Bruxelles, Memor, coll. Couleurs :

J'arrête ici car il semble qu'il y ait du monde qui arrive sur le *chat*.

7

CHATROOM « LA CFF »

Les meufs du moment : Hermeline / Océane /

Mélanie / Coralie

Les kems du moment : Bert / Ishak / Octave /
Sadjat / fernandenfer

Hermeline dit : J'ai l'*e-mail* de Faktorye. Si vous êtes d'accord, je lui file le lien pour le *chat*. Ce soir, elle est chez sa grande sœur où elle peut surfer. On a parlé un peu pendant les cours : c'est sa seule liberté. Vous êtes d'ac ? Dites oui !

Bert dit : Oui, mais qu'elle se présente.

Ishak dit : Oui.

Octave dit : Une meuf de plus ! Ouiouiouioui !
LOL!

Hermeline dit : On ne dit plus *LOL* mais *JMM*.

Océane dit : Sans problème.

fernandenfer dit : wi ce k'herm veu jle veu

Sadjat dit : Oui. Qu'est-ce que tu fous là, Fernand ?

Octave dit : C'est quoi, *JMM*?

Mélanie dit : Oui.

Coralie dit : Oui.

Hermeline dit : Ok, je lui envoie le lien. Fernand, je regrette vraiment qu'on (j'aimerais savoir qui) t'ait refilé le lien. *JMM*, c'est pour « J'me marre à mort. »

fernandenfer dit : swa pa mech ac moi herm stp

Bert dit : Arrête avec ton langage *SMS*, Fernand. On n'en veut pas sur le *chat*.

fernandenfer dit : tokup kondu jté pa kozé

Hermeline dit : C'est fait. Faktorye arrive. Laissez-la se présenter SVP.

Faktorye dit : bjr jmapel Faktorye Soussan.

Hermeline dit : J'ai oublié de te dire que sur le *chat* CFF, on écrit correctement, pas en *SMS*. Il faut que tu fasses l'effort, sans quoi on va te mettre en quarantaine : tout le monde te niera jusqu'à la fin de la session.

fernandenfer dit : on va kor pert plin dten

Faktorye dit : D'accord. Je préfère cent fois comme ça. L'écriture *SMS* est d'un nul ! Mais sur d'autres *chats*, on a menacé de me virer si je jouais à l'intello.

[...] p. 22

11

MERCREDI APRÈS-MIDI

Quelques *e-mails*...

De : "Fausto Baptisti" <faustobap@yahoo.fr>
À : <hermelinemarcoeur@yahoo.fr>, <bverplaen@yahoo.fr>, <IBM_2500@yahoo.fr>

Objet : Le connard de 5e

Salut.

Je ne sais qui a refilé mon adresse à ce connard de Fernand mais il vient de m'envoyer une belle bordée d'insultes.

Bise.

F.

De : "Bert Verplaen" <bverplaen@yahoo.fr>
À : <hermelinemarcoeur@yahoo.fr>, <faustobap@yahoo.fr>, <IBM_2500@yahoo.fr>

Objet : Fernand d'Enferme-la !!!

[...]

Mais petit prob : il a aussi l'adresse de mon blog et là, je ne sais pas l'arrêter. Je vais réfléchir au problème.

Salam.

Ishak

De : "Hermeline Marcœur" <hermelinemarcoeur@yahoo.fr>

À : <IBM_2500@yahoo.fr>, <faustobap@yahoo.fr>, <bveplaen@yahoo.fr>

Objet : Tous dans le même sac

Salut, les gars.

Moi aussi, j'ai reçu un message mais ce ne sont pas des insultes. J'aurais préféré ça, d'ailleurs. Faisons comme Ishak : bloquons son adresse.

À demain, car j'ai plein de trucs à faire.

Bisou,

Herm

Et un SMS d'Hermeline à Océane et Mélanie :

« Ske tu peu vnir che moi 15h pr fer blague fernan »

[...] p. 34

Olli Philippe Lautenbacher¹

Film et sous-titrage. Pour une définition de l'unité de sens en tradaptation

Nous nous proposons d'étudier dans ce travail ce qui constitue la particularité du sous-titrage en tant que genre traductionnel. Étant donné la nature multisémiotique des documents audiovisuels et l'importance que l'on peut attribuer à la réception en matière de création du sens², nous serons amenés ici à faire un triple constat. Tout d'abord, le sens du film sous-titré se crée dans l'intervalle d'une double réception, à savoir celle du traducteur et celle du public, la seconde étant anticipée par le premier récepteur. Deuxièmement, l'unité de sens en sous-titrage est fortement influencée par la nature même de la réception, où ce sont non seulement les éléments signifiants présents à l'écran qui sont en jeu, mais aussi toutes les connaissances externes propres aux récepteurs. Finalement, il s'avérera que la complexité de l'unité de sens en sous-titrage donne tout son sens au terme de « tradaptation »³, bien au-delà d'une simple traduction de dialogues.

1. Construction du sens et multimodalité

Lorsqu'on traite de documents audiovisuels (cinématographiques, publicitaires, télévisuels...) ou multimédias (sites Internet, Cd-rom...), on a affaire à des documents constitués de plusieurs codes sémiotiques. Dans l'audiovisuel, ces éléments signifiants incluent aussi bien l'image et tous les sous-éléments picturaux que celle-ci implique (cadrage, échelle des plans, perspectives, mouvements, sujets, indices et signes non verbaux, couleurs, montage...) que le son (dialogues, voix-off, musique, bruits – directs ou ajoutés, acoustique, etc.) et le « texte », qui peut apparaître tant à l'image que dans la bande son.

L'approche multimodale de la construction du sens se donne pour objectif de décomposer le sens en éléments minimaux, afin de mieux cerner les sources de telle ou telle interprétation plus globale. Il va de soi que la multimodalité ne se

1 Centre de traduction et d'interprétation, Université de Turku

2 Voir Lautenbacher (2007).

3 Terme que nous empruntons à Gambier (2004).

borne nullement aux seuls documents audiovisuels ou multimédias, toutefois chaque type de document exige la prise en compte de facteurs sémiotiques ad hoc. La transcription multimodale d'un document audiovisuel nécessite ainsi un relevé relativement précis d'éléments signifiants qui ne seront pas nécessairement pertinents ailleurs, dans l'analyse d'une page d'accueil sur Internet ou d'une page de magazine imprimé par exemple. Anthony Baldry & Paul J. Thibault (2006 : 174–223 ; appendix I) proposent une synthèse de la méthode avec un exemple de transcription multimodale de publicité télévisuelle, où tous les éléments retenus (pour chaque seconde du film) apparaissent dans un même tableau :

T	« Visual frame »	« Visual image »	« Kinesic action »	« Soundtrack »	« Metafunctional interpretation, phases and subphases »
sec	[Capture d'écran]	Description du contenu image : MC: mouvement de caméra (physique ou optique) PH: perspective horizontale PV: perspective verticale D: distance (échelle des plans) EVP: éléments visuels pertinents SV: saillance visuelle CLR : couleurs FV : focus visuel (mise au point)	Description de l'action présentée	Dialogue, musique, voix, bruits...	Interprétation générale, séquences et phases

Figure 1 : Tableau de transcription multimodale selon Baldry & Thibault (2006).

L'analyse multimodale exige ainsi une mise à plat systématisée de tout élément signifiant d'un document audiovisuel, car c'est précisément de la mise en relation de ces éléments, disparates en apparences, que naît l'interprétation. À ce premier niveau d'analyse, ce sont donc tous les éléments microcontextuels qui sont pris en compte, autrement dit ceux qui sont directement perceptibles, observables et susceptibles d'être transcrits.

Lorsqu'un film est sous-titré, il est évident que le sous-titre constitue à son tour un nouveau code sémiotique en présence, et que la transcription multimodale en tableau devra alors être complétée par une colonne supplémentaire présentant ces sous-titres, comme l'a proposé Christopher Taylor (2003). Mais si l'on se place dans une optique centrée plus résolument sur la réception, ce qui, nous semble-t-il, est inévitable dès lors qu'on analyse l'interprétation, cette représentation s'avère insuffisante.

2. Réception et compréhension

Les « réceptionnistes » s'accorderont sur le fait que la construction du sens s'opère en grande partie dans l'esprit du spectateur / lecteur / récepteur. Or le travail de réception doit être considéré comme une activité, un travail de compréhension à part entière, qui implique bien plus que la simple perception des éléments signifiants en présence. Il s'agit véritablement d'une construction de représentation mentale et d'intégration cognitive. Dans le modèle construction-intégration (C/I) élaboré depuis de nombreuses années par Walter Kintsch (1988, 1998), il s'agit de prendre pour point de départ le lecteur ('comprehender'), qui a ses motivations spécifiques, un arrière plan de connaissances et d'expériences qui lui sont propres et qui se trouve dans une situation perceptuelle donnée. Trois niveaux de représentation sémantique se trouvent activés dans ce modèle, niveaux que l'on peut assez aisément transposer à la lecture filmique : (1) la structure de surface, à concevoir dans le cas qui nous concerne comme les informations non seulement linguistiques mais aussi visuelles ou sonores au sens large ; (2) la représentation sémantique (ou multisémiotique) résultant de la mise en relation des éléments signifiants entre eux ; ainsi que (3) le modèle mental ou situationnel sur fond duquel la compréhension s'établit. Les éléments signifiants premiers, perceptuels, s'apparient donc aussi bien entre eux qu'à des éléments tirés de la mémoire à long terme du récepteur (connaissance, expérience) pour former un réseau de significations unifié. Le sens d'un texte, d'un document, d'une image, d'une scène, d'une séquence ou d'un film peut donc se concevoir comme l'aboutissement de mouvements de va-et-vient entre éléments signifiants (appelons-les *sèmes*), permettant l'interprétation globale. Cette interprétation finale – « stabilisée » dans les termes de Kintsch – naît par le biais d'une activation progressive des sèmes pertinents et de leurs liens réciproques, et par la même occasion, d'une désactivation de ceux qui ne le sont pas :

« Comprehension occurs when and if the elements that enter into the process achieve a stable state in which the majority of elements are meaningfully related to one another and other elements that do not fit the pattern of the majority are suppressed. »⁴

(Kintsch 1998 : 4)

4 Nous ne sommes cependant pas vraiment convaincu par l'idée de parler de « majorité des éléments », car ce qui constitue la majorité dépendra du degré de précision dans la description des éléments en présence et, d'autre part, parce que c'est à nos yeux leur saillance relative qui prime.

Le sens global se construisant ainsi dans l'interaction d'une série de sèmes convergents, aussi bien microcontextuels que macrocontextuels et repérés en fonction de leur pertinence et de leur compatibilité réciproque, on peut décrire l'interprétation (ou la compréhension) en termes de saillance : il s'agit des traces mnésiques résultant du parcours entre sèmes et de la structure ou de la configuration ('pattern') qui en découle.

3. Micro- et macrocontexte

Il apparaît assez clairement dans ce qui précède que la seule description du document émis et des éléments microcontextuels qui le constituent ne saurait suffire à l'évaluation de son sens global. Plusieurs autres facteurs doivent être pris en compte, parmi lesquels le contexte socio-culturel n'est pas des moindres, comme le souligne bien Irena Kovačič (1995) :

« When the term "reception" is used in connection with TV programmes and, more specifically, with subtitles, several interpretations come to one's mind, at least:

- a. the socio-cultural issue of non-TV context influencing the process of receiving subtitles as part of the complex TV signal;
- b. the attitudinal issue of viewers' preference for subtitles over dubbing or vice versa;
- c. the perceptual issue of subtitle decoding (reading and viewing) strategies;
- d. the psychological or cognitive issue of the impact of cognitive environment on decoding and understanding subtitles.

Each of these issues is significant in itself, and all of them – and possibly some others – should be part of a comprehensive model for research on subtitle reception. »

(Kovačič 1995 : 376)

Le premier travail du traducteur sous-titreur étant celui d'un récepteur, il s'agit pour lui, dans ce rôle, de repérer les grandes lignes sémiotiques du document source par un décryptage de leurs éléments constitutifs (« co-textuels », endophoriques, internes ou microcontextuels), c'est-à-dire tout élément explicite lié à la cohésion filmique. Mais comme on l'a vu, la réception implique nécessairement aussi la prise en compte de toute la diversité des facteurs liés à la cohérence du film (facteurs contextuels, exophoriques, externes ou macrocontextuels).⁵ Pour le

5 D'autres préféreront employer les termes de « cohérence locale » et de « cohérence globale », respectivement. Thierry Baccino, dans un livre consacré à la lecture électronique, explique les processus cognitifs de *construction* et d' *intégration* en ces termes : « Le point fondamental est que ces deux processus sont fondés sur un principe de cohérence référentielle. Cohérence locale lorsqu'il s'agit d'assurer la liaison entre

traducteur récepteur, il s'agit là de ses connaissances antérieures, liées notamment aux références culturelles du film dans son contexte d'origine, mais aussi par exemple au genre du film.

Le rôle des connaissances liées au genre est prépondérant, dans le macrocontexte. Il implique une compréhension de la thématique générale du film, de ses codes narratifs, de la caractérisation des personnages et de leurs relations interpersonnelles, des liens intertextuels avec d'autres films ou d'autres œuvres, etc. Comme le souligne bien Zoë Pettit (2004) dans la conclusion de son article, le genre audiovisuel tend à influencer notamment la transposition des dialogues. Ce constat, nous le verrons, conforte nos propres conclusions sur l'ampleur de l'unité de sens en sous-titrage :

« In essence, when transposing a film or television series, the translators tend to portray to their audience the spirit and the heart of the work, rather than striving to provide a pure literal translation of the spoken words. »

(Pettit 2004 : 37)

Le repérage des références dites culturelles se fait ainsi dès la phase de réception du processus de traduction. Les « culturèmes » sont par définition des sèmes qui se trouvent à cheval entre micro- et macrocontexte. Dans le film *Astérix et Obélix : Mission Cléopâtre* (comédie d'Alain Chabat de 2002, inspirée de la fameuse bande dessinée de Goscinny & Uderzo), on peut repérer un certain nombre de ces culturèmes, qui pour la plupart activent non seulement des relations particulières entre sèmes linguistiques, picturaux et sonores (donc microcontextuels) mais renvoient également à divers types de référents macrocontextuels, qui peuvent être :

- des référents linguistiques (jouant par exemple sur la polysémie nominale, l'homonymie ou les sonorités en général, les expressions figées, les proverbes etc.)⁶

« Attention, j'ai des relations, des gens très haut placés (...) des gens de haut rang ! – Ça serait mieux s'ils étaient d'Alexandrie. » (5'17)⁷; « Il m'en veut à mort et il est bourré

les propositions adjacentes du texte (...). Cohérence globale lorsqu'il s'agit d'ajuster les connaissances issues de la base du texte (...) aux connaissances spécifiques du lecteur. » (Baccino 2004 : 171).

6 Dans les exemples qui suivent, les chiffres entre parenthèses indiquent le début de la scène en question dans le film (minutes ; secondes). Nous indiquerons aussi, en note de bas de page, les traductions en finnois de la version DVD de quelques-uns des passages mentionnés.

7 "Varokaa. Minulla on suhteita. Ja turha sanoa, että "petraan"..! – Mieluummin Aleksandriaan."

de talents. – Ah, oui. Il est doué, quoi. – Non, il est riche. Il est bourré de talents d’or » (19’17)⁸ ; « Et là, il me dit : Va te faire embaumer chez les Grecs ! » (47’33) ; « Ça va, Obé ? – Ben j’ai la dalle, moi. » (49’40)⁹ ; « Quelqu’un peut rallumer la torche ? – Non, non. Moi, je n’ai que la boîte d’amulettes de Numérobis, mais ça ne sert à rien. » (54’44)¹⁰ ; « Viens me le dire de profil, si tu es un homme » (87’01)¹¹ ; « Il faut rendre à vous-même ce qui appartient à vous-même » (89’48)...

- des référents intertextuels (renvoyant à des connaissances supposées partagées notamment en matière de littérature, de musique, d’émissions télévisées, de films, d’œuvres d’art...)

« Je suis, mon ami, très heureux de te voir. – C’est un Alexandrin. » (15’57)¹² ; « C’est quoi, cette lueur à l’horizon, Numérobis ? – Les lumières du port d’Alexandrie... – Font naufrager les papillons de ma jeunesse... – Hein ? – Non, je ne sais pas pourquoi je dis ça. » (23’00)¹³ et plus loin : « En tout cas, j’ai plus d’appétit qu’un barracuda. – Barracuda ! » (23’25), passages extraits de la chanson *Alexandrie, Alexandra* de Claude François ; « Pour le bruit et les odeurs ? » (31’33), référence à une chanson du groupe toulousain Zebda qui a fait beaucoup de... bruit ; « Tu as vu la taille de ce nez ? – Ah, ça c’est sûr, c’est un roc. C’est, un cap, que dis-je, c’est un cap... C’est une péninsule... » (47’17)¹⁴, extrait de la « tirade du nez », scène 4, acte 1, de *Cyrano de Bergerac* d’Edmond Rostand. Le rôle de Cyrano était d’ailleurs tenu par G. Depardieu dans le film de Jean-Paul Rappennau, 1990 ; « Ce tombeau sera votre tombeau ! » (51’10)¹⁵ ; musique (et rires) de l’émission télévisée *The Benny Hill Show* (55’10) ; « l’art contemporain » avec renvoi à la *Joconde* de Léonard de Vinci (66’12) ; « Quand on l’attaque, l’Empire contre-attaque ! », réplique inspirée de la saga de *La Guerre des étoiles* (avec références picturale et musicale) (75’00) ; effets sonores de la série télévisée *L’homme qui valait trois milliards* (73’11) ; Publicité française pour la nourriture canine *Royal Canin* (73’42) ; « Je suis médusé », prononcé entre deux images représentant *le Radeau de la Méduse*, tableau de Théodore Géricault (80’12)...

8 ”Hän juonii pääni menoksi ja leivisköissä löytyy. – Lahjakas, vai? – Upporikas. Leiviskä on Egyptin rahaa.”

9 ”Miten menee? – Laattaa kannellessa.”

10 ”Onko tulentekovälinettä? – Vain amuletit, eivätkä ne auta.”

11 ”Sano se sivutusten, jos olet mies!”

12 ”Hän on Aleksandriasta.”

13 ”Mikä tuolla loistaa? – Aleksandrian sataman valot. – Niin ovat toiset meistä lokkeja... En tiedä miksi sanoin tuon.”

14 ”Niin. Iso kuin niemenkärki. Niemi se on. Niemimaa vallan”

15 ”Se hauta on oleva teidän hautanne!”

- des référents liés à des habitudes de communication dans la culture source (exagérant les particularités de certains types d'échanges prototypiques) ou à certaines réalités typiques de la culture source

« Ça fait tout à fait penser au Mondial du bœuf à Lutèce » (26'57) ; discours ampoulé du scribe (28'48) ; texte, voix et intonation d'Itinérís : « Je m'appelle Itinérís. – J'écoute. – Vous avez *deux* nouveaux messages » (32'38)¹⁶ ; abréviation des prénoms : « Obé ! » (34'44) ; discussion intellectuelle sur le verbe « parler » (42'07) ; « Oh, l'argument à deux sesterces ! » (54'00) ; « Tenez, allez me le garer à l'ombre », s'agissant d'une monture dans le film (72'04) ; dialogue dans (et à propos de) l'ascenseur : « C'est une invention de mon ami Otis. Ça s'appelle le 'sansefforceur'. – Parce que (...) c'est une machine qui permet de monter et descendre des gens sans efforts. »¹⁷, dialogue suivi d'une musique d'ascenseur. (95'10) ; le videur injuste à l'entrée de la « boîte de nuit » (98'45)...

Considérons par exemple la réplique d'Obélix : « J'ai la dalle ». À l'image, cette répartie cataphorique est immédiatement suivie, dans le plan suivant, de l'image du personnage (joué par Gérard Depardieu) portant une dalle imposante, sur laquelle, dans une séquence précédant celle-ci, un artiste avait réalisé le portrait du druide, en guise de souvenir d'Égypte. Le sème pictural *Obélix + dalle* combiné au sème linguistique *J'ai la dalle* constitue tout l'intérêt humoristique de la scène. Mais cet humour a besoin du macrocontexte pour prendre forme, c'est-à-dire de multiples référents « culturels » ou de connaissances préalables, notamment sur (1) le genre du film – la comédie ; (2) sur les processus créatifs de l'humour – jeux de mots, contradictions et autres « décalages » ; (3) sur la source du film – la bande dessinée de Goscinny & Uderzo ; (4) sur les caractéristiques particulières des personnages – ici notamment la force d'Obélix (qui peut donc porter une dalle sans problème) ainsi que son appétit dévorant ; (5) sur la langue et ses registres – ici, en l'occurrence, que l'expression argotique « avoir la dalle » signifie « avoir faim », ce qui semble constituer la clé de la scène et, en tout cas, déclencher la saillance du référent mentionné précédemment, à savoir l'appétit d'Obélix.

Les sèmes et référents ainsi activés (parmi tous les autres éléments présents, que nous n'aurons cependant pas relevés dans le schéma qui suit) provoquent par la

16 "Nimeni on Soneris. – Kuuntelen. – *Kaksi uutta viestiä.*" (En italiques dans le sous-titre)

17 "Ystäväni Otisin keksintö. Sen nimi on 'ylösousemus'. – Nimi tuli siitä, kun laitteella nousee ylös vaivattomasti."

même occasion la saillance relative de leurs liens réciproques et forment, comme nous l'avons vu plus haut, des configurations de sens particulières.

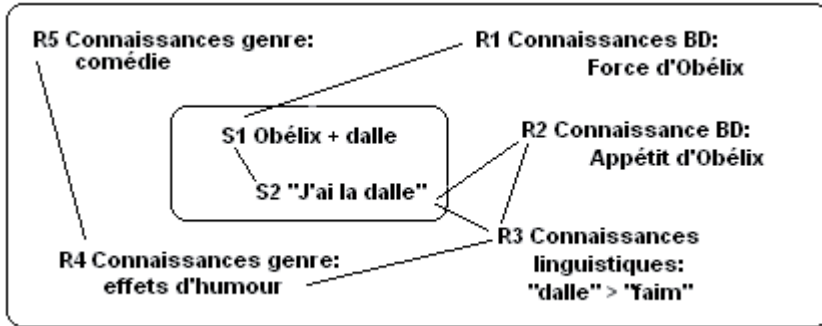


Figure 2 : Configuration sémiotique du récepteur de la VO pour « Ça va, Obé ? – Ben j'ai la dalle, moi ». La configuration se construit à partir des relations entre éléments signifiants saillants, à savoir les sèmes S (microcontextuels, présents dans le film) et les référents R (macrocontextuels, à priori présents à l'esprit du récepteur).

Il nous semble important de relever dans cette représentation que l'interprétation du sens global, la compréhension, se construit en grande partie, voire en majeure partie, sur les connaissances préalables, donc non observables directement à l'écran. On peut même se demander dans quelle mesure il est utile de distinguer entre microcontexte et macrocontexte, tant il s'agit là de deux facettes d'un même processus de réception, l'une visible, l'autre moins. À l'instar de l'iceberg culturel, on pourrait aussi bien parler d'iceberg de la communication, dans cette optique « réceptionniste ».

Mais ce qui complique assurément la donne avec le film sous-titré, c'est que celui-ci fait l'objet d'une double réception.

4. Double réception et contraintes d'anticipation

Le spectateur du film sous-titré (VOST) est récepteur d'un produit partiellement remanié par le traducteur, qui lui, est un récepteur préalable du film en version originale (VO). Le récepteur ultime est ainsi tributaire de la « traduction » que le sous-titreur a conçue pour son « lectorat ». Ceci rend bien sûr la transcription multimodale beaucoup plus complexe que ce que nous avons présenté plus haut, étant donné qu'aux éléments signifiants microcontextuels, il faut ajouter non

seulement les éléments macrocontextuels d'une première réception, mais aussi ceux de la seconde réception :

	image			son	tradaptation			réception	
s.	capture d'écran	+ contenu technique image	+ action présentée	+ musique, voix, bruits...	+ facteurs macro-contextuels traducteur	= PREMIERE RECEPTION interprétation de la VO par le traducteur	+ sous-titrage (production traducteur)	+ facteurs macro-contextuels spectateur	= SECONDE RECEPTION interprétation de la VOST par le spectateur

Figure 3 : Transcription multimodale incluant processus de traduction et facteurs contextuels de deux réceptions successives.

Le processus de « tradaptation », on le voit, est fortement contraint par sa position intermédiaire entre une réception préliminaire par le traducteur lui-même et une réception finale par le public cible. Mais dans ce processus, la seconde relève de l'anticipation. Le sous-titreur doit être capable de prédire la lecture microcontextuelle et macrocontextuelle du récepteur. Autrement dit, il doit pouvoir caractériser les publics que vise la version sous-titrée du film, avoir conscience des références culturelles de ce public, être en mesure d'évaluer le degré de connaissances des références culturelles originales et donc la proximité culturelle entre public de la VO et celui de la VOST.¹⁸ Il doit évaluer l'impact du marketing et l'influence des paratextes locaux (affiches, posters, dépliants promotionnels, bandes annonces, interviews de réalisateurs ou d'acteurs), qui façonnent dans une large mesure les attentes de ce public.

Ces contraintes se combinent à d'autres, notamment de nature « textuelle », elles aussi souvent de nature anticipative, comme les exigences particulières de style et de cohésion (textuelle, référentielle, lexicale) liées à la transposition écrite d'un discours d'abord filmique et oral, décrites par De Linde & Kay (1999 : 26-31). Gambier (2003) relève lui aussi un certain nombre de contraintes, regroupées sous le terme générique d'accessibilité :

« The key word in screen translation is now *accessibility*, a concept that covers a variety of features, including: acceptability (...), legibility (...), readability (...), synchronicity (...), relevance (...), domestication strategies (...). »

(Gambier 2003 : 179)

¹⁸ À propos de la difficulté rencontrée par le traducteur pour définir le « spectateur idéal », voir Kovačić (1995 : 379-381).

Le sous-titrage est, comme chacun le sait, un genre fortement contraint techniquement. Ceci est dû non seulement à l'espace limité qui se trouve réservé à la traduction (de 33 à 40 caractères par ligne en Finlande), mais aussi à la durée d'affichage des sous-titres, qui doit permettre leur lecture (un minimum de 1,5 seconde pour une ligne et de 4 à 6,5 secondes pour deux lignes), ainsi qu'à l'exigence de synchronisation avec le dialogue du film et encore à l'obligation de respecter le rythme général du film. Cela dit, tout genre textuel a ses contraintes propres. La principale spécificité du sous-titrage tient peut-être au fait qu'il s'agit d'une traduction qui, contrairement à beaucoup d'autres, se présente au récepteur simultanément avec le texte d'origine, ce qui explique la quantité des critiques auxquelles elle est confrontée auprès du grand public.

Toutes ces contraintes, souvent contradictoires, mettent évidemment le traducteur face au délicat problème des stratégies de traduction à adopter. Conscientes ou non, liées en tout état de cause au genre filmique, cette question des stratégies a donné lieu à une multitude de contributions théoriques, parfois aussi contradictoires que leur objet d'étude.

Si l'on revient à présent à notre exemple d'Obélix portant sa dalle, il apparaît clairement combien le sous-titre, en tant que nouveau sème présent à l'écran, peut jouer sur la réception. Dans le schéma suivant, le récepteur de la VOST fait face à une configuration sémiotique sensiblement différente à celle que véhiculait la VO (cf. Figure 2, plus haut) :

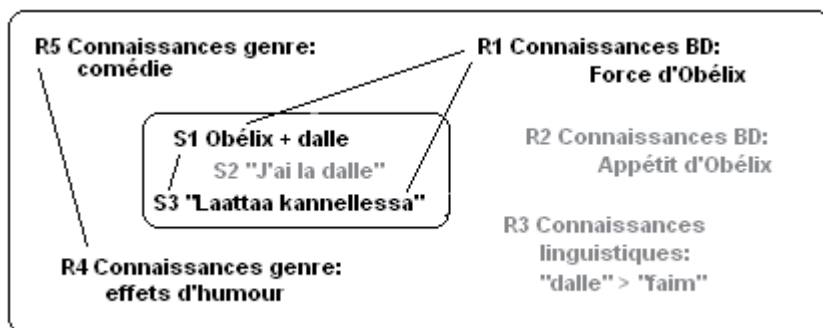


Figure 4 : Configuration sémiotique du récepteur de la VOST pour « *Miten menee ? – Laattaa kannellessa* ».

Certaines saillances se font opaques ou disparaissent (en gris ci-dessus), d'autres, du coup, se trouvent renforcées (ce qui est sans doute le cas de **R1**, ici), d'autres encore peuvent se créer, volontairement du fait du traducteur ou inconsciemment

chez le récepteur. On peut supposer, par exemple, que le sens argotique de *laatta* en finnois, à savoir ‘la vomissure’, puisse être aisément activé par le récepteur, auquel cas un lien nouveau s’établirait entre **S3** et **R2** : Obélix a un tel appétit et une telle force qu’il peut porter la « dalle » (*laatta*) sans la « lâcher » (*heittää laattaa* = ‘vomir’). Mais nous croyons que c’est là toute la pertinence de la configuration sémiotique : plus elle comporte de sèmes et de référents convergents, plus leur sens global devient clair et plus il est susceptible d’être activé lors de la réception. Une « mauvaise interprétation » de la part du récepteur du film sous-titré proviendrait dans ce cadre d’un poids excessif donné à des éléments signifiants non soutenus par d’autres, autrement dit d’une saillance « indésirable » de sèmes ou de référents qui perturberaient l’unité de la configuration sémiotique.

Mais la prise en compte des configurations sémiotiques liées à la réception permet à nos yeux de souligner la créativité fondamentale du processus de sous-titrage. Il faut en cela rendre à César ce qui appartient à César. Certains exemples de traduction mentionnés plus haut parlent d’eux-mêmes, comme celui des paroles du succès de Claude François devenues celles d’une bossa nova tout aussi renommée en Finlande¹⁹ :

C’est quoi, cette lueur à l’horizon, Numérobis ?

– Les lumières du port d’Alexandrie...

– Font naufrager les papillons de ma jeunesse... Non, je ne sais pas pourquoi je dis ça.

Mikä tuolla loistaa?

– Aleksandrian sataman valot.

– Niin ovat toiset meistä lokkeja... En tiedä miksi sanoin tuon.

5. Vers une définition de l’unité de sens en sous-titrage

Le processus de traduction du sous-titre implique donc (1) une « compréhension » (au sens de Kintsch) du document original ; (2) l’évaluation de la pertinence et la sélection des éléments en jeu dans les « configurations sémiotiques » (sèmes, référents et relations) ; (3) l’anticipation des faiblesses relatives de ces configurations du point de vue du récepteur du film sous-titré du fait d’un décalage culturel entre public cible de la VO et public cible de la VOST ; et enfin (4) la compensation ou la correction des « lacunes » éventuelles par un travail de renforcement des sèmes et des référents pertinents devenus opaques. Le travail du sous-titre s’apparente donc par exemple à celui du restaurateur en peinture, qui retouche les couleurs

19 *Toiset meistä* (Lehtonen/Haljoki), chanté par Pepe Willberg en 1973, Laila Kinnunen en 1980, Eino Grön en 1983 et bien d’autres encore.

ternies d'un tableau pour lui rendre sa coloration originelle ou à celui de l'opticien qui cherche à restaurer des champs de netteté de la vue.

Dans cette optique, il apparaît clairement qu'aucun des éléments signifiants, considéré séparément ou en lui-même, ne saurait être une unité de sens pour le sous-titreur. Ceci revient à remettre en question le cliché tenace selon lequel le contenu linguistique d'un film (répliques d'un dialogue, voix de narrateur, etc.) serait à lui seul le « texte source » du traducteur audiovisuel. La tradaptation n'est pas une simple question de transfert linguistique. Un sous-titreur qui ne travaillerait que sur la base de listes de dialogues, sans image et sans son, sans connaissances préalables sur le film, le genre du film, le contexte de marketing, sa médiatisation, les publics cibles, la culture d'accueil et sa proximité avec celle de départ, etc. travaillerait à l'aveuglette et serait forcément amené à une extrapolation risquée sur les facteurs de sens, présents ou latents, microcontextuels ou macrocontextuels. L'unité de sens en sous-titrage est extrêmement complexe : ce sont les configurations sémiotiques dans leur totalité qui en dessinent les contours et l'anticipation du contexte de réception qui en détermine la direction.

Références

- Baccino, T. 2004 : *La lecture électronique*. Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble.
- Baldry, A. & P. J. Thibault 2006. *Multimodal Transcription and Text Analysis*. London / Oakville : Equinox.
- Gambier, Y. 2003 : Screen Transadaptation: Perception and Reception. *The Translator: Screen Translation* 9-2. 171-189.
- Gambier, Y. 2004 : Tradaptation cinématographique. *Topics in Audiovisual Translation*. Éd. P. Orero. Amsterdam: John Benjamins. 169-181.
- Kintsch, W. 1988. The Role of Knowledge in Discourse Comprehension: A Construction-Integration Model. *Psychological Review* vol. 95, n° 2. 163-182.
- Kintsch, W. 1998 : *Comprehension: a paradigm for cognition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kovačič, I. 1995 : Comprehension and reception of subtitling and dubbing. **Reception of subtitles – the non-existent ideal viewer**. *Translatio – Nouvelles de la FIT, Communication audiovisuelle et transferts linguistiques* Nouvelle série XIV, n°s 3-4. 376-383.
- Lautenbacher, O. P. 2007 : Hypertexte et réception : pour une approche trajectographique. *Glottopol* 10. (En ligne : http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol/telecharger/numero_10/gpl10_02lautenbacher.pdf)
- De Linde, Z. & N. Kay 1999 : *The Semiotics of subtitling*. Manchester : St. Jerome Publishing.
- Petit, Z. 2004 : The Audio-Visual Text: Subtitling and Dubbing Different Genres. *Meta* XLIX, 1. 25-38.
- Taylor, C. J. 2003 : Multimodal Transcription in the Analysis, Translation and Subtitling of Italian Films. *The Translator* vol. 9, n° 2. 191-205.

Boryana Tzaneva¹

Construire le sens à travers l’outil des indices personnels. L’exemple du texte dramatique français et bulgare

Le présent article se propose de mettre en avant plusieurs particularités que présente le fonctionnement des marqueurs de personne en français et en bulgare. Il fait appel à une méthode d’analyse contrastive confrontant des séquences de longueur limitée puisées dans des textes de théâtre français et bulgares.

Objectif, particularités de l’objet (discours théâtral) et hypothèses de départ

Les réflexions qui seront exposées ci-dessous s’inscrivent dans le cadre d’un questionnement plus général dont les deux facettes portent respectivement

- sur la possibilité d’interpréter le texte de théâtre comme un espace-temps abritant un large éventail d’emplois typiques des indices de personne
- et sur l’usage spécifique que le texte dramatique fait des indices de personne

Comparé à une conversation ordinaire, le dialogue théâtral ne présente pas ou presque les marques typiques de l’oralité : répétitions, énoncés inachevés, chevauchements, etc. Par ailleurs, à la différence des échanges verbaux ordinaires obéissant surtout à une règle d’économie et d’efficacité, le texte dramatique, lui, est favorable à un usage déviant du langage, dans la mesure où l’inadéquation de la parole à la situation peut agir sur le public et aider l’auteur à transmettre le sens voulu.² La difficulté qu’on éprouve à constituer un corpus fiable à partir de textes de théâtre a trait surtout à la situation de communication particulière où ces textes prennent vie : Kerbrat-Orecchioni (1984 : 25) souligne qu’il s’agit d’une situation de communication où se croisent trois niveaux d’instances énonciatives :

1 Université de Sofia « Saint Clément d’Ohrid »

2 Cette tendance aboutit dans le théâtre de l’absurde et les courants qui lui sont apparentés.

1) auteur et public, 2) personnages et 3) acteurs. Contrairement à la situation de communication ordinaire caractérisée par l'interaction directe entre participants situés au même niveau, la situation théâtrale présente une imbrication d'éléments réels et fictionnels, et de modes d'expression oraux et écrits.

Or, si on change de perspective on peut considérer ces caractéristiques du texte de théâtre qui semblent mettre des bâtons dans les roues de l'analyse linguistique comme des arguments légitimant l'intérêt du chercheur en sciences du langage pour ce type de textes.

En effet, la conversation théâtrale conçue comme simulation de l'interaction ordinaire met en œuvre les mécanismes standard de la langue. Les indices de personne étant des éléments nécessaires à la formation des énoncés aussi bien en français qu'en bulgare, il paraît fondé de supposer que le texte dramatique permet le déploiement de leur paradigme complet. À cela s'ajoute l'hypothèse d'après laquelle les indices de personne sont employés dans le texte dramatique français et bulgare comme dans tout autre texte, afin d'assurer la clarté référentielle, la cohésion et la continuité. Les emplois déviants qui semblent venir compliquer la tâche du chercheur peuvent être interprétés à leur tour comme un objet d'étude original : quant à eux, on pourrait formuler l'hypothèse qu'ils illustrent le fait que les modes de construction du sens et d'élaboration de la cohérence discursive varient en fonction du cadre énonciatif et du type de texte.

Profil général des unités interrogées. Points d'appui théoriques de l'étude contrastive

Étant donné la richesse et la complexité des systèmes des indices personnels dans les deux langues, on va se limiter ici pour la partie française du corpus aux pronoms personnels sujets – conjoints et disjoints, et pour sa partie bulgare, aux pronoms personnels sujets et aux formes verbales autonomes. En vue d'une comparaison entre ces unités il semble pertinent de se reporter à la distinction entre pronoms et indices pronominaux dont une des formulations les plus récentes appartient à Denis Creissels. En effet, les pronoms conjoints français ont été interprétés successivement comme faisant partie du prédicat (Togoby 1951 : 114), comme indices de personne du verbe (chez Tesnière cité par Dubois 1965 : 107), comme « affixes du verbe » (Blanche-Benveniste 1975 : 41), pour arriver à la définition de Creissels qui les décrit en termes d'« indices pronominaux faisant morphologiquement partie du mot verbal » (Creissels 1995 : 159). C'est sur cette base que les pronoms personnels conjoints s'apparentent fonctionnellement à la désinence verbale dans certaines langues dont le bulgare. Dans ces langues la

désinence garde sa fonction distinctive de sorte qu'on peut parler, comme l'ont fait entre autres Togeby et Benveniste de « langues où le sujet est pour ainsi dire incorporé au verbe » (Togeby 1951 : 113; Creissels 1995 : 158-159), ainsi que de formes verbales qui « se suffisent à elles-mêmes » et « incluent la notion grammaticale du sujet » (Benveniste 1976 : 231).

Le tableau suivant permet un rappel rapide des systèmes des indices de personne reliés à la fonction sujet en français et en bulgare :

Première personne					
Français			Bulgare		
	Pronoms conjoints	Pronoms disjoints	Suffixes verbaux	Pronoms	
Singulier	Je	Moi	Suffixes variant selon le type du verbe	Az	
Pluriel	Nous	Nous		Nie	

Deuxième personne					
Français			Bulgare		
	Pronoms conjoints	Pronoms disjoints	Suffixes verbaux	Pronoms	
Singulier	Tu	Toi	Suffixes variant selon le type du verbe	Ti	
Pluriel	Vous	Vous		Vie	

troisième personne					
Français			Bulgare		
	Pronoms conjoints	Pronoms disjoints	Suffixes verbaux Variant selon le type du verbe	Pronoms	
Singulier	masculin il	Lui		Toj	
	féminin Elle	Elle		Tja	
	neutre ø (ça)	ø (ça)		To	
Pluriel	masculin Ils	eux		Te	
	féminin Elles	Elles			

; On : pronom « indéfini », morpho-	
; logiquement de 3 ^{ème} personne	

Ce qu'on peut observer d'un point de vue morphologique, c'est que le bulgare ne possède pas de formes spécifiques qui correspondent aux pronoms disjoints français. Les pronoms bulgares peuvent assumer les fonctions aussi bien des formes conjointes que des formes disjointes françaises. Le bulgare manque aussi d'équivalent unique pour rendre toutes les valeurs du pronom *on*. Le plus grand écart entre les formes des deux langues est à observer dans le domaine des pronoms de 3^{ème} personne : Au singulier le bulgare ajoute une forme spécifique pour le genre neutre alors qu'au pluriel il n'a qu'une seule forme pour tous les genres (à la différence du français qui garde la distinction masculin/féminin).

Le corpus vu de près. Analyse quantitative vs analyse qualitative

Au-delà de cette présentation figée des paradigmes, c'est l'emploi des formes dans le discours qui présente un véritable intérêt. Le corpus à travers lequel on abordera le sujet comprend les pièces « Art » de Yasmina Reza et « Orchestre Titanic » de Hristo Boytchev, avec leurs traductions respectives en bulgare et en français.

Les définitions normatives données par les grammaires vont servir de point de départ de l'analyse. Pour le français on admet généralement que la présence d'un argument-sujet explicite est « obligatoire et nécessaire comme élément de l'ensemble de départ, pour que l'énoncé soit canoniquement bien formé » (Culioli 1970 : 10). Quant au bulgare, on propose une formule d'après laquelle « d'une manière générale, dans le parler spontané, on se passe du pronom personnel, même à la troisième personne, si le référent est identifié » (Feuillet 1996 : 49).

À première vue l'analyse quantitative du corpus valide ces règles d'usage, ce qui est illustré par les données réparties dans les tableaux ci-après :

Hristo Boytchev, « Orchestre Titanic »					
Nombre de mots (original et traduction confondus) : 16 402					
Bulgare : 7 222 mots			Français : 9 180 mots		
Аз	96 occurrences	Je	169 occurrences	Moi	39 occurrences
Ти	28 occurrences	Tu	62 occurrences	Toi	12 occurrences
Той	42 occurrences (dont 12 dans les didascalies)	Il	222 occurrences (dont 60 dans les didascalies)	Lui	4 occurrences
Тя	15 occurrences (dont une dans les didascalies)	Elle conjoint	50 occurrences (dont 5 dans les didascalies)	Elle disjoint	1 occurrence
То	7 occurrences (dont 3 de type référentiel simple - 2 dans les didascalies)	(Ça)			
Ние	27 occurrences (dont 1 dans les didascalies)	Nous conjoint	28 occurrences (dont 1 dans les didascalies)	Nous disjoint	8 occurrences (dont 5 repris par <i>on</i>)
Вие	22 occurrences	Vous conjoint	66 occurrences	Vous disjoint	6 occurrences
Те	21 occurrences (dont 14 dans les didascalies)	Ils	42 occurrences	Eux	3 occurrences
		Elles conjoint	0 occurrences	Elles disjoint	0 occurrences

Yasmina Reza, « Art »					
Nombre de mots (original et traduction confondus) : 24 145					
Français : 12 762 mots			Bulgare : 11 383 mots (0 occurrences de pronoms personnels sujets dans les didascalies)		
Je	294 occurrences	Moi	29 occurrences	Аз	66 occurrences
Tu	402 occurrences	Toi	33 occurrences	Ти	104 occurrences
Il	199 occurrences	Lui	17 occurrences	Той	40 occurrences
Elle conjoint	24 occurrences	Elle disjoint	3 occurrences	Тя	18 occurrences
(Ça)				То	0 occurrences
Nous conjoint	11 occurrences	Nous disjoint	1 occurrence	Ние	4 occurrences
Vous conjoint	40 occurrences	Vous disjoint	2 occurrences	Вие	10 occurrences
Ils	12 occurrences	Eux	0 occurrences	Те	5 occurrences
Elles conjoint	2 occurrences	Elles disjoint	0 occurrences		

En effet, on enregistre systématiquement un écart considérable entre le nombre de pronoms utilisés en français et en bulgare, la différence étant toujours au profit du français.

Or le simple recensement des formes ne nous renseigne pas sur la nature des emplois. Dans l'éclairage de la conception du pronom clitique sujet français qu'on vient d'évoquer la divergence entre les syntaxes pronominales du français et du bulgare semble changer de proportions et à ce moment-là ce sont les pronoms bulgares qui apparaissent comme majoritaires.

Pour affiner les termes de cette confrontation de formes et aboutir à une vision adéquate de la situation dans les deux langues il semble pertinent d'explorer aussi les conditions qui entraînent l'emploi du pronom en bulgare et en font une partie indispensable de l'énoncé. Les données vont à l'encontre de la règle évoquée ci-dessus selon laquelle le pronom n'apparaît que pour résoudre des problèmes d'ambiguïté de référence. Une analyse qualitative des données révèle des « manquements » aux règles standard.

Essais de typologie des emplois selon des critères syntaxiques et pragmatiques

À l'appui de ce qui vient d'être dit on peut évoquer le cas de l'impératif en français. À l'opposé des autres formes verbales conjuguées, les formes de l'impératif écartent le pronom sujet. En les analysant, Blanche-Benveniste indique qu'« il y existe une manifestation de quelque chose ressemblant à un sujet, dans le morphème de personne qui est adjoint au morphème verbal » (Blanche-Benveniste 1975 : 17). Dans les énoncés à l'impératif l'absence du pronom clitique acquiert un caractère normatif et au lieu de signaler un manquement aux règles du bon usage se transforme en marque de la grammaticalité de l'énoncé.

Il n'en va pas de même pour ce qui est des énoncés familiers comme celui de l'exemple (1)³ :

1a.	SERGE. Handington me le reprend à vingt-deux. MARC. Qui est-ce ? SERGE. Handington ? ! MARC. Connais pas. (« Art » : original fr)	1b.	СЕРЖ. Хантингтън е готов да я откупи за двеста и двайсет. МАРК. Кой е той? СЕРЖ. Хантингтън?! МАРК. Не знам кой е. (« Art » : traduction bg)
-----	--	-----	---

3 Tous les exemples dans le corps du texte sont organisés comme suit : texte original à gauche, texte traduit à droite.

À la différence de l'impératif, dans les énoncés familiers l'ellipse du pronom clitique est interprétée comme un écart de la norme. De ce fait, l'auteur du texte dramatique peut s'en servir pour caractériser ses personnages ou la situation de communication. Ainsi l'énoncé de l'exemple (1) indique qu'il s'agit d'une situation de communication informelle. Le caractère régulier de l'absence de l'indice pronominal en bulgare ne permet pas à la traduction de rendre la nuance familière de tels énoncés français par un procédé analogique. En effet, les phrases qui correspondent aux énoncés en question dans le texte bulgare relèvent du registre standard.

L'étude de la partie bulgare du corpus permet également d'établir l'existence d'un certain nombre d'occurrences qui ne s'accordent pas avec la règle de base sur les conditions d'emploi du pronom (« Le bulgare fait partie de ces langues où le pronom (autonome) n'est pas indispensable aux 1res et 2es personnes (et aux 3es s'il n'y a pas d'ambiguïté) » (Feuillet 1996 : 249)).

Dire que le pronom n'est pas indispensable à dire qu'il est généralement facultatif et que son emploi, dans tous les cas, n'est pas interdit. Or on constate qu'il existe des énoncés que la réalisation du pronom rendrait agrammaticaux :

2a	ЛЮБКА. Като \emptyset влезеш, \emptyset ще разбереш.	2b.	LUBKA — Tu verras quand ce sera ton tour.
----	--	-----	--

Il s'agit d'une phrase complexe dont la structure syntaxique exige que la position sujet reste vide.

L'exemple (3) fournit l'illustration d'un autre type de blocage du pronom :

3a.	YVAN. Alors dramatique, problème insoluble, dramatique, les deux belles-mères veulent figurer sur le carton d'invitation. Catherine adore sa belle-mère qui l'a quasiment élevée, elle la veut sur le carton, elle la veut (...)	3b.	ИВАН. И стана една, нищо не може да се направи, стана каквато стана, двете мащехи искат имената им да са на поканата. Катрин обожава мащехата си, кажи-речи тя я е отгледала, \emptyset <u>иска</u> я на поканата, \emptyset <u>иска</u> я (...)
-----	---	-----	---

Si dans le texte bulgare les deux formes du verbe *vouloir* se rapportant à l'antécédent *Catherine* ne s'accompagnent pas de support pronominal, c'est pour éviter le conflit référentiel avec le pronom *tja* (elle) qui précède la forme du verbe *élever* et réfère à la belle-mère. Il y a donc des cas où le pronom **n'est pas** employé pour parer à l'ambiguïté.

Un fragment de cette séquence présente un intérêt particulier. Le voici repris sous (4).

4a.	YVAN. (...) Catherine adore sa belle-mère qui l'a quasiment élevée (...)	4b.	ИВАН. (...) Катрин обожава машехата си , кажи-речи тя я е отгледала (...)
-----	---	-----	---

Avec l'exemple ci-dessous

5a.	MARC. (...) Je dois m'en référer à Yvan qui est notre ami commun, en parler avec Yvan.	5b.	МАРК. (...) Трябва да видя какво ще каже Иван, той е приятел и на двама ни, ще поговоря с Иван.
-----	---	-----	--

ce sont deux illustrations d'un phénomène qui peut s'avérer régulier, à savoir la transposition de la proposition subordonnée relative introduite par le pronom relatif sujet (*qui l'a élevée, qui est notre ami*) par une phrase autonome introduite par le pronom personnel sujet en bulgare. On peut y voir un procédé mis en œuvre par le bulgare en vue du découpage des séquences en actes de parole plus simples et courts et donc plus proches de ceux qui constituent les échanges conversationnels ordinaires.

La résolution d'un problème de flottement référentiel est loin d'être le seul facteur à l'origine de l'emploi obligatoire du pronom en bulgare. Au contraire, il existe des énoncés qui, privés du pronom, seraient non seulement ambigus mais aussi grammaticalement inacceptables. On distingue plusieurs cas. Dans les exemples (4) et (5) ci-dessus aussi bien que dans (6)

6a.	MARC. Que Serge ait acheté ce tableau me dépasse, m'inquiète et provoque en moi une angoisse indéfinie. En sortant de chez lui, j'ai dû sucer trois granules de Gelsémium 9 CH que Paula m'a conseillé — entre parenthèses, elle m'a dit Gelsémium ou Ignatia ? tu préfères Gelsémium ou Ignatia ? est-ce que je sais moi ? ! — car je ne peux absolument pas comprendre comment Serge, qui est un ami, a pu acheter cette toile.	6b.	МАРК. Не ми го побира умът, че Серж е купил тази картина, това ме тревожи, изпълва ме с някакъв смътен страх. На излизане от него трябваше да изсмуча три гранули „Гелселиум 9 се хаш“, които ми препоръча Паула – тя между другото ме попита „Гелселиум“ или „Игнатия“. „Гелселиум“ ли предпочиташ или „Игнатия“? Отде да знам?! – защото избощо не мога да проумея как Серж, моят приятел, е могъл да купи тази картина.
-----	---	-----	--

c'est la proximité immédiate de l'antécédent qui semble entraîner la réalisation du pronom. La présence du pronom *y* assure la fluidité de l'enchaînement en thématissant le rhème de la séquence précédente.

L'exemple (7)

7a. ДОКО. (...) Накрая в резервата останахме само аз и Катя .	7b. ДОКО — (...) A la fin, il ne restait plus que Katia et moi dans la réserve.
--	--

montre que le pronom est obligatoire quand il représente un sujet coordonné à un ou plusieurs autres sujets. C'est uniquement dans ce cas qu'on observe une servitude grammaticale pareille en français, le français faisant appel aux formes disjointes des pronoms personnels pour désigner les sujets coordonnés.

Les exemples (8) et (9) d'un côté et l'exemple (10) de l'autre renvoient à deux autres types de servitudes imposant l'emploi du pronom personnel :

8a. i. Аз обувки нямам - той шапка ми дава... ii. Catherine adore sa belle-mère (...), moi je hais la mienne (...)	8b. i. Je n'ai pas de chaussures à me mettre aux pieds, et lui , il me donne un couvre-chef! ii. Катрин обожава машехата си (...), а аз не мога да търпя моята (...)
9a. J' ai ri. De bon cœur. Que voulais-tu que je fasse ? Il n'a pas desserré les dents.	9b. Аз се смях. От сърце. Какво друго да правя? Той седя като пън.
10a. i. MARC. En fait, je t'énervé et tu te venges sur le pauvre Yvan. ii. SERGE. Tu me dis que tu manques de sagesse et moi je te répons « lis Sénèque », c'est odieux !	10b. i. МАРК. Всъщност аз те нервирам и си го изкарваш на горкия Иван. ii. СЕРЖ. Казваш ми, че ти липсва мъдрост и аз ти отговарям „чети Сенека“, това е отвратително!

Ceux-ci relèvent de la règle formulée par I. Nedev (Nedev 1981 : 90) en vertu de laquelle le sujet pronominal est réalisé au sein d'unités syntaxiques qui s'opposent sur le plan sémantique. Cette règle ne correspond à aucune régularité dans l'usage français qui peut faire ou ne pas faire apparaître des pronoms disjointes dans les énoncés correspondants.

On peut aussi évoquer le cas où l'apparition du pronom dans un énoncé bien formé et adapté à la norme n'agit pas sur le plan grammatical mais sur le plan sémantique en modifiant complètement le sens de l'énoncé. Ainsi dans (11)

11. **сега на тази гара командвам аз.** – aujourd'hui c'est **moi** qui commande.
(Orchestre Titanic, scène 1)

le pronom *аз* (pronom personnel de la 1^{ère} personne du sg) ne saurait être supprimé sans que l'énoncé se trouve privé de son noyau informationnel. L'effacement du pronom déplacerait le focus sur le complément circonstanciel de temps *сега* (« maintenant », rendu par *aujourd'hui* dans le texte français) ou sur le complément circonstanciel de lieu *на тази гара* (*dans cette gare*) qui d'ailleurs n'est même pas traduit en français étant considéré comme non essentiel sur le plan du message principal.

Le pronom sert ici à effectuer une focalisation sémantique et remplit une fonction distinctive. En français il a souvent pour équivalent un pronom personnel disjoint en structure emphatique d'extraction ou de dislocation.

Un dernier groupe d'emplois sont ceux où le pronom est facultatif et son emploi n'a pas d'incidences sur le sens global de l'énoncé. On y distingue deux types d'occurrences. D'abord, le pronom peut être appelé à mettre en valeur ou à solliciter l'implication de l'actant dans l'action. Si on envisage les exemples (12) et (13)

12a.	МЕТО. Аз съм музикант и ще ме пуснат навсякъде. Аз знам нотите.	12b.	МЕТО. Moi , je suis musicien et on me laissera entrer partout. Je connais les notes, moi .
------	---	------	--

<p>13a</p> <p>МЕТО. Готови сме. Ето ги куфарите. (Към другите.) Строй се в редица! Усмехнати. Куфарите дай напред!</p> <p>ХАРИ. О, не така. Вие трябва да се подготвите вътрешно, а това не става бързо и лесно.</p> <p>ДОКО. За какво да се готвим вътрешно?</p> <p>ХАРИ. За живота там... Вие там ще намерите един нов и много по-различен свят и трябва да сте подготвени да го възприемете</p> <p>ЛЮБКА. Аз не разбирам нищо?! Как трябва да се подготвим?</p> <p>ХАРИ. Аз ще ви подготвя. От вас искам само търпение и пиене.</p>	<p>13b</p> <p>МЕТО — Nous sommes prêts ! Voilà les valises. (Vers les autres.) Mettez-vous en ligne! Souriez! Les valises en avant!</p> <p>HARI — Non, pas comme ça. <i>Il vous faut</i> une préparation intérieure. Ce n'est pas chose facile.</p> <p>DOKO — Une préparation intérieure pour quoi?</p> <p>HARI — Pour la vie là-bas... Là-bas, <i>vous</i> trouverez un monde nouveau et très différent de tout ce que vous avez connu jusqu'ici. Il faut vous préparer à l'assimiler.</p> <p>LUBKA — <i>Je</i> ne comprends rien. Se préparer comment?</p> <p>HARI — <i>Je</i> vais vous préparer. Vous entraîner. Tout ce que je vous demande, c'est de la patience. Et à boire.</p>
--	---

on constate que le pronom *y* opère une focalisation subjective tout en remplissant une fonction d'identification.

On peut également recourir au pronom pour exprimer et « mettre en scène » l'émotion. Dans des énoncés comme (14) – (17)

<p>14a.</p> <p>MARC. Serge, <i>tu</i> n'as pas acheté ce tableau deux cent mille francs ? (...)</p> <p>MARC. <i>Tu</i> n'as pas acheté ce tableau deux cent mille francs !</p> <p>SERGE. <i>J'</i>étais sûr que tu passerais à côté.</p> <p>MARC. <i>Tu</i> as acheté cette merde deux cent mille francs ? !</p>	<p>14b.</p> <p>МАРК. Серж, ти не си дал за тази картина двеста хиляди франка, нали? (...)</p> <p>МАРК. Ти не си дал за тази картина двеста хиляди франка!</p> <p>СЕРЖ. ø Бях сигурен, че ø няма да разбереш.</p> <p>МАРК. Ти си дал за този боклук двеста хиляди франка?!</p>
<p>15a</p> <p>MARC. Moi je suis perturbé mon vieux, je suis perturbé et je suis même blessé (...)</p>	<p>15b</p> <p>МАРК. Аз съм притеснен, драги, притеснен съм и дори ме боли (...)</p>

<p>16a</p>	<p>YVAN. Moi je fais ce que vous voulez. MARC. Lui, il fait ce qu'on veut, il fait toujours ce qu'on veut, lui. YVAN. Mais qu'est-ce que vous avez tous les deux, vous êtes vraiment bizarres ! (...) YVAN. Écoutez les amis, si vous comptez me prendre comme tête de Turc, moi je me tire !</p>	<p>16b</p>	<p>ИВАН. Аз ще направя каквото вие искате. МАРК. Той прави каквото ние искаме, той винаги прави каквото ние искаме. ИВАН. Но какво ви става и на двамата, много сте особени тази вечер. (...) ИВАН. Слушайте, приятели, ако сте решили да ме взимате на подбив, аз си тръгвам!</p>
<p>17a</p>	<p>SERGE. Tu as l'air d'insinuer que je dis chef-d'œuvre à tout bout de champ. MARC. Pas du tout... SERGE. Tu dis ça avec une sorte de ton narquois... MARC. Mais pas du tout ! SERGE. Si, si, chef-d'œuvre avec un ton... MARC. Mais <u>il est fou</u> ! Pas du tout !..</p>	<p>17b</p>	<p>СЕРЖ. Защото ти сякаш намекваш, че аз обявявам наляво и надясно всичко за шедьовър. МАРК. Ни най-малко... СЕРЖ. Казваш го с такъв подигравчийски тон... МАРК. Ни най-малко! СЕРЖ. Да, да, шедьовър, с един такъв тон... МАРК. <u>Ти луд ли си!</u> Ни най-малко, ти казвам!..</p>

le pronom bulgare est au service d'une fonction expressive et opère une focalisation qu'on va appeler émotive.

Ce type d'emploi du pronom personnel sujet est très courant dans le texte dramatique bulgare. On va avancer que dans les séquences envisagées les pronoms revêtent l'aspect d'un outil spécifique pour la représentation du sens. L'analyse des fragments qui leur correspondent en français montre dans une partie des exemples une proximité plus ou moins poussée entre les procédés utilisés : ainsi, (15) et (16) mettent en avant la relation entre les pronoms disjoints en français et la réalisation du pronom en bulgare. (16) atteste en particulier que les indices de personne sont susceptibles d'être promus de simples éléments de base des énoncés en outils de construction et de caractérisation des personnages. On y observe une série d'occurrences de pronoms disjoints (*moi, lui*) référant au personnage d'Yvan. La séquence citée s'inscrit dans le cadre d'une scène où Yvan se trouve accusé par ces amis de veulerie et de manque de caractère. La répétition du pronom *moi* traduit

l'effort du personnage de résister aux attaques et de s'émanciper en confirmant sa personnalité.⁴ Quant à la répétition du pronom *lui* par l'interlocuteur, elle s'intègre dans la stratégie de ce personnage qui vise à faire le procès d'Yvan. Dans la traduction bulgare à tous ces pronoms disjoints du texte français correspondent des pronoms réalisés explicitement.

Dans (17) on est toujours dans le domaine de l'indexation personnelle mise au service d'une focalisation émotive. C'est une scène de prise de bec entre deux amis au bout de laquelle l'indice d'adresse à l'allocutaire *tu* est troqué contre l'indice de 3^{ème} personne *il*. Cette transition signale la montée de l'émotion du locuteur qui est mise en avant dans la réplique bulgare correspondante par l'apparition du pronom personnel sujet au sein de l'énoncé aussi bien que par l'insertion dans la structure de celui-ci de la particule interrogative bulgare *li* qui s'intègre en l'occurrence dans le déterminant exclamatif de la phrase.

De prime abord ce quatrième type d'emplois qu'on observe dans les exemples (14) – (17) semble plutôt ne pas contredire la règle d'usage standard citée ci-dessus. Or, même si en l'occurrence la présence ou l'absence du pronom ne concerne pas profondément le sens des énoncés, il serait erroné de penser qu'on se trouve face à des énoncés parfaitement équivalents. L'hypothèse qu'on va formuler consiste à admettre que les énoncés bulgares renfermant des pronoms personnels sujets ont un degré de performativité plus élevé par rapport aux mêmes séquences sans pronom.

Conclusion

Le maniement d'un corpus composé de textes dramatiques et de leurs traductions exige de tenir compte de la spécificité du genre et des aléas de la traduction. En évitant de généraliser et en affinant les critères de recherche, on peut espérer arriver à des résultats révélateurs et pertinents.

À l'étape actuelle, étant donné que le corpus étudié ne comprend que deux pièces, on ne peut pas affirmer que les exemples sont suffisamment représentatifs. Il s'agit, pour la plupart, de conclusions qui doivent obtenir une validation ultérieure dans le cadre d'un corpus élargi. Pourtant, on peut se permettre d'avancer dès maintenant

4 On peut mettre ce procédé en relation avec la stratégie discursive observée par Madray-Lesigne (1992 : 92) : le sujet subissant une pression, une menace identitaire réagit par une mise en scène exagérée de son « moi », la surenchère de procédés d'insistance (entre autres la reprise emphatisée des marqueurs de personnes) traduit notamment cet éclatement du sujet.

que les textes dramatiques français et bulgares recourent largement aux indices de personne en tant qu'outils de construction discursive et peuvent fournir une représentation exhaustive du fonctionnement de ceux-ci dans le langage. Il semble aussi hors de doute que les différences dans la morphologie et le fonctionnement syntaxique des indices de personne en français et en bulgare influent sur l'usage qu'en font les auteurs pour atteindre des objectifs dramaturgiques. Toujours est-il que dans ces deux langues les marqueurs personnels peuvent assumer des tâches importantes dans le processus de construction du sens d'un texte dramatique.

Références du corpus :

Partie française	Partie bulgare
Yasmina Reza, « Art »	Hristo Boytchev, <i>Orchestre Titanic</i>
Le texte original français d'après Théâtre, Albin Michel, 2002, p. 195-251	Le texte original bulgare d'après Le colonel oiseau et autres pièces, éd. Slovo, Veliko Tarnovo, 2005, p. 6-38
Le texte bulgare d'après « Art » /traduction Krassimir Mirtchev/ : in Panorama (revue littéraire), éd. Panorama, N° 1/ 1999, p. 19-51	Le texte français d'après Orchestre Titanic, L' Espace d'un instant, Collection : MEO, 2006 /traduction Iana- Maria Dontcheva/

Bibliographie :

- Benveniste, E. 1976 : *Problèmes de linguistique générale. T. I.* Paris : Gallimard.
- Blanche-Benveniste, C. 1975 : *Recherches en vue d'une théorie de la grammaire française. Essai d'application à la syntaxe des pronoms.* (Thèse présentée devant l'Université de Paris III). Service de reproduction des thèses, Université de Lille III.
- Creissels D. 1995 : *Eléments de syntaxe générale.* Paris : PUF.
- Culioli, A. et alii. 1970 : Considérations théoriques à propos du traitement formel du langage. *Documents de Linguistique quantitative* 7. Paris : Dunod.
- Feuillet J. 1996 : *Grammaire synchronique du bulgare.* Paris : Institut d'études slaves.
- Feuillet J. 2005 : Typologie des oppositions de personnes. *Linguistique typologique.* Éd. Gilbert Lazard et Claire Moyse-Faurie. Villeneuve-d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion.
- Kerbrat-Orecchioni C. 1984 : Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral. *Pratiques* 41. 46-62.
- Kleiber, G. 1994 : *Anaphores et pronoms.* Louvain-la-Neuve : Duculot.
- Madray-Lesigne, F. 1992 : Hypertrophie de « Je » et dérive du sujet. Dire la torture, torture de dire. *Cahiers de praxématique* 18. 89-104.
- Nedev, I. 1981 : Izpuskane na elementi ot izrečeniето i raznovidnostite mu v sāvremennija bālgarski knižoven ezik. *GSU, Fak. slav. filol.* 74, 1. 70-125.
- Petitjean A. 1984 : La conversation au théâtre. *Pratiques* 41. 63-88.
- Roulet E. 1999 : *La description de l'organisation du discours. Du dialogue au texte.* Paris : Didier.
- Togeby, K. 1951 : *Structure immanente de la langue française.* Travaux du cercle linguistique de Copenhague, vol. VI. Copenhague : Nordisk Sprog- og Kulturforlag.