



Lublin Studies in  
Modern Languages and Literature



VOL. 45  
No 4 (2021)

FACULTY OF LANGUAGES AND CULTURE  
MARIA CURIE-SKŁODOWSKA UNIVERSITY

# Lublin Studies in Modern Languages and Literature

Penser, écrire et traduire l'altérité

Thinking, Writing and Translating Otherness

Guest editors:  
Olga Kulagina, Anna Maziarczyk

UMCS  
45(4) 2021  
<http://journals.umcs.pl/lsmll>

e-ISSN: 2450-4580

### **Publisher:**

Maria Curie-Skłodowska University Press  
MCSU Library building, 3rd floor  
ul. Idziego Radziszewskiego 11, 20-031 Lublin, Poland  
phone: (081) 537 53 04  
e-mail: sekretariat@wydawnictwo.umcs.lublin.pl  
<https://wydawnictwo.umcs.eu/>

### **Editorial Board**

#### **Editor-in-Chief**

**Jolanta Knieja**, Maria Curie-Skłodowska University, Lublin, Poland

#### **Deputy Editors-in-Chief**

**Jarosław Krajka**, Maria Curie-Skłodowska University, Lublin, Poland  
**Anna Maziarczyk**, Maria Curie-Skłodowska University, Lublin, Poland

#### **Statistical Editor**

**Tomasz Krajka**, Lublin University of Technology, Poland

#### **International Advisory Board**

**Anikó Ádám**, Pázmány Péter Catholic University, Hungary  
**Monika Adamczyk-Garbowska**, Maria Curie-Skłodowska University, Poland  
**Ruba Fahmi Bataineh**, Yarmouk University, Jordan  
**Alejandro Curado**, University of Extremadura, Spain  
**Saadiyah Darus**, National University of Malaysia, Malaysia  
**Margot Heinemann**, Leipzig University, Germany  
**Christophe Ippolito**, Georgia Institute of Technology, United States of America  
**Vita Kalnberzina**, University of Riga, Latvia  
**Henryk Kardela**, Maria Curie-Skłodowska University, Poland  
**Ferit Kilickaya**, Mehmet Akif Ersoy University, Turkey  
**Laure Lévêque**, University of Toulon, France  
**Heinz-Helmut Lüger**, University of Koblenz-Landau, Germany  
**Peter Schnyder**, University of Upper Alsace, France  
**Alain Vuillemin**, Artois University, France

▪ Indexing



### Peer Review Process

1. Each article is reviewed by two independent reviewers not affiliated to the place of work of the author of the article or the publisher.
2. For all publications, at least one reviewer's affiliation should be in a different country than the country of the author of the article.
3. Author/s of articles and reviewers do not know each other's identity (double-blind review process).
4. Review is in the written form and contains a clear judgment on whether the article is to be published or rejected.
5. Criteria for qualifying or rejecting publications and the reviewing form are published on the journal's website.
6. Identity of reviewers of particular articles or issues are not revealed, the list of collaborating reviewers is published once a year on the journal's website.
7. To make sure that journal publications meet highest editorial standards and to maintain quality of published research, the journal implements procedures preventing ghostwriting and guest authorship. For articles with multiple authorship, each author's contribution needs to be clearly defined, indicating the contributor of the idea, assumptions, methodology, data, etc., used while preparing the publication. The author submitting the manuscript is solely responsible for that. Any cases of academic dishonesty will be documented and transferred to the institution of the submitting author.

**Online Submissions - <https://journals.umcs.pl/ismll>**

Registration and login are required to submit items online and to check the status of current submissions.

# Penser, écrire et traduire l'altérité

## Thinking, Writing and Translating Otherness

### Sommaire / Table of Contents

<b>Introduction</b> . . . . .	1
<i>Olga Kulagina, Anna Maziarczyk</i>	
<b>Montaigne : l'écriture de soi pour penser l'altérité</b> . . . . .	5
<i>Arnaud Buchs</i>	
<b>Les soldats de l'Oncle Sam : stéréotypes des combattants américains dans la littérature de jeunesse de la Grande Guerre en France (1917–1920)</b> . . . . .	15
<i>Joceline Chabot, Noémie Haché-Chiasson</i>	
<b>Image de l'altérité coloniale dans <i>La Rose de sable</i> d'Henry de Montherlant</b> . . . . .	25
<i>Olga Kulagina</i>	
<b>Stéréotypes et image de l'Afrique postcoloniale dans <i>White spirit</i> de Paule Constant</b> . . . . .	37
<i>Séverin N'gatta</i>	
<b>L'Altérité à l'épreuve de l'interartialité dans <i>Une Année dans le Sahel</i> d'Eugène Fromentin</b> . . . . .	49
<i>Souhila Ramdane</i>	
<b>L'image de l'autre dans <i>L'Occupation américaine</i> de Pascal Quignard</b> . . . . .	59
<i>Patricia Gauthier</i>	
<b>D'autres vies que la mienne ou le récit vrai du témoin</b> . . . . .	69
<i>Antoine Jurga</i>	

**VARIA**

**Le malade d'Alzheimer autre à soi et à ses proches : la circularité  
comme mal et la régularité comme remédiation** ..... 79  
*Christophe Cusimano, Kristýna Vítková*

**Los dolores que matan – la representación metafórica  
de la endometriosis en los relatos de las mujeres** ..... 89  
*Agata Gołqb*

**Olga Kulagina**, Moscow State Pedagogical University, Russian Federation  
**Anna Maziarczyk**, Maria Curie-Skłodowska University, Poland

DOI:10.17951/lsmll.2021.45.4.1-4

## Introduction

« Par le regard qu'autrui pose sur moi, il me révèle à moi-même comme objet, me fait accéder à la reconnaissance de moi comme ego. Mon être est un être-vu », a déclaré Jean-Paul Sartre (1943), il y a presque un siècle. Avant lui, Martin Buber (1970) stipulait que le Je et le Tu ne vivaient pas séparément, alors que Mikhaïl Bakhtine qui avait introduit la notion du dialogisme, énonçait : « Être, c'est communiquer dialogiquement. Lorsque le dialogue s'arrête, tout s'arrête. C'est pourquoi, en fait, le dialogue ne peut et ne doit jamais s'arrêter » (1970). La présence de l'Autre serait une condition incontournable de la reconnaissance de notre identité (y compris par nous-mêmes), mais qui est, en fait, cet Autre? Ce regard qu'il porte sur nous, est-il bienveillant ou critique? Et quel regard portons-nous sur lui, en retour? Y a-t-il des facteurs qui définissent la nature de ce regard ou bien est-il arbitraire?

Au cours de l'histoire universelle, la perception de l'altérité (que ce soit une altérité culturelle, nationale, religieuse ou sociale) a fait un énorme chemin. Ainsi, elle a évolué de la méfiance et de l'hostilité médiévales (dont les chansons de geste sont les meilleurs témoignages), en passant par la curiosité, parfois quelque peu condescendante de l'époque de la Renaissance et des grandes découvertes, la tolérance naissante des Lumières, jusqu'au goût de l'exotisme et, finalement, au « politiquement correct » de l'époque contemporaine. Cependant, ce n'est qu'un trajet parmi d'autres de son évolution, le plus familier à la civilisation européenne, alors qu'il y en a qui restent assez peu étudiés voire méconnus. C'est la littérature qui est le témoin le plus fidèle des changements qui se produisent durant ce parcours et qui traduit la vision de l'Autre dans une société à un moment donné de son histoire.

---

**Olga Kulagina**, Department of Romance Languages, Moskovskij pedagogičeskij gosudarstvennyj universitet, ul. Malaja Pirogovskaja 1-1, Rossija, Moskva, lynxik@yandex.ru,  
<https://orcid.org/0000-0002-7382-4751>

**Anna Maziarczyk**, Katedra Romanistyki, Instytut Neofilologii, Pl. Marii Curie-Skłodowskiej 4a,  
20-031 Lublin, Phone: 0048815372664, [anna.maziarczyk@mail.umcs.pl](mailto:anna.maziarczyk@mail.umcs.pl),  
<https://orcid.org/0000-0001-8485-0915>

Le présent volume de la revue *Lublin Studies in Modern Languages and Literature* se propose d'exploiter de nouvelles pistes de l'étude du problème de l'altérité dans la création littéraire, ce dernier faisant objet de nombreuses recherches en philosophie, sciences sociales, psychologie, linguistique, études culturelles. Notre objectif est de scruter la (les) manière(s) de représenter l'altérité dans la littérature française, ainsi que leur rapport au contexte socioculturel des écrits en question.

Voici une liste des questions sur lesquelles cette réflexion se focalise dans les textes qui composent le volume:

- L'Autre est-il toujours un étranger ? Y a-t-il des époques et / ou des sociétés dont cette tendance serait particulièrement typique ? Par quels procédés est-elle exprimée ?
- Quelle est la place du stéréotype et du préjugé dans l'image de l'Autre dans des œuvres littéraires ? Comment sont-ils rendus au niveau textuel ?
- La tolérance et le politiquement correct, sont-ils toujours bénéfiques ? Quelle est leur représentation langagière et littéraire ?
- En quoi consiste l'expérience personnelle de l'altérité ? Dans quelles situations l'homme se sent comme l'autre ou bien voit l'autre en lui ? Quelles émotions y sont liées ? Est-ce un événement significatif dans la vie ?
- Quelle est la rhétorique de l'altérité ? Semble-t-elle homogène, cohérente et judicieuse ? Évolue-t-elle avec le temps ?
- Est-ce que l'altérité se manifeste sur le plan formel de la littérature ? Quelles variantes pourrait-on distinguer ? Quels effets textuels en découleraient ? L'altérité formelle accompagnerait-elle le motif de l'Autre ou bien serait-elle un phénomène autonome ? Comment pourrait-on l'interpréter ?

Nous tenons à remercier tou.te.s les auteur.e.s pour leurs contributions à la mise au point de la présente édition de la revue.

Moscou, Lublin, décembre 2021

\*\*\*

“Through the gaze that others fix on me, they reveal me to myself as an object, they let me recognise myself as the ego. My being is a being seen”, declared Jean-Paul Sartre (1943), almost a century ago. Earlier, Martin Buber (1970) stated that the I and Thou do not live separately while Mikhail Bakhtin, who introduced the concept of dialogism, declared: “To be is to communicate through dialogue. When the dialogue stops, everything stops. That is why, in fact, dialogue cannot and must never stop” (1970). The presence of the Other



would be a prerequisite for recognising our identity (including by ourselves), but who, in fact, is this Other? Is his gaze on us benevolent or critical? And how do we look at him in return? Are there any factors that define the nature of that gaze, or is it rather arbitrary?

Throughout world history, the perception of otherness (be it cultural, national, religious or social) has come a long way. Thus, it evolved from medieval mistrust and hostility, of which the *chansons de geste* are best testimony, through at times somewhat condescending curiosity of the Renaissance and the great discoveries, the nascent tolerance of the Enlightenment, the taste for exoticism and, finally, to political correctness of the contemporary period. However, this is but one of many paths in its evolution, although the most familiar one to European culture, while others still remain relatively little studied or even unknown. Literature is indeed the most faithful witness of the changes that take place during this journey, reflecting society's understanding of the Other at a given moment in its history.

This volume of Lublin Studies in Modern Languages and Literature seeks to explore new avenues for studying otherness in literary works, which has been a very well researched subject in philosophy, social sciences, psychology, linguistic and cultural studies. Our aim is to examine the way(s) of representing otherness in French literature, as well as their relationship to the social and cultural context of the writings in question.

The papers from the current volume centre on the following research problems:

- Is the Other always a foreigner? Are there any periods and/or societies of which this tendency would be particularly typical? How is it expressed?
- What is the role of stereotype and prejudice in the image of the Other in literary works? How are they rendered in texts?
- Are tolerance and political correctness always beneficial? What is their linguistic and literary representation?
- What is one's personal experience of otherness? In what situations does a person feel like the other or see the other in themselves? What emotions are then involved? Is it a significant life event?
- What is the rhetoric of otherness? Does it seem homogeneous, coherent and sound? Does it change over time?
- Does otherness manifest itself by any formal means in literature? What variants could be distinguished? What textual effects would result from that? Would formal otherness accompany the motif of the Other or would it rather be an autonomous phenomenon? How could we interpret it?

We would like to thank all Authors who have contributed to this issue of the journal.

**References**

- Bakhtine, M. (1970). *Les Problèmes de la poésie de Dostoïevski*. Lausanne : L'Âge d'homme (first published in Russian: Leningrad, 1929, under the title of *Problèmes de l'œuvre de Dostoïevski – Problemy tvorchestva Dostoievskogo*).
- Buber, M. (1970). *Je et Tu*. Paris: Aubier Montaigne.
- Sartre, J.-P. (1943). *L'Être et le Néant*. Paris: Gallimard.

Moscow, Lublin, December 2021

Arnaud Buchs, University of Lausanne, Switzerland

DOI:10.17951/lsmll.2021.45.4.5-13

## Montaigne : l'écriture de soi pour penser l'altérité

### Montaigne: Writing and Thinking the Other from the Self

#### RÉSUMÉ

Le souci de l'autre, chez Montaigne, est constant, les figures de l'altérité sont d'une extraordinaire richesse. Et pourtant, Montaigne est surtout connu pour être l'écrivain de soi. Mais le « soy » de Montaigne, comme le *Journal de voyage* et les *Essais*, est en fait traversé par l'altérité. Cet article vise alors à montrer comment Montaigne, en particulier dans les *Essais*, va écrire puis penser l'autre à partir de soi.

Mot-clés : Montaigne, *Essais*, altérité, écriture, soi

#### ABSTRACT

Concern for the other is constant with Montaigne, the figures of otherness are extraordinarily rich. And yet, Montaigne is known above all as the writer of the self. But the “soy” of Montaigne, like the *Journal de voyage* and the *Essais*, is in fact saturated by otherness. This article aims therefore to show how Montaigne, in particular in the *Essais*, will write and imagine the other from the self.

Keywords: Montaigne, *Essais*, otherness, writing, self

### 1. De l'autre à « soy »

Le souci de l'autre, chez Montaigne, est constant. D'une extraordinaire richesse, les figures de l'altérité traversent son *Journal de voyage* (Montaigne, 1983) comme les trois livres des *Essais*<sup>1</sup> (Montaigne, 2013). Les grands du monde, du Pape Grégoire XIII à Henri III, de la Reine Catherine de Médicis à Henri de Navarre, y côtoient allègrement « Divizia, pauvre paysanne » que Montaigne invite à souper lors d'un bal (Montaigne, 1983, p. 288), ou encore cet « homme simple et grossier » dont le témoignage sera pourtant privilégié contre les vues des cosmographes ou autres topographes, lorsqu'il s'agira de rendre compte des cannibales du Brésil (I, 21, 205 [a]). La rencontre d'autrui, quel qu'il soit, est pour Montaigne l'occasion d'un partage :

<sup>1</sup> Les citations tirées des *Essais* renverront à l'édition de référence et indiqueront, entre parenthèses, le livre (chiffre romain), le chapitre puis la page ; la lettre indiquera l'édition concernée : [a] pour l'édition de 1580-1582, [b] pour celle de 1588 et [c] pour l'exemplaire posthume, dit « de Bordeaux ».

[a] J'observe en mes voyages cette pratique, pour apprendre tousjours quelque chose par la communication d'autrui (qui est une des plus belles escholes qui puisse estre), de ramener tousjours ceux avec qui je confere, aux propos des choses qu'ils sçavent le mieux (I, 17, 72).

L'autre est donc avant tout une source intarissable de connaissances. Face à l'autre, ou plutôt *avec* l'autre, Montaigne a toujours fait preuve d'une ouverture d'esprit sans limites ; Lévi-Strauss ne s'y est d'ailleurs pas trompé, qui évoque en Montaigne le précurseur de « l'ethnologie contemporaine » (Lévi-Strauss, 2016, p. 83), à propos notamment de l'essai « Des Cannibales ».

L'extraordinaire galerie de portraits réunie par Montaigne ne se réduit toutefois pas aux contemporains ; on sait en effet combien Montaigne aimait également à vivre en compagnie des Anciens, dont les textes sont disséminés partout dans les *Essais* (Brousseau-Beuermann, 1989; Friedrich, 1968, pp. 42–104). Le voyage dans les livres est, là encore, une façon de partir à la rencontre de soi à travers la connaissance de l'autre :

[a] Je ne cherche aux livres qu'à m'y donner du plaisir par un honneste amusement ; ou, si j'estudie, je n'y cherche que la science qui traite de la connoissance de moy mesmes, et qui m'instruise à bien mourir et à bien vivre (II, 10, 409).

Montaigne développe ce que l'on pourrait appeler une « science de l'autre », dans le double sens de la préposition : tout d'abord un art de la rencontre, de la connaissance de l'altérité – mais qui mesure également les dangers<sup>2</sup> que l'autre peut parfois représenter, en des temps particulièrement troublés. Or cette « science de l'autre » est aussi une connaissance *par* l'autre, à travers son expérience, laquelle permet en retour d'explorer les mouvements infinis du « soi »<sup>3</sup>. Une telle « science de l'autre » ne prend donc tout son sens qu'en relation avec la connaissance de soi, à la fois origine et terme de toute connaissance. Cette relation dialectique forme ainsi ce que Tinguely (2003) a appelé, à propos du *Journal de voyage*, un « cercle anthropologique »<sup>4</sup>, et que Montaigne exprime à sa façon :

[b] La parole est moitié à celui qui parle, moitié à celui qui l'escoute. Cettuy-cy se doit preparer à la recevoir selon le branle qu'elle prend (III, 13, 1088).

<sup>2</sup> Starobinski (1993, pp. 177–265) a bien mis en lumière la complexité de la « relation à autrui » chez Montaigne, qui comporte trois moments : la dépendance irraisonnée, le refus autarcique et la relation maîtrisée (p. 233).

<sup>3</sup> Afin d'éviter l'anachronisme, je préfère mentionner le « soi » plutôt que le « moi », la substantivation du moi étant due à Pascal, comme l'a bien montré Vincent Carraud (2010). De son côté, Vincent Descombes (2014, pp. 29–33) a souligné le rôle essentiel joué par Montaigne dans l'élaboration ambiguë et problématique du « moi ». Voir aussi la mise au point de Jean Bolsamo (2019, pp. 11–21), pour les études consacrées au « moi » de Montaigne.

<sup>4</sup> Un tel cercle permet de rendre compte du « mouvement par lequel une conscience qui observe l'altérité culturelle se trouve en retour modifiée par elle » (Tinguely, 2003, p. 22).

Mais au-delà du présent ou du passé, du très proche comme du plus éloigné – géographiquement, socialement ou culturellement –, l'autre absolu, dans la vie comme dans l'œuvre de Montaigne, fut incarné par Étienne de La Boétie. Ami modèle, figure unique (« Par ce que c'estoit luy, par ce que c'estoit moy » (I, 28, 188 [c])), dont la simple évocation suffit à nous plonger au cœur des *Essais* et de leur « dessein farouche et extravagant » (II, 8, 385 [a]), à savoir ce portrait que Montaigne présente ainsi à son lecteur, dès le seuil du livre : « c'est moi que je peins. » (« Au lecteur », 3) Car de l'autre à « soy », de La Boétie à Montaigne, c'est un même horizon, celui de *l'écriture* même des *Essais*. Les *Essais*, « par leur structure testimoniale, délèguent au lecteur la place initialement réservée à l'ami [La Boétie] et laissée vacante par sa mort », écrit Claude Romano (2019, p. 297). Si Montaigne est l'un des premiers et des plus éminents représentants de « l'écriture de soi » (Marin, 1999, pp. 113–125), son entreprise « extravagante » ne se justifie cependant à ses yeux que dans la mesure où c'est en fait toute « l'humaine condition » (III, 2, 805 [b]) qui s'exprime à travers son portrait : La Boétie, l'autre absolu, fait alors signe, à travers les *Essais*, vers cet autre ultime qu'est le lecteur.

## 2. L'autre en soi

Le souci de l'autre, chez Montaigne, est constant parce qu'il est, fondamentalement, existentiel. L'altérité n'est pas uniquement un horizon permanent de l'écriture, elle loge au cœur même du projet des *Essais* – elle s'inscrit littéralement au plus profond de leur *sujet*.

Montaigne est revenu à deux reprises au moins sur les raisons de son entrée en écriture, soulignant à chaque fois qu'une manière de décentrement se produisait en lui, comme si l'altérité s'était emparée de lui.

[a] Dernierement que je me retiray chez moy, deliberé autant que je pourroy, ne me mesler d'autre chose que de passer en repos, et à part, ce peu qui me reste de vie : il me sembloit ne pouvoir faire plus grande faveur à mon esprit, que de le laisser en pleine oysiveté, s'entretenir soy mesmes, et s'arrester et rasseoir en soy [...] Mais je trouve, *variam semper dant otia mentem*, que au rebours, faisant le cheval eschappé, il se donne cent fois plus d'affaire à soy mesmes, qu'il n'en prenoit pour autruy ; et m'enfante tant de chimeres et monstres fantasques les uns sur les autres, sans ordre, et sans propos, que pour en contempler à mon aise l'ineptie et l'estrangeté, j'ay commancé de les mettre en rolle, esperant avec le temps luy en faire honte à luy mesmes (I, 8, 33)<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Pour une analyse complète de ce passage, voir Sève (2007, pp. 27–41). Sève suggère ailleurs que ce décentrement est intimement lié à la mort de La Boétie : « Pour des raisons qui ne sont pas seulement de biographie, je pense que quelque chose, dans les quatre années qu'a duré l'amitié de Montaigne et La Boétie, préparait l'expérience du témoignage de soi-même que Montaigne devait pratiquer plus tard. Ce quelque chose a à voir avec le décentrement de soi, et même la déprise de soi » (Sève 2010, p. 35).

À l'origine, le choix du retrait (« ... je me retiray chez moy... ») place le sujet face à lui-même, seul face à son « esprit ». Seulement, la mise à distance volontaire de l'altérité va entraîner une forme d'intériorisation de celle-ci : les « chimeres et monstres » s'enfantent dans l'esprit d'un Montaigne qui subit cette profusion « sans ordre, sans repos ». Détourné d'autrui, comme replié sur lui-même (« il se donne cent fois plus d'affaire à soy mesmes, qu'il n'en prenoit pour autrui »), l'esprit s'emporte et Montaigne semble perdre tout contrôle de soi. L'écriture est en même temps la conséquence ultime de ce dédoublement et le remède contre la perte de contrôle de l'esprit. Mises « en roule », les pensées évadées sont ressaisies dans le flux de l'écriture ; Montaigne lecteur de soi peut ainsi « s'essayer » dans le miroir de l'écriture.

On retrouve le même enchaînement de conséquences dans « De l'affection des pères aux enfants » :

[a] C'est une humeur melancolique, et une humeur par consequent tres ennemie de ma complexion naturelle, produite par le chagrin de la solitude en laquelle il y a quelques années que je m'estoy jetté, qui m'a mis premierement en teste cette resverie de me mesler d'escrire. Et puis, me trouvant entierement despourveu et vuide de toute autre matiere, je me suis presenté moy-mesmes à moy, pour argument et pour subject (II, 8, 385).

La mélancolie place Montaigne dans un état de passivité qui le rend dissemblable à lui-même (Starobinski, 1993, pp. 56–64) ; l'entrée en écriture est à nouveau la conséquence d'un isolement initial (« ...chagrin de la solitude.. »), choisi volontairement par Montaigne (« ... je m'estoy jetté... »), ayant entraîné une forme de scission au sein du sujet, d'où naît le « sujet écrivant » ; lequel, nouvel enchaînement de conséquences, se prend lui-même pour objet (ou pour sujet) en raison de ce que l'on pourrait appeler un « défaut d'altérité » : le « vuide de toute autre matiere ». La mise à distance de l'autre aboutit à chaque fois au surgissement de l'autre en soi.

Décentrement ; choix de la solitude ou de la retraite débouchant sur un état de passivité ; passivité débouchant à son tour sur une scission au cœur du sujet menant ensuite à l'activité débridée d'un sujet pris pour objet d'un sujet écrivant ; altérité délibérément écartée qui ressurgit au cœur même de l'être : difficile, dans ces conditions, d'évoquer une « écriture de soi » qui ne soit pas, en même temps, une écriture de l'autre en soi. « [c] Je n'ay pas plus faict mon livre que mon livre m'a faict, livre consubstantiel à son auteur, d'une occupation propre, membre de ma vie ; non d'une occupation et fin tierce et estrangere comme tous autres livres » (II, 18, 665). Ici comme ailleurs, Montaigne se distancie de l'altérité pour mieux la retrouver au plus profond de lui : se définissant à travers *son* livre par opposition aux « autres livres », il est « consubstantiel » à celui-ci – à la fois son sujet et son objet.

### 3. Une écriture de l'altérité

Remodelant en profondeur l'injonction delphique (« Connais-toi toi-même », voir Friedrich, 1968, p. 222), Montaigne va placer l'altérité au cœur de la connaissance et du portrait qu'il donne de lui. Loin de se limiter à une préoccupation constante des *Essais*, loin d'être uniquement l'*objet* d'une lecture ou d'une écoute jamais prises en défaut, l'altérité est en fait d'abord le véritable *sujet* de l'écriture ; écrire, c'est donner corps à l'autre en soi.

Aussi le « portrait » de Montaigne sera-t-il mouvant (Starobinski, 1993), instable (Sève, 2010, p. 41) ou encore contradictoire (Romano, 2019, p. 297). Ce n'est pas l'identité qui est privilégiée, mais la dissemblance, dont Montaigne fait un principe heuristique pour l'épistémologie de soi :

[a] Nous sommes tous de lopins, et d'une contexture si informe et diverse, que chaque piece, chaque moment, fait son jeu. Et se trouve autant de différence de nous à nous mesmes, que de nous à autrui (II, 1, 337).

[c] Mes premières publications furent l'an mille cinq cents quatre vingts. Depuis d'un long trait de temps je suis vieilli, mais assagi je ne le suis certes pas d'un pouce. Moy à cette heure et moy tantost sommes bien deux ; mais quand meilleur, je n'en puis rien dire (III, 9, 964).

Un portrait à l'image du monde, à vrai dire, puisque tout est altérité<sup>6</sup> et que le « propre » nous échappe. L'autre est partout, tout est autre, et du plus profond du sujet à l'étrangeté du monde la plus extrême, c'est un même horizon, le même effet de miroir permettant à Montaigne de se connaître à travers l'autre et en même temps de connaître l'autre en s'étudiant lui-même :

[a] Or, je trouve [...] qu'il n'y a rien de barbare et de sauvage en cette nation [le Brésil nouvellement découvert], à ce qu'on m'en a rapporté, sinon que chacun appelle barbarie ce qui n'est pas de son usage [...]. Nous les pouvons [les cannibales] doncq bien appeler barbares, eu esgard aux regles de la raison, mais pas eu esgard à nous, qui les surpassons en toute sorte de barbarie (I, 31, 205–210).

[b] La consequence que nous voulons tirer de la ressemblance des evenemens est mal seure, d'autant qu'ils sont tousjours dissemblables : il n'est aucune qualité si universelle en cette image des choses que la diversité et variété. [...] La dissimilitude s'ingere d'elle mesme en nos ouvrages ; nul art peut arriver à la similitude. [...] La ressemblance ne fait pas tant un comme la difference fait autre. Nature s'est obligée à ne rien faire autre, qui ne fust dissemblable (II, 13, 1065).

Ce dernier extrait, tiré de « De l'expérience », donne à lire un véritable art poétique de la dissemblance : « nul art peut arriver à la similitude ». Aussi Montaigne va-t-il peindre le « passage » plutôt que l'être stable, saisir le mouvant, l'écart assumé entre « Moy à cette heure et moy tantost » (p. 904) – les *Essais*

<sup>6</sup> « [a] Le monde n'est que variété et dissemblance », écrit Montaigne en ouverture de « De l'Yvrongnerie » (II, 2, 339).

permettant alors de mesurer et de penser cette différence au cœur du même (« Mon livre est toujours un » III, 9, 964 [c]), d'où émerge cette vérité fondamentalement instable, changeante, *humaine* en un mot<sup>7</sup>, que Montaigne érige en absolu.

[b] Les autres forment l'homme ; je le recite et en represente un particulier bien mal formé, et lequel, si j'avois à façonner de nouveau, je ferois vraiment bien autre qu'il n'est. Meshuy c'est fait. Or les traits de ma peinture ne forvoyent point, quoy qu'ils se changent et diversifient. Le monde n'est qu'une branloire perenne. Toutes choses y branlent sans cesse : la terre, les rochers du Caucase, les pyramides d'Aegypte, et du branle public et du leur. La constance mesme n'est autre chose qu'un branle plus languissant. Je ne puis aseurer mon object. Il va trouble et chancelant, d'une yvresse naturelle. Je le prens en ce point, comme il est, en l'instant que je m'amuse à luy. Je ne peints pas l'estre. Je peints le passage (III, 2, 804–805).

L'altérité traverse et structure ces quelques lignes, où la poétique de la dissemblance est exemplairement mise en œuvre. La parataxe de la première phrase commence par marquer une distance, une différence entre ce que font les « autres » et le projet de Montaigne, quant à la « forme »<sup>8</sup>. Les « autres » tiennent ainsi lieu de (contre-)modèle qui permet de penser, dans la différence, ce que le « je » accomplit. Or, à peine désignée, cette distinction est comme « intériorisée » ou redoublée, toujours dans la même phrase, aux niveaux de la syntaxe et des déterminants : ce n'est pas seulement en tant que sujet que le « je » se distingue des « autres », c'est également en tant qu'objet du verbe – « l'homme » visé par les « autres » dans son unité et sa généralité se démarque en effet de ce « *un* particulier » indéfini que représente Montaigne, comme le « bien mal formé » se démarque d'ailleurs de cette « forme » qui est l'apanage des « autres ». Là où les autres décrivent un état, une forme, Montaigne « récite », crée au fur-et-à-mesure ce « particulier » indéterminé qu'il est lui-même, ou qui est lui-même.

Là où les autres, autrement dit, figent l'homme dans sa forme, Montaigne « recite [...] et représente », il façonne et fait – il s'informe lui-même, se montre pour mieux se défaire : il pourrait encore être « bien autre qu'il n'est ». Aussi la première proposition de la parataxe, où « l'homme » est simplement asserté, contraste-t-elle d'autant plus fortement avec la seconde, dont l'objet paraît s'échapper, devenant « un particulier mal formé » qui pourrait aussi se révéler « bien autre ». Je suis l'autre, doit-on alors lire en filigrane, ou encore je suis autre, la poétique du dissemblable menant *in fine* à une forme d'ontologie du dissemblable.

<sup>7</sup> Voir l'« Apologie de Raimond Sebond », où Montaigne distingue « l'essence mesme de la vérité, qui est uniforme et constante », et cette vérité pleine de confusion à laquelle les hommes ont seulement accès (II, 12, 553 [a]).

<sup>8</sup> Sur cette notion, voir par exemple Figo (2015).



#### 4. Une pensée de l'altérité

Mais si Montaigne commence par se démarquer très clairement des « autres » pour finalement retrouver autrui en soi, au terme de cette longue seconde proposition de la parataxe qui semble poursuivre un objet qui se dérobe sans cesse, toujours dissemblable à lui-même, c'est moins pour signifier sa singularité en tant qu'être (je ne suis pas comme les autres) que pour souligner en fait l'originalité radicale de son *projet d'écriture*. Ce sont en l'occurrence les *Essais* qui distinguent Michel de Montaigne des autres ; c'est bien *l'écriture* de soi qui le rend autre à lui-même<sup>9</sup>, le transforme en objet scriptural. « Moy à cette heure et moy tantost sommes bien deux » (III, 9, 964 [c]) écrivait en effet Montaigne à propos de son portrait dans l'édition de 1580. La poétique du dissemblable s'inscrit et s'écrit dans cet écart jamais comblé entre le sujet écrivant et l'objet (d)écrit.

La première phrase de l'extrait précédent illustre alors parfaitement combien cette poétique du dissemblable est fondamentalement une pensée de l'altérité – une pensée *de* l'altérité *par* l'altérité. Les deux propositions de la parataxe mettent en lumière deux visions opposées du rapport à soi et du rapport aux autres ; les autres parlent en vérité d'eux-mêmes en croyant parler des autres (que l'on se souvienne du rapport des Européens à la barbarie, dont Montaigne soulignait « l'ethnocentrisme ») ; Montaigne quant à lui parle de l'autre en parlant de soi. La manière commune de penser l'autre est une sorte de solipsisme ; le solipsisme apparent de Montaigne est en réalité une pensée de l'altérité. Les autres forment, pourrait-on résumer, là où Montaigne informe : « [c] Les auteurs se communiquent au peuple par quelque marque particuliere et estrangere ; moy le premier par mon estre universel, comme Michel de Montaigne » (III, 2, 805). Cet être universel, c'est bien cet auteur dont nous lisons les *Essais*, ce sujet traversé d'écriture jusqu'à donner corps à l'autre en soi, ainsi que nous l'avons vu plus haut. Michel de Montaigne incarne l'altérité au plus profond de l'écriture de soi : j'écris parce que je suis autre (c'est le décentrement mélancolique), parce que je veux comprendre cet autre en moi qui est à l'image du monde extérieur.

L'écriture joue donc un double rôle essentiel : elle distingue d'une part Montaigne des autres (voir l'extrait II, 18, 665), mais elle rend d'autre part Montaigne autre à lui-même, ainsi que nous l'avons vu. Double altérité, double écart qui permet tout à la fois à Montaigne d'incarner et de penser l'autre en soi – la poétique du dissemblable étant aussi une éthique du dissemblable, *une poétique de l'altérité*. L'écriture est la véritable matière des *Essais*, à la fois ontologie, éthique et connaissance. Tout est écriture, tout n'est qu'écriture. « Au lecteur » indique d'ailleurs clairement qu'un seuil est franchi dès les premiers

<sup>9</sup> Romano (2019, p. 263–332) a mis en lumière les difficultés, voire l'impossibilité pour Montaigne d'être « soi-même ». Sève (2010, pp. 41), reprenant avec prudence les catégories de Ricoeur, évoque pour sa part « l'ipséité » pour qualifier le « régime d'identité » du sujet montagnien.

mots : « C'est *icy* un livre de bonne foy, lecteur » (p. 3). Au-delà de cet « *icy* », l'altérité est donc partout, la valeur heuristique de la dissemblance essaime de la connaissance de soi<sup>10</sup> à toute « forme » de connaissance : « les traits de ma peinture ne forvoyent point, quoy qu'ils se changent et diversifient » peut alors enchaîner Montaigne, toujours dans l'extrait précédent.

L'effet de kaléidoscope est finalement vertigineux, de la mise à distance initiale des livres des autres à l'intériorisation de l'autre dans le projet des *Essais*, du portrait de Montaigne incarnant l'altérité du monde au portrait de l'autre en soi qui est vrai parce qu'il est toujours changeant. La rencontre de l'autre, la découverte de soi, la traversée de l'écriture participent d'une même entreprise, à la fois unique et toujours autre, dissemblable, à l'image de ce jeu de miroir à l'œuvre dans ce même dernier extrait : « Le monde n'est qu'une branloire perenne. [...] Je ne puis assurer mon objet. [...] Je ne peints pas l'estre. Je peints le passage » (p. 805). Le « monde », perçu à travers ce « je » qui devient « objet » de son langage, est traversé par un même ébranlement, n'est qu'un « passage ». Peindre ce passage, c'est *se* peindre en train d'observer l'altérité.

## 5. Montaigne lecteur de soi

Audacieuse et novatrice, cette « peinture » n'est toutefois pas sans risques. Le jeu de miroirs dans lequel se dessine l'altérité repose tout d'abord sur un langage, sur une écriture dont Montaigne n'a par ailleurs cessé de souligner les faux-semblants (Rodamar, 1991) pour mieux s'en jouer. Revenant sur ses *Essais*, il en souligne la « marqueterie mal jointe » (III, 9, 964 [c]), la « farcisserie » hors de propos (III, 9, 994 [b]), érige en principe l'aveu de son inconstance : « Je ne vise *icy* qu'à découvrir moy mesmes, qui seray par adventure autre demain, si nouveau apprentissage me change » (I, 26, 148 [a]), etc.

Cet ultime extrait illustre également un second écueil – l'écriture n'est pas seulement une forme essentielle d'aliénation de « soy », elle est aussi l'instrument de cette connaissance de soi que vise Montaigne. C'est bien *icy* que tout se joue, c'est dans cet extrait comme dans tous les *Essais* que Montaigne doit à la fois se perdre et se retrouver ; se perdre, s'aliéner pour mieux se retrouver.

<sup>10</sup> Il faut ici rappeler ces lignes très célèbres : « C'est *icy* un livre de bonne foy, lecteur. Il t'advertit dès l'entrée, que je ne m'y suis proposé aucune fin, que domestique et privée. Je n'y ay eu nulle consideration de ton service, ny de ma gloire. Mes forces ne sont pas capables d'un tel dessein. Je l'ay voué à la commodité particuliere de mes parens et amis : à ce que m'ayant perdu (ce qu'ils ont à faire bien tost) ils y puissent retrouver aucuns traits de mes conditions et humeurs, et que par ce moyen ils nourrissent plus entiere et plus vifve, *la connoissance* qu'ils ont eu *de moy*. Si c'eust esté pour rechercher la faveur du monde, je me fusse mieux paré et me presanterois en une marche estudiée. Je veus qu'on m'y voie en ma façon simple, naturelle et ordinaire, sans contention et artifice : car *c'est moy que je peins* » [je souligne] (« Au lecteur », p. 3).

Or, comment ne pas s'égarer définitivement dans l'horizon sans fin du langage, d'autrui à soi puis de soi à autrui ? Comment penser cette diffraction infinie de l'objet (d)écrit dans le kaléidoscope même de l'écriture ? Comment, en bref, l'écriture peut-elle être à la fois le lieu du dissemblable et l'instrument d'une connaissance de « soy » ? Par un renversement de perspective qui constitue en fait la véritable clef de voûte de toute l'architecture des *Essais*, c'est précisément par la lecture des *Essais* que Montaigne va chercher à se connaître ; c'est dans le miroir de ses propres mots qu'il va observer son rapport au monde si particulier – corrigeant, allongeant, vérifiant lecture après lecture que cet être universel est bien toujours mouvant et un. Si l'écriture des *Essais* pense la différence au cœur du même, ainsi que nous l'avons vu plus haut, leur lecture sera pour Montaigne l'occasion unique de saisir le même dans la différence.

## References

- Bolsamo, J. (2019). *La parole de Montaigne. Littérature et humanisme civil dans les Essais*. Torino: Rosenberg & Sellier. DOI: 10.4000/books.res.1524.
- Brousseau-Beuermann, C. (1989). *La copie de Montaigne : étude sur les citations dans les Essais*. Genève: Slatkine.
- Carraud, V. (2010). *L'Invention du moi*. Paris: Presses universitaires de France. DOI: 10.3917/puf.carr.2010.01.
- Decombes, V. (2014). *Le parler de soi*. Paris: Gallimard.
- Figo, A. (2015). « Un sujet bien mal formé » : expérience de soi, forme et réformation dans les Essais de Montaigne. *Cahiers de philosophie de l'université de Caen*, 69–92. DOI: 10.4000/cruc.541.
- Friedrich, H. (1968). *Montaigne* (R. Rovini, Trans.). Paris: Gallimard.
- Lévi-Strauss, C. (2016). *De Montaigne à Montaigne*. Paris: EHESS.
- Marin, L. (1999). *L'écriture de soi. Ignace de Loyola, Montaigne, Stendhal, Roland Barthes*. Paris: Presses universitaires de France.
- Montaigne (1983). *Journal de voyage*. Paris: Gallimard.
- Montaigne (2013). *Les Essais*. Paris: Presses universitaires de France.
- Rodamar, D. (1991). La rhétorique de Montaigne. *Études françaises*, 72, 25–33. DOI: 10.7202/035845ar.
- Romano, C. (2019). *Être soi-même. Une autre histoire de la philosophie*. Paris: Gallimard.
- Sève, B. (2007). *Montaigne. Des règles pour l'esprit*. Paris: Presses universitaires de France.
- Sève, B. (2010). Témoin de soi-même ? Montaigne et l'écriture de soi. In P. Magnard, & Th. Gontier (Eds.), *Montaigne*. Paris : Éditions du Cerf. DOI : 10.3917/puf.baude.2007.01.
- Starobinski, J. (1993). *Montaigne en mouvement*. Paris: Gallimard.
- Tinguely, F. (2003). Montaigne et le cercle anthropologique : réflexions sur l'adaptation culturelle dans le « Journal de voyage ». *Montaigne Studies*, 15, 21–30. DOI: 10.15122/isbn.978-2-406-07013-9.p.0021.



Joceline Chabot, University of Moncton, Canada  
Noémie Haché-Chiasson, Royal Military College, Canada

DOI:10.17951/lsmll.2021.45.4.15-24

## Les soldats de l'Oncle Sam : stéréotypes des combattants américains dans la littérature de jeunesse de la Grande Guerre en France (1917–1920)

Uncle Sam's Soldiers: Stereotypes of American Combatants in French Children's Literature During the Great War (1917–1920)

### RÉSUMÉ

Durant la Première Guerre mondiale, le conflit en cours est devenu le thème prépondérant des histoires publiées pour la jeunesse en France. Guère différente dans ses thèmes de la littérature pour adulte, la littérature pour enfant optait pour des récits courts et didactiques exaltant la France et ses alliés, tout en diabolisant l'ennemi. Cet article propose une analyse des représentations stéréotypées de l'allié américain (entré en guerre à partir 1917) à travers deux collections jeunesse françaises. Par leur fonction réductrice, les stéréotypes servent d'outil efficace de filtration du réel en exploitant les représentations culturelles existantes.

Mots clés : Grande Guerre, France, littérature jeunesse, soldats américains, altérité

### ABSTRACT

During World War I, the ongoing conflict became the main subject of published stories for French youth. Children's literature tended to focus on short and educational stories while sharing enlivened motifs with adult literature themes like the exaltation of France and its allies as well as the demonization of the enemy. This article analyses stereotypical representations of the American ally (entry into the war in 1917) through two collections of French youth literature. Because of their function of reductive simplification, stereotypes serve as an effective tool for filtering reality by exploiting existing cultural representations.

Keywords: Great War, France, children's literature, American soldiers, alterity

### 1. Introduction

C'est l'heure où Yanks et Français fraternisent, où les foyers de la petite ville s'ouvrent tout grands aux amis venus de là-bas et où sur la plage de sable blond tous ces grands garçons à l'âme naïve et forte vont jouer comme des gosses avec

---

Joceline Chabot, Département d'histoire et de géographie, Université de Moncton, Pavillon des arts, 11 Allée des arts, Moncton, Nouveau-Brunswick, Canada, E1A 3E9, Phone: 0015068584069 joceline.chabot@umoncton.ca, <https://orcid.org/0000-0003-0610-206X>

Noémie Haché-Chiasson, Département des Études sur la guerre, Collège militaire royal du Canada, Cavalry House, 2 Avenue Verité, Kingston, Ontario, Canada, K7K 7B4, Noemie.Hache-Chiasson@rmc-cmr.ca, <https://orcid.org/0000-0001-5656-3740>

les petits enfants de chez nous, dont ils font les délices. La mer au loin amène des bateaux, des bateaux qui glissent lentement vers le port sur d'invisibles rails. Toute l'Amérique vient à nous (Rio, 1918).

L'intervention, plutôt tardive, des Américains du côté des Alliés a donné lieu à une série de réactions chaleureuses de la part de la population et des médias français. Ce phénomène massif et exceptionnel, comme le montre la citation ci-dessus tirée du magazine *Lectures pour tous* en 1918, s'est poursuivi jusqu'à l'armistice. Rappelons que le 6 avril 1917, les États-Unis, qui étaient restés neutres en 1914 entrent en guerre 32 mois après le début des hostilités en Europe. Avec seulement 200 000 hommes en avril 1917, l'armée américaine n'avait pas les effectifs suffisants pour combattre dans une guerre qui mobilisait des millions de soldats dans chaque camp (Kaspi, 2014, p. 479). C'est ainsi qu'en France, on ne prévoyait le déploiement de l'American Expeditionary Force (AEF) sur le front ouest qu'à partir de l'été 1918 (Harter, 2017, p. 144). En revanche, l'aide matérielle et financière a été décisive. Les États-Unis sont devenus dès le début de la guerre les créanciers de l'Entente en fournissant l'argent et les ressources matérielles. Par exemple, en 1916, les Américains livraient à la France 50% des céréales, 22% de la viande, 54% des machines-outils et 90% du pétrole (p. 119). De plus, l'intervention américaine est perçue comme une bouée de sauvetage aussi bien par les dirigeants que par l'opinion publique française. L'engagement des États-Unis vient reconforter et remobiliser une population épuisée par plusieurs années de guerre en apportant l'espoir d'une issue favorable au conflit en cours. Les Américains sont ainsi devenus des alliés dignes de retenir l'attention des écrivains et des journalistes français. Dans le discours propagandiste véhiculé par les journaux et les magazines, les États-Unis sont évidemment montrés sous leur jour le plus favorable. Héros du combat de la civilisation contre la barbarie, leur représentation met en avant leurs qualités supposées d'alliés remarquables. À travers ces descriptions, les autorités en matière de censure et de propagande ont comme objectif premier d'assurer la mobilisation continue du front mais aussi de l'arrière (Gervereau, 2000).

La production de la littérature de guerre a été considérable durant le conflit et même quelques années après la fin des hostilités. Selon l'historien Christophe Prochasson, cette littérature témoigne de l'existence d'une « culture de guerre » (Prochasson, 2014, p.1126). Parmi les moyens les plus efficaces pour mobiliser la population en guerre, on retrouve les récits anecdotiques relatant l'héroïsme des soldats et des civils tout en maintenant l'exécration de l'ennemi (Beurier, 2007, p. 27). En effet, durant la guerre, un nombre considérable de récits glorifient les exploits de la France et de ses alliés. Cette littérature populaire vise l'ensemble de la population, y compris les enfants (Audoin-Rouzeau, 1993; Pignot, 2012). Les spécialistes estiment qu'un des outils privilégiés de la propagande destinée à un jeune public a été la littérature de jeunesse (Colin, 2017; Olivier-Messonnier, 2013).

La littérature de jeunesse est un concept qui, en science sociales, ne fait toujours pas l'unanimité (Thaler, 1996, p. 26). En effet, l'objet lui-même compte une diversité d'étiquettes qui porte parfois à confusion : littérature pour enfant, littérature enfantine, littérature pour les jeunes... Il n'est pas dans notre propos de nous engager dans ces débats parfois rhétoriques. C'est pourquoi, dans le cadre de ce travail, nous adoptons une définition large de la littérature de jeunesse comme étant tous les écrits destinés aux jeunes et tous ceux édités dans les collections jeunesse.

Notre article propose une analyse des représentations de l'allié américain à travers la littérature de jeunesse en France des années 1917 à 1920. Notre objectif principal vise à dégager et à analyser les stéréotypes qui règlent les représentations de l'allié américain dans la littérature patriotique pour la jeunesse. La périodisation retenue tient compte à la fois du contexte historique et des conditions de publication des maisons d'édition durant la guerre. Plus précisément nous cherchons à répondre aux questions suivantes : quelles sont les spécificités des représentations de l'Autre (ici l'allié américain) dans la littérature patriotique? Comment cette figure stéréotypée de l'Autre répond-elle aux objectifs de la propagande française destinée aux jeunes ? Par leur fonction réductrice, les stéréotypes servent d'outil efficace de filtration du réel en exploitant les représentations culturelles existantes (Amossy & Herschberg Pierrot, 2004; Jeanneney, 2000). Dans cette perspective, les stéréotypes, tout particulièrement les stéréotypes nationaux, sont considérés comme appauvrissants puisqu'ils réduisent une nation à quelques idées reçues (Veyrat-Masson, 2000). Cela étant, nous estimons que les représentations stéréotypées de l'allié américain répondent aux besoins de la propagande dans le cadre d'une mobilisation de la population française, plus précisément, la jeunesse. Leur analyse favorise également une exploration de l'image de l'Autre en tant qu'allié dans le contexte complexe d'un conflit guerrier.

Deux collections publiées et éditées durant la Grande Guerre, ayant connu un succès considérable, ont retenu notre attention. Il s'agit de la *Collection « Patrie »* des éditions Rouff et des *Livres roses pour la jeunesse* de la librairie Larousse. Chacun des ouvrages de cette littérature héroïque illustre la volonté des auteurs d'entretenir l'admiration pour les alliés de la France et la haine pour l'ennemi. En matière de propagande, ces collections étaient parmi les plus prolifiques durant la guerre, contribuant ainsi à ce qu'on peut appeler la « guerre des mômes » (Prouillet, 2011). Nous avons donc sélectionné tous les récits portant sur les Américains dans chacune de nos deux collections. Il s'agit donc d'une analyse critique de six récits de la *Collection « Patrie »* et de deux récits de la collection *Les livres roses pour la jeunesse*.

## **2. Deux collections à teneur patriotique**

En matière de littérature de propagande, la *Collection « Patrie »* des éditions Rouff était, selon Yan Prouillet, la plus prolifique (Prouillet, 2011). Au total, la collection a publié 154 numéros de février 1917 à janvier 1921, à raison d'un livret par

semaine. Ces courts récits de format 20 cm x 14 cm paraissaient tous les vendredis au coût de 20 centimes au début de 1917, passant rapidement à 30, 40, 50 et 65 centimes avec l'inflation. Ces récits illustrés d'environ 24 à 32 pages étaient mal imprimés, avec plusieurs fautes de frappe et de nombreuses coquilles, sur du papier de type journal (Frédéric, 1999, p. 57). La Collection « Patrie » prétendait être « la véritable publication destinée à perpétuer l'admiration pour les héros et l'exécration pour les barbares »<sup>1</sup>.

Durant la guerre, la *Collection « Patrie »* rivalisait avec les 94 récits patriotiques de la guerre de la série *Les livres roses pour la jeunesse* publiée par la librairie Larousse dès 1909. Selon Stéphane Audoin-Rouzeau, ce catalogue, qui se consacrait auparavant à la publication de contes et de récits traditionnels, montre l'investissement par la guerre du terrain de la littérature de jeunesse (Audoin-Rouzeau, 1993, p. 6). Ces courts récits illustrés d'environ 40 pages étaient publiés bimensuellement le premier et le troisième samedi de chaque mois (Olivier-Messonier, 2012, p. 253). Ils présentaient l'avantage d'un petit format pratique et souple. La qualité du papier était médiocre et la couverture de couleur rose foncé illustrait une image-clé du récit, toujours en faveur de la France ou de ses alliés. Au coût de 10 puis de 20 centimes, les livrets cherchaient à entretenir et à développer une culture et une mentalité belliqueuse chez la jeunesse.

Ces deux collections proposent dans leurs brochures tous les poncifs de la propagande de guerre. De plus, la censure exerce un contrôle étroit sur ces publications. Pas question de dénigrer l'effort de guerre et de cultiver le défaitisme. Les auteurs montrent plutôt le courage, l'abnégation et l'esprit de sacrifice de la France et de ses alliés. Le ton des récits est alors de circonstance et souvent très agressif vis-à-vis de l'ennemi. On retrouve effectivement du « Boche » sanguinaire à toutes les pages dont la description tient du cliché. Ces « barbares » commettent les pires atrocités, notamment en Belgique (Frédéric, 1999, p. 60). Face à l'ennemi, le soldat allié et le poilu français se battent avec acharnement pour la noble cause. Bien sûr, avec ce manichéisme, il y a des exagérations et des mises en scène abracadabrantes, voire invraisemblables. Ainsi, dans le livret intitulé *L'aventure de Mike Murphy de Boston*, le lecteur suit les péripéties du héros qui revient dans les tranchées auprès de ses camarades avec un Allemand né à Boston qui a accepté de se constituer prisonnier par sympathie pour les Américains (Midship, 1918, pp. 18–23). Toutefois, les auteurs de ces livrets ont un souci de vraisemblance voire de réalisme et d'authenticité, utilisant parfois des descriptions factuelles avec force détails (Carillon, 1919; Perrin, 1917). Certains récits intègrent des personnages réels. Par exemple, dans *Le crime du Lusitania*, George G. Toudouze (1919) rapporte la présence d'Alfred Vanderbilt

<sup>1</sup> Cette formule apparaît sur le recto de certaines couvertures de la *Collection « Patrie »*, majoritairement sur les publications de 1917.



sur le paquebot. Il cite d'ailleurs en notes de bas de page d'authentiques extraits de journaux et des déclarations de témoins oculaires. La narration de ce récit se rapproche du style journalistique factuel. Il y a donc de la part de ces entreprises plus qu'un travail de propagande patriotique. Les auteurs manifestent une réelle volonté de garder des traces de ces événements. On note également des visées pédagogiques de la part des deux éditeurs. Le ton éducatif et amusant interpelle les enfants et même les adultes (Olivier-Messonnier, 2012, p. 254). Soulignons que plusieurs livrets étaient distribués dans les écoles. De plus, de nombreux titres sont pourvus d'appels de note expliquant le jargon militaire ou les termes techniques. Dans un souci de vraisemblance, les auteurs emploient et traduisent aussi certains termes anglais comme *sweetheart* ou *boy* pour ajouter une touche d'exotisme (Midship, 1918). Les brochures de la *Collection « Patrie »* et des *Livres roses pour la jeunesse* étaient éditées à des centaines de milliers d'exemplaires et ont façonné la mentalité des jeunes français. Elles ont connu un succès considérable durant et après la guerre.

### **3. Sammy, un adolescent vigoureux, un ami loyal**

Parmi les marqueurs identitaires des stéréotypes nationaux, l'apparence physique et morale de l'Autre représente un trait constitutif important. En effet, dans la propagande alliée, si les « tares » de l'ennemi allemand font l'objet de nombreuses descriptions, les alliés de la France sont souvent célébrés pour leurs qualités physiques et morales (Beaupré, 2015; Blanchard, Chabot, & Kasparian, 2011). L'image stéréotypée du soldat américain n'y échappe pas bien que, dans notre corpus, les descriptions physiques demeurent relativement peu élaborées. Ainsi, dans *Yanks et Poilus*, l'auteur décrit le personnage dénommé Sown-Sown comme « un superbe sammy » (Spitzmuller, 1918, p. 1). Il possède des « yeux gris-bleu » et arbore une « lèvre rasée » (p. 5) de plus, à l'instar de ses compatriotes, il « a un culte pour la propreté corporelle » (Spitzmuller, 1919, p. 6). Ce qui, bien sûr, dans l'imaginaire des jeunes lecteurs, le différencie aisément du poilu français à l'apparence plus négligée. Cette représentation du soldat propre et rasé de près est conforme à l'image d'une armée américaine encore plongée dans l'adolescence mais qui laisse « présager pour bientôt une virilité formidable » (Midship, 1919, p. 13)<sup>2</sup>. En effet, à plusieurs reprises, les combattants américains sont décrits comme « des gosses ... de grands gosses. Ils parlent avec exubérance, ils sautent tels des cabris, dansent, lancent leurs chapeaux en l'air » (Spitzmuller, 1919, p. 19). Autrement dit, face au soldat français, dont le poil incarne le symbole de la virilité et du courage, l'identité combattante du Sammy demeure en devenir. Son éveil repose sur le parrainage d'un poilu souvent plus âgé, plus expérimenté après trois ou quatre ans de guerre et qui personnifie la figure paternelle comme dans *Yanks*

<sup>2</sup> Midship est le pseudonyme de l'écrivain Jean d'Agraives.

et *Poilus* et dans *L'aventure de Mike Murphy*. Dans ces récits patriotiques, le poilu devient un maître bienveillant qui n'hésite pas à enseigner à son élève tous les trucs du métier. Notons que certaines divisions américaines avaient été jumelées avec des divisions françaises à leur arrivée sur le front ouest (Autric, 2007, pp. 173–186). D'ailleurs, après quelques semaines, force est de constater que les Sammies sont devenus « des gaillards solides, alertes, endurcis [...] sachant leur métier de soldat [...] » (Midship, 1919, p. 13). Voilà qui est propre à rassurer le lectorat.

Première démocratie moderne à la naissance de laquelle les Français ont contribué comme le rappellent volontiers les propagandistes de notre corpus en citant les exploits de La Fayette lors de la guerre d'indépendance américaine, les États-Unis demeurent une jeune nation éprise de liberté, ce qui se traduit par des rapports hiérarchiques moins strictes selon l'auteur de *Sam Lafolette*. Néanmoins, les officiers américains sont bien préparés à affronter la guerre moderne car ils ont reçu une éducation sportive. Ce sont des meneurs d'hommes qui ont appris à commander dans leurs entreprises industrielles, précise l'auteur. Bref, le Sammy, à l'instar de Lafolette, travaille pendant de longues heures, ne consacrant que peu de temps à ses repas mais pratiquant volontiers les sports tels la boxe et le baseball. Cette image est à rapprocher de celle du Tommy, le soldat anglais, très souvent décrit dans les médias français comme un sportsman qui, par la pratique du football, peut rapidement contrôler le terrain aux dépens de l'ennemi (Chabot & Haché-Chiasson, 2017). Sam Lafolette est d'ailleurs présenté comme un champion de baseball ce qui lui permet de sauver la troupe française en lançant, au vu et au su des Allemands terrifiés, des grenades dans la tranchée adverse au grand plaisir des poilus (Midship, 1919, p. 11). Au-delà du caractère improbable de la scène décrite dans le livret de Midship, il faut préciser que sur les bases de l'armée américaine, l'entraînement des soldats comprenait la formation physique par la pratique de plusieurs sports, y compris le baseball assimilé au lancer de la grenade. La maîtrise d'une activité sportive devenait ainsi pour les officiers américains le garant de l'excellence guerrière (Marquis, 2013, pp. 49–50). À travers le récit anecdotique des exploits de Lafolette, l'auteur rend compte d'un phénomène réel au sein de l'armée américaine : la pratique sportive perçue comme un élément régénérateur et mobilisateur des troupes engagées dans le conflit (Marquis, 2013, pp. 51–52). L'auteur offre ainsi à son jeune lectorat un exemple de probité morale à imiter.

Au moral, les troupes américaines possèdent les qualités requises pour affronter un ennemi aviné, impitoyable, lâche et fourbe. Courageux, vaillants, persévérants, elles sont animées par « une haine farouche – mais raisonnée – des Allemands » (Spitzmuller, 1919, p. 1). Ainsi, lorsque à la suite d'un malheureux incident, Sam Lafolette est fait prisonnier, il est confronté à un « Teuton sale », un « Fritz hirsute » qui le conduit auprès de son officier. Refusant de répondre

au colonel allemand qui l'interroge, celui-ci menace Lafolette de le clouer au parapet de la tranchée (Sptizmuller, 1919, pp. 16–17). Cet épisode n'est pas sans rappeler la fausse nouvelle selon laquelle un soldat canadien aurait été crucifié sur une porte de grange. Cette image a été abondamment utilisée par la propagande alliée durant la guerre afin d'illustrer la barbarie allemande (Horne & Kramer, 2001). En somme, les auteurs n'hésitent pas à souligner la nature criminelle des actions allemandes comme dans le livret intitulé *Le crime du Lusitania*. Le récit de Georges G.-Toudouze mêle fiction et réalité afin de condamner le torpillage du bateau anglais transportant de nombreux Américains à son bord. Bref, dans les récits patriotiques, les soldats américains sont aptes à rejoindre la lutte de la civilisation contre la barbarie. Cette lutte n'est d'ailleurs pas le seul fait des soldats, elle échoit parfois aux enfants héros qui affrontent avec courage l'ennemi.

#### 4. George Bill, l'enfant-héros au service des alliés

Dans la littérature de jeunesse, l'enfant héros est un personnage incontournable. Durant la guerre, ce jeune héros prend souvent l'allure d'un vaillant soldat engagé précocement à la suite d'événements particuliers qui ont déterminé son destin. Comme l'ont bien montré les spécialistes de ce type de littérature, l'enfant héros présente régulièrement un même profil : issu d'un milieu modeste, parfois rural, il est orphelin et est prêt à mettre en avant ses capacités et même à offrir sa vie au service de la patrie (Aranda, 2014, p. 2). Dans notre corpus, un seul livret met en vedette un enfant américain : George Bill est ce héros dans *Le vaillant petit américain*. Ce personnage répond en tout point aux caractères décrits dans les travaux d'Aranda. Né d'une mère canadienne qui lui a appris le français – ce qui facilite son intégration à son arrivée en France – et d'un père américain, il est orphelin et veut servir la France pour ainsi, comme il le dit lui-même, « payer ma part de notre dette à La Fayette, à Rochambeau et à leurs compagnons » (Dorey, 1918, p. 4). George Bill, si ce n'est son origine américaine, ne diffère pas de l'archétype des autres enfants héros de la littérature patriotique pour la jeunesse (Olivier-Messonier, 2013). À l'exception de quelques références plus exotiques – le fait que George Bill puisse s'exprimer en trois langues (français, anglais et allemand) ou que son père ait été détective privé aux États-Unis – la figure de l'Autre est semblable à soi-même favorisant l'identification du jeune lecteur au héros.

Le récit de Louis Dorey propose une série d'aventures mettant en scène le jeune américain ainsi qu'une galerie de personnages, alliés et ennemis, très stéréotypés. L'intrigue simple se noue autour d'une situation initiale dans laquelle le jeune héros est engagé puis, après un événement modificateur, s'en suit de nombreuses péripéties plus ou moins rocambolesques. À la fin, sur un ton moralisateur, George Bill et ses alliés français triomphent des manœuvres d'un ennemi allemand lâche, grossier et abruti. Par exemple, le jeune américain est prêt à offrir sa vie

pour sauver le sous-lieutenant de Bonval blessé à la cuisse et qui doit recevoir d'urgence une transfusion sanguine. George Bill se porte volontaire car, selon lui, il faut absolument sauver le sous-lieutenant qui doit combattre les « Boches ». Tout est bien qui finit bien, de Bonval et Bill survivent à l'intervention et le jeune héros est destiné à retourner au front et à réaliser de grands exploits. George Bill, le vaillant allié américain, représente une figure rassurante et admirable possédant suffisamment de traits folkloriques pour susciter l'intérêt de son lectorat. La représentation de l'enfant héroïque manifeste ainsi la prégnance de la culture guerrière et du message propagandiste, qui cherchent à façonner l'enfant patriote pour qu'il puisse combattre sous les drapeaux à l'âge adulte.

### **Conclusion**

En 1914, le discours patriotique utilise plusieurs vecteurs de diffusion parmi lesquels il faut compter la littérature populaire pour la jeunesse. En effet, la jeunesse française n'échappe pas à la volonté des autorités publiques et militaires de mobiliser l'ensemble de la population par tous les moyens possibles. Dans ce cadre, la représentation de l'Autre, ennemi ou allié, constitue un élément essentiel du discours officiel. Dans la mise en œuvre de la figure de cet Autre, la propagande puise au riche magasin des accessoires du stéréotype national. Il s'agit, selon les besoins de la cause, d'offrir aux lecteurs l'image exécrée de l'ennemi ou celle rassurante de l'allié. Les éditeurs Rouff et Larousse offrent à leur lectorat une série de livrets qui proposent de brèves histoires rédigées comme autant d'aventures mettant en scène des héros au service d'une seule et même cause, la victoire sur l'ennemi barbare. Sur un ton parfois humoristique ou dramatique, l'intrigue cherche à capter l'attention des lecteurs en leur proposant un récit vivant, émouvant et édifiant. Les rebondissements sont nombreux, les exploits des héros parfois invraisemblables, mais les auteurs recherchent néanmoins une certaine authenticité en exposant des faits réels ou encore en usant de termes techniques ou de l'argot des soldats.

En 1917, lorsque les États-Unis entrent en guerre du côté des forces de l'Entente, les propagandistes développent une représentation de ce nouvel allié conforme à l'image stéréotypée d'une nation jeune et dynamique en mesure d'appuyer la France dans sa lutte contre l'ennemi impitoyable et barbare. Dans notre corpus, Sammy incarne la jeunesse vaillante qui, au côté des soldats français, s'apprête à livrer le combat victorieux pour la civilisation. Ce héros demeure un anglo-saxon, avec un trait de francité, ce qui facilite l'identification du lecteur au protagoniste du récit. C'est ainsi que l'enthousiasme du nouvel allié encadré par l'expérience du poilu français assure le succès de son engagement et contribue à la défaite prochaine de l'ennemi. Jeune, sportif, courageux et surtout loyal, voilà les éléments qualifiants qui organisent le stéréotype de l'allié américain.

L'image stéréotypée de l'Autre demeure celle d'un jeune américain blanc qui partage avec les lecteurs français une histoire et un régime politique – la démocratie

– en commun. Dans notre corpus, l'absence d'une représentation des minorités ethniques au sein du corps expéditionnaire américain est frappante. Ainsi, la seule mention de la présence des afro-américains se retrouve dans *Le vaillant petit américain* et se résume à une scène folklorisée où les Noirs, soutiers sur le bateau transportant le jeune George Bill, dansent la « bamboula » de façon grotesque au son d'un accordéon et d'une clarinette. À ce stade de notre étude, il ne nous est pas possible de tirer des conclusions générales autour de cette absence sinon de noter que la recherche de la vraisemblance diégétique par les auteurs de notre corpus ne va pas jusqu'à l'inclusion d'une représentation des minorités raciales américaines pourtant bien présentes sur le sol français. En revanche, notre analyse a montré que l'altérité de l'allié américain ne le constitue pas comme étranger puisque les auteurs mettent en avant une même culture au service d'un combat civilisationnel qui favorise sa reconnaissance et l'oppose à l'Autre radical : l'Allemand criminel. Ainsi, l'opposition binaire entre ennemi et allié est mise au service d'histoires édifiantes où triomphent la probité morale des personnages héroïques.

## References

- Amossy, R., & Herschberg Pierrot, A. (1997). *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*. Paris: Nathan.
- Aranda, D. (2014). Personnages d'enfants dans la littérature française pour la jeunesse entre 1914–1918. *Publize, 1*, 1–16.
- Audoin-Rouzeau, S. (1993). *La guerre des enfants, 1914–1918*. Paris: Armand Colin.
- Autric, R. (2007). La rivalité franco-américaine : l'instruction des soldats américains en France (1917–1918). *Revue historique des armées, 246*, 22–32.
- Beaupré, N. (2015). Barbarie(s) en représentations : le cas français (1914–1918). *Histoire@Politique, 2*(26), 17–29.
- Beurier, J. (2007). *Images et Violence 1914–1918. Quand Le Miroir racontait la Grande Guerre*. Paris: Nouveau monde.
- Blanchard, R., Chabot, J., & Kasparian, S. (2011). D'allié à ennemi. Stéréotypes et représentations du combattant russe dans les magazines illustrés français durant la Grande Guerre. *Annis, 10*, DOI: 10.4000/annis.1402.
- Carillon, P. (1919). *L'offensive franco-américaine (Collection « Patrie », n°126)*. Paris: Rouff.
- Chabot, J., & Haché-Chiasson, N. (2017, novembre). Le « Tommy » dans tous ses états : représentations de l'allié britannique dans les médias français durant la Grande Guerre. Colloque *Tommies, Poilu, Frontschweine. Représentations artistiques de soi et de l'autre dans la Grande Guerre*. Montpellier: Université Montpellier-3, 16–17 novembre.
- Colin, M. (2017). Du roman à la propagande. La Grande Guerre dans la littérature de jeunesse italienne de l'entre-deux guerres. *Annis, 16*. Retrieved January 29, 2021, from <http://journals.openedition.org/annis/3088>.
- Dorey, L. (1918). *Les livres roses pour la jeunesse, n° 236. Le vaillant petit américain*. Paris: Larousse.
- Frédéric, F. (1999). Littérature populaire et témoignage : les livres que Norton Cru n'a pas lus. *Actes du colloque Sur les traces de Jean Norton Cru* (pp. 53–74). Bruxelles: Université Libre de Bruxelles.
- Gervereau, L. (2000). *Les images qui mentent. Histoire du visuel au XX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Seuil.
- Harter, H. (2017). *Les États-Unis dans la Grande Guerre*. Paris: Tallandier.

- Horne, J. & Kramer, A. (2001). *A History of Denial*. New Haven: Yale University Press.
- Jeanneney, J.-N. (2000). *Une idée fausse est un fait vrai. Les stéréotypes nationaux en Europe*. Paris: Odile Jacob.
- Kaspi, A. (2014). *Les États-Unis d'Amérique face à la guerre en Europe. Août 1914-avril 1917*. In A. Audoin-Rouzeau, & J.-J. Becker (Eds.), *Encyclopédie de la Grande Guerre* (pp. 825–835). Paris: Fayard.
- Marquis, P. (2013). La grenade, la batte et le modèle américain. Baseball et acculturation sportive dans la France de la Première Guerre mondiale. *Guerre mondiales et conflits contemporains*, 3(251), 45–58.
- Midship (1918). *L'aventure de Mike Murphy de Boston* (Collection « Patrie », n° 87). Paris: Rouff.
- Midship (1919). *Sam Lafolette américain* (Collection « Patrie », n°104). Paris: Rouff.
- Olivier-Messonnier, L. (2012). *Guerre et littérature de jeunesse (1913–1919). Analyse des dérives patriotiques dans les périodiques pour enfants*. Paris: L'Harmattan.
- Olivier-Messonnier, L. (2013). La littérature extrascolaire pendant la Grande Guerre : entre propagande et créativité littéraire. *14–18 Mission centenaire*. Retrieved January 23, 2021, from <https://www.centenaire.org/fr/arts/la-litterature-extrascolaire-pendant-la-grande-guerre-entre-propagande-et-creativite-litteraire>.
- Perrin, H. (1917). *Les livres roses pour la jeunesse, n° 207. Nos alliés les Américains*. Paris: Larousse.
- Pignot, M. (2012). *Allons enfants de la Patrie. Génération Grande Guerre*. Paris: Seuil.
- Prochasson, C. (2014). Les intellectuels. In A. Audoin-Rouzeau, & J.-J. Becker (Eds.), *Encyclopédie de la Grande Guerre* (pp. 623–635). Paris: Fayard.
- Prouillet, Y. (2011). Historiographie générale de la Grande Guerre ; un essai de bibliographie exhaustive. *CRID, 14–18*. Retrieved February 6, 2021, from <http://www.crid1418.org/agenda/wp-content/uploads/2011/12/prouillet-noyon.pdf>
- Rio, A. (1918). *Lectures pour tous*. Paris: Hachette Et Cie.
- Spitzmuller, G. (1918). *Yanks et Poilus* (Collection « Patrie » n° 93). Paris: Rouff.
- Spitzmuller, G. (1919). *La victoire de St-Mihiel* (Collection « Patrie », n° 117). Paris: Rouff.
- Thaler, D. (1996). Littérature de jeunesse : un concept problématique. *Littérature canadienne pour la jeunesse*, 83, 26–34.
- Toudouze, G. G. (1919). *Le crime du Lusitania* (Collection « Patrie », n° 69). Paris: Rouff.
- Veyrat-Masson, I. (2000). Les stéréotypes nationaux et la construction européenne. *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, 66, 162–164.

**Olga Kulagina**, Moscow State Pedagogical University, Russian Federation

DOI :10.17951/lsmll.2021.45.4.25-35

## Image de l'altérité coloniale dans *La Rose de sable* d'Henry de Montherlant

Image of Colonial Otherness in *La Rose de sable* by Henry de Montherlant

### RÉSUMÉ

*La Rose de sable* d'Henry de Montherlant représente une vive critique du colonialisme, notamment à travers l'évolution identitaire et morale du personnage principal, lieutenant français affecté au Maroc. Dans le présent article, je me donne pour but d'analyser les procédés langagiers qui traduisent l'évolution de son attitude de la manière la plus évidente et qui démontrent également la vision de l'altérité par d'autres Français faisant partie de l'entourage du protagoniste. Je commencerai par un aperçu du contexte historique et socioculturel du roman pour passer ensuite à une analyse linguistique et culturelle du texte. Je retracerai également les principales étapes de l'évolution identitaire du héros mais aussi les changements de la vision de l'Autre qui résultent de cette évolution.

Mots-clés : altérité, représentation langagière, évolution identitaire, colonialisme, Henry de Montherlant

### ABSTRACT

Henry de Montherlant's *La Rose de sable* represents a sharp criticism of colonialism, especially through the identity evolution of the main character, a French lieutenant assigned to Morocco. This paper deals with the language processes reflecting the evolution of his attitude and demonstrating the vision of otherness by other French individuals who are part of the protagonist's entourage. I will start with an overview of the historical context of the novel and then move on to an analysis of the text. I will also trace the main stages of the evolution of the hero but also the changes in his vision of the Other.

Keywords: otherness, language representation, identity evolution, colonialism, Henry de Montherlant

### 1. Introduction

D'après Robert B. Johnson, l'oeuvre d'Henry de Montherlant serait inspirée par toute une multitude de mondes méditerranéens, du païen au chrétien, ce qui définit, entre autres, l'énigme de ses écrits (Johnson, 1968, p. 18). Son style, aussi remarquable que la richesse des origines de ses textes, se voit défini par André Blanc comme « hautain et tendre, musclé et souple, moins de taureau que de grand fauve » (Blanc, 1965, p. 7). En effet, *La Rose de sable* de Montherlant, « la seule et unique

---

**Olga Kulagina**, Department of Romance Languages, Moskovskij pedagogicheskij gosudarstvennyj universitet, ul. Malaja Pirogovskaja 1-1, Rossija, Moskva, lynxik@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-7382-4751>

réussite romanesque relative au Maroc colonial » (Lahjomri, 1973, p. 289), au point d'être susceptible d'ébranler l'idéologie du colonialisme même, aurait pu faire l'effet d'une bombe si le texte intégral avait été tout de suite publié en entier. Pourtant, le livre a connu plusieurs éditions successives avant d'être définitivement publié en version intégrale en 1968. Il est vrai que Montherlant se refusa net, à l'époque, de se prononcer contre son pays, tout en se rendant parfaitement compte de l'injustice de la politique menée par celle-ci et de sa décadence (Blanc, 1965, pp. 139–141). Sa réticence semble compréhensible, puisque *La Rose de sable*, ce roman inspiré par l'Exposition coloniale de 1931 (cette dernière ayant beaucoup impressionné l'auteur), représente une vive critique de la politique coloniale de la France, notamment à travers l'évolution identitaire et morale du personnage principal, jeune lieutenant français affecté au Maroc pendant la campagne de « pacification » menée par le gouvernement de la République entre 1907 et 1937. Comme le notait Montherlant lui-même dans l'avant-propos du roman, ce personnage « incarnerait la lutte entre le colonialisme le plus traditionnel et l'anticolonialisme » (Montherlant, 1968, pp. VII–VIII). En effet, la situation sur le terrain était plutôt compliquée, notamment en raison des hostilités qui avaient commencé au Maroc en 1912, après l'abdication du sultan Moulay Hafid, celui-ci ayant refusé de favoriser les entreprises françaises dans le pays, et la mise en place du protectorat français (Ayache, 1956, p. 328). Le traité du protectorat prévoyait la prise en charge par la France de tous les domaines de la vie du Maroc, à savoir les finances, la police, l'armée, la santé publique, les relations internationales, et provoqua immédiatement des mutineries dans l'armée du sultan (Soulié, 2010, p. 16). Très vite, ces mutineries se transformèrent en soulèvements populaires qui durèrent jusqu'en 1937. Dans le même temps, la propagande officielle s'efforçait de persuader les Marocains des bienfaits de la colonisation, comme l'essor démographique, l'élévation du niveau de vie, l'amélioration de la santé publique, alors que la réalité n'avait pas grand-chose à voir avec ces déclarations : ainsi, le revenu moyen était-il environ vingt fois plus faible pour un Marocain que pour un Européen, et les hôpitaux manquaient drastiquement d'équipement et de personnel (Ayache, 1956, pp. 286–288, 299). C'est dans ce contexte que se déroule l'action de *La Rose de sable* dont le héros, Lucien Auligny, ne se montre pas d'abord très tolérant vis-à-vis des indigènes (tout comme la plupart des autres soldats français dans son entourage) mais change ensuite d'idées en tombant amoureux d'une jeune Bédouine. C'est sur l'évolution de sa vision de l'altérité<sup>1</sup> coloniale que nous nous pencherons dans la présente étude afin de dégager les principales étapes de cette évolution du héros ainsi que les changements de la vision de l'Autre qui en résultent, et en étudier la représentation langagière.

<sup>1</sup> Dans notre étude, nous entendons l'altérité au sens large du terme tout en nous nous référant à la définition suivante proposée par Jean-François Rey (2010) : « une qualité ou une essence, l'essence de l'être-autre » (p. 4).



Les thèses principales que nous avancerons et défendrons dans notre article, sont les suivantes :

- 1) dans le roman, l'image de l'altérité vue par le héros est double, évoluant de l'ethnocentrisme à l'acceptation et à la compassion ;
- 2) c'est le contact d'une indigène qui éveille chez le héros la vision critique des choses et lui fait comprendre le dramatisme de la condition des Marocains ;
- 3) en changeant de regard sur l'Autre, le héros va à l'encontre de l'opinion publique adoptée aux colonies en risquant ainsi de devenir lui-même autre par rapport aux siens.

## 2. L'altérité vue à travers l'ethnocentrisme<sup>2</sup> français

C'est le contraste des images respectives des Français et des indigènes (les deux étant vus par un Français) qui est pertinent dans le roman. À l'origine, le lieutenant Auligny, fier de son identité nationale, n'affiche pas beaucoup de sympathie vis-à-vis des Marocains, ainsi que des autres peuples dont il rencontre les natifs. Son attitude relève du chauvinisme ce qui se voit, par exemple, dans l'extrait suivant :

Ces Juifs aux sourires doucereux, avec des barbes « de huit jours », qui rendaient grises leurs faces blêmes, et toujours des chapeaux melons (les seuls de la ville), et toujours des jaquettes noires ocellées de taches, et par là-dessus des noms d'anges : Benoliel, Benamour... ; ces notables marocains, fameux tartufes, portant sous le bras leurs tapis de prière, qu'Auligny appelait leurs *sous-c...*<sup>3</sup>, du nom que lui et ses camarades donnaient jadis aux petits tapis qu'ils emportaient en classe, pour s'asseoir dessus ; ces Anglais précédés de leurs grands mentons et de l'odeur sucrée de leurs cigarettes ; ces gosses arabes costumés en berlingots, leurs jambes grêles toujours cabossées par d'affreux furoncles, et qui, si Auligny faisait le geste de chasser une mouche, accouraient, pensant qu'il les appelait ; ces Espagnols aux yeux de Japonais, aux visages grêlés par la petite vérole, aux casquettes noires et aux doigts velus : tout lui paraissait ridicule (avec cette réserve que les Anglais, qui lui paraissaient ridicules en tant qu'individus, il les respectait en tant que peuple). Chaque passant, aussi, lui semblait porter sur le visage, comme un masque, sa hargne nationale. Il trouvait que les Français étaient les seuls, avec leur air doux et gobeur, oui, *hélas*<sup>4</sup>, les seuls qui montrassent des traits détendus (Montherlant, 1968, pp. 5–6).

Dans l'exemple cité ci-dessus, nous rencontrons une antithèse explicite des Français et des autres peuples présents au Maroc. Ces derniers sont représentés par le biais de plusieurs épithètes à valeur dépréciative, dont « sourires doucereux », « d'affreux furoncles », « ridicule(-s) » (cette dernière se répétant dans la même phrase), ainsi que celles qui désignent des couleurs plutôt déprimantes (« leurs

---

<sup>2</sup> Nous adoptons ici la définition de l'ethnocentrisme donnée par Gilles Ferréol (2010) : « une attitude ou une disposition mentale consistant à se référer à ses règles et à ses normes habituelles pour juger autrui » (p. 129).

<sup>3</sup> Mis en italique par l'auteur.

<sup>4</sup> Mis en italique par l'auteur.

faces blêmes », « grises »). Nous noterons également l'antonimase « fameux tartufes » qui ferait allusion à la dévotion des Marocains qu'Auligny jugerait exagérée voire fausse. Il est aussi à souligner que le héros attribue aux autres peuples des traits de caractère négatifs en ne jugeant que sur les apparences, ce qui se traduit par l'emploi du lexème « hargne » à valeur négative, accompagné de l'épithète « nationale ». Celle-ci nous laisse entendre que le héros tend à généraliser son jugement de manière excessive en l'étendant sur l'ensemble des peuples qu'il rencontre. Dans le même temps, les Français se caractérisent par l'intermédiaire d'une épithète à valeur appréciative (« leur air doux ») qui en côtoie une autre (« gobeur »), cette dernière n'étant pas a priori méliorative mais traduisant, dans ce contexte, un trait de caractère plutôt positif, à savoir l'attitude simple et confiante face aux étrangers qui chercheraient à en abuser. La répétition « les seuls », quelque peu hyperbolisée, met davantage en valeur le caractère unique des Français vus par le héros.

Il est intéressant de noter que d'autres Européens ne sont pas non plus épargnés par Auligny. C'est notamment le cas des Espagnols qu'il traite de la même manière que les Arabes :

En France, Auligny aurait dit « vous » au garçon, mais il disait « tu » à celui-ci parce qu'il était Espagnol, comme il l'eût fait en parlant à un Arabe, parce que, pensait-il, « Bicots et Espagnols, tout ça c'est la même graine » (Montherlant, 1968, p. 7).

Une fois de plus, nous sommes en présence d'une antithèse qui oppose la France (englobant métonymiquement tous ses habitants) et le reste du monde. Le lexème « Bicots » à valeur pejorative met l'accent sur l'attitude dédaigneuse du héros, celle-ci s'étendant aussi sur les Espagnols et étant soulignée par la métaphore « tout ça c'est la même graine » où le pronom démonstratif « ça » produit l'effet de la chosification des autres peuples aux yeux d'Auligny. Cette attitude vivement défavorable se traduit également dans l'exemple ci-dessous : « Auligny se sentait les nerfs râpés par quiconque ne parlait pas français. « Encore des maquereaux, se dit-il avec dégoût. Ah! Vivement le Maroc français! Un pays où les hommes ne s'appellent plus Raphaël! » (Montherlant, 1968, p. 8).

Nous noterons ici, en premier lieu, la métaphore « les nerfs râpés » et l'hyperbole « quiconque ne parlait pas français », les deux rendant l'intensité de l'intolérance d'Auligny. Il est également à souligner que la France vue par Auligny serait aussi intolérante que lui-même, cette idée se voyant confirmer par une antithèse plus ou moins explicite « le Maroc français » – « Raphaël » où le prénom Raphaël (qui est d'origine hébraïque) serait un symbole de l'altérité à bannir.

En général, la (non-)ressemblance du Maroc à la France serait pertinente pour Auligny. C'est dans l'exemple ci-dessous que ce principe est le mieux représenté :

Auligny ne passa que quelques heures à Fez. Le grand éloge qu'il donna à cette ville fut que, avec ses verdure, ses peupliers, ses eaux courantes, « c'était tout à fait la France ». [...] À Tanger déjà, quand il voyait une physionomie d'Arabe un peu fine, il se disait : « Il doit avoir du sang chrétien » (Montherlant, 1968, p. 54).

L'énumération des traits qui ne seraient pas typiques du désert mais qui se rencontrent bien dans des espaces urbanisés, est sur le point de rapprocher, aux yeux du héros, certaines villes marocaines de la France. Nous noterons également la synonymie contextuelle du chrétien et du Français, en nous permettant ce constat vu l'image plutôt négative d'autres Européens vus par Auligny, même si les Espagnols et les Anglais évoqués ci-dessus sont aussi des peuples chrétiens. Le héros serait convaincu de la supériorité de sa nation, cette dernière étant exemplaire à ses yeux. Pourtant, il lui arrive aussi de faire preuve d'un certain criticisme vis-à-vis de ses compatriotes. C'est notamment le cas du directeur de l'agence d'une maison de crédit française :

Ce personnage apparut au lieutenant comme un symbole de la stagnation française, des abandons français, du laisser-aller français, car dans Auligny cohabitait en une union sans nuage ces deux propositions : l'une, qu'en France tout allait à vau-l'eau, et l'autre, que la France était la première nation du monde. « Les visages de mes compatriotes, qui sont les seuls visages débonnaires parmi ces visages de toutes les races qui me passent ici sous les yeux, confirment ce qui est l'évidence pour toute personne de bonne foi : que la France est quasiment la seule nation d'Europe qui n'ait pas d'impérialisme. Et cependant c'est elle qu'on accuse d'être impérialiste, afin de lui faire honte d'elle-même, et qu'elle renonce encore à quelque chose de plus! » Et, devant la méchanceté et l'injustice de l'étranger à l'égard de son pays, le lieutenant Auligny eut un serrement de coeur (Montherlant, 1968, pp. 6-7).

Dans l'extrait cité ci-dessus, nous rencontrons soudainement une énumération des traits assez peu agréables des Français, traduits par des lexèmes à valeur dépréciative (« stagnation », « abandons », « laisser-aller ») et accentués par la répétition de l'épithète « français(-e) ». Pourtant, ces défauts ne semblent se concentrer qu'en une seule personne, la fierté nationale d'Auligny renaissant face à la prétendue injustice des autres nations par rapport à la France qu'elles accuseraient à tort d'être impérialiste. Cette mention de l'impérialisme qui ne serait pas caractéristique de la France à l'époque, aurait la valeur d'un paradoxe en faisant penser à l'ironie du narrateur, vu la guerre coloniale qui est le contexte assez éloquent de cette réflexion patriotique d'Auligny. De nouveau, nous sommes en présence d'une antithèse traduite, d'une part, par l'épithète « débonnaire » qui a une valeur méliorative, et d'autre part, par les lexèmes « la méchanceté et l'injustice » à connotation dépréciative, où la France est, encore une fois, représentée comme une victime de la jalousie et de l'agressivité des autres pays.

D'ailleurs, dans le roman, Auligny n'est pas le seul à adopter une attitude aussi peu tolérante envers l'Autre. Cette idée se voit appuyer dans l'exemple suivant qui caractérise l'état de la coopération scientifique franco-marocaine à l'époque :

Les ouvrages de M. Combet-David écrits en collaboration avec Yahia ont paru d'abord sous leurs deux noms. Dans les réimpressions, le nom de l'académicien figure seul, suivi, en caractères minuscules, de la mention : « en collaboration avec M. Yahia Bendali ». Enfin, sur la couverture de leur dernier ouvrage, *Proverbes des Bédouins du C'hara* (à quoi servirait-il d'être arabisant si on n'écrivait pas *C'hara* pour Sahara, *A'hagggar* pour Hoggar, *Fas<sup>s</sup>* pour Fez, etc.), le nom de Yahia a été purement et simplement supprimé (Montherlant, 1968, p. 102).

Le déroulé de cette histoire d'un chercheur marocain plagié, représente une sorte de gradation où son co-auteur se permet toujours davantage. L'imitation phonétique des noms arabes, de même que la question rhétorique « à quoi servirait-il d'être arabisant... ? » seraient, une fois de plus, des marques d'une certaine ironie du narrateur sur le comportement malhonnête par rapport à une personne qui, a priori, ne pourrait se défendre vu son statut inférieur dans son propre pays.

Pour résumer la vision des indigènes par les personnages français du roman, voici les propos d'un des soldats du garnison d'Auligny : « Tout bien pesé, qu'avons-nous à prendre à l'Islam? Son thé à la menthe, la coutume d'enlever ses chaussures le plus possible, et la licence de roter en public » (Montherlant, 1968, p. 107).

Nous noterons ici une gradation qui, à chaque niveau, acquiert une connotation de plus en plus physiologique, comme pour réduire autant que possible l'importance de la population indigène. Cette idée est aussi traduite par la question « qu'avons-nous à prendre à l'Islam? » qui semble déjà anticiper la réponse.

### 3. Vers la fin de l'intolérance

Le changement d'attitude d'Auligny ne serait causé que par une seule personne, à savoir Rahma, jeune Bédouine qu'il commence à voir juste pour le plaisir du corps. D'abord, l'adolescente ne semble pas vraiment l'impressionner : « Eh bien, ma petite, tu as beau être gentille, si tu faisais l'amour comme ça en France, tu crèverais vite de faim. Pour le coup, en voilà, du *travail arabe* »<sup>6</sup> (Montherlant, 1968, p. 130).

Dans cet exemple, c'est le phraséologisme « travail arabe » (qui se dit normalement « travail d'arabe ») qui serait à noter en raison de sa connotation nationale vivement dépréciative. Il constituerait une sorte de calembour que le héros produit exprès, pour humilier davantage la jeune fille. Pourtant, en découvrant son caractère, il commence à changer d'idées :

<sup>5</sup> Mis en italique par l'auteur.

<sup>6</sup> Mis en italique par l'auteur.

1) Je me demande ce qui se passerait si je n'y mettais que cent sous. C'est à croire qu'elle ne dirait rien. Quel contraste avec ces petites grues françaises, de qui le visage ne devient vraiment joli que dans l'instant où elles reçoivent de l'argent! (Montherlant, 1968, p. 137).

2) Quand elle frappa le lendemain, il crut qu'elle s'était trompée de jour, mais elle venait seulement l'avertir qu'elle ne pouvait venir le jour suivant ; le surlendemain, s'il voulait... Auligny, habitué aux *lapins*<sup>7</sup> des Européennes, fut attendri par ces égards. Et la voix publique était si unanime à dénoncer le manque de ponctualité des Arabes! (Montherlant, 1968, p. 137).

Dans ces deux exemples, nous sommes en présence d'une double antithèse : d'abord, celle de Rahma et des Françaises (et, par extension, des Européennes en général), et ensuite, celle du stéréotype sur le manque de ponctualité des Arabes et de la réalité qui semble entamer la déconstruction de cette idée reçue. Force est de constater que cette fois, c'est la jeune Arabe qui est représentée d'une manière plus positive que les Françaises, ce qui se traduit par le biais du lexème dépréciatif « grues » servant à désigner ces dernières, mais aussi de l'épithète méliorative « attendri » qui rend la réaction du héros au comportement attentionné de Rahma.

C'est ainsi que commence la transformation psychologique et identitaire du lieutenant Auligny. Pour mieux illustrer les changements qu'il vit, nous citerons ci-dessous la description d'un épisode au cours de la phase active des hostilités :

Et soudain, du côté des tirailleurs, une flûte vivante, nombreuse, agile, élève sa modulation dans la nuit. Elle fait songer à une source, avec son clapotement qui va ; il en sort une sensation de fraîcheur ; et Auligny, de nouveau, se souvient de Guiscart<sup>8</sup>, quand il évoquait ces flûtes arabes qui dessinaient leur filigrane ténu au-dessus de l'Alger endormie. Son émotion pour cette race est redoublée, étayée par l'émotion qu'avait Guiscart en parlant d'elle, comme on aime davantage une femme que l'on sait aimée par un autre homme (Montherlant, 1968, p. 303).

Ce qui serait à noter en premier, c'est la personnification de la race tant méprisée jadis par le héros, alors qu'au début de notre analyse, nous en avons constaté, au contraire, la chosification. Cet effet de personnification est dû à la comparaison métaphorique « comme on aime davantage une femme que l'on sait aimée par un autre homme ». Quand à la flûte dont la musique donne ces idées plutôt romanesques à Auligny, elle est également poétisée par le biais des épithètes mélioratives « vivante », « nombreuse », « agile », « ténu », et de la personnification « qui dessinaient leur filigrane ténu ». Cette poétisation représente un contraste de la gradation que nous avons évoquée ci-dessus et qui était censée résumer le rôle (assez prosaïque, d'ailleurs) des indigènes dans l'histoire. Dans cette ambiance, Auligny se met à culpabiliser pour les atrocités du colonialisme que subit le peuple marocain. En voici la preuve : « Une race moribonde, que notre contact achève,

<sup>7</sup> Mis en italique par l'auteur.

<sup>8</sup> Le seul de l'entourage d'Auligny qui se montre assez tolérant vis-à-vis des indigènes.

pleure sans bruit, sans force, et sans toucher nul autre qu'elle-même, sur un roseau qu'on n'entend pas, les malheurs de sa patrie » (Montherlant, 1968, p. 303).

Dans cet exemple, le thème de la mort semble pertinent, notamment de la mort d'un peuple que lui, Auligny, contribue à détruire. Cette idée est appuyée par l'épithète métaphorique « une race moribonde » et par la personnification « que notre contact achève ». D'ailleurs, la personnification se voit amplifier par le verbe « pleurer » employé métaphoriquement et qui sert à rendre la douleur du peuple qui refuse de se soumettre mais dont la résistance est écrasée chaque fois qu'il se soulève. Une autre métaphore, « sans toucher nul autre qu'elle-même », fait allusion à l'intervention des Européens dans la vie du Maroc, l'intervention dont Auligny fait aussi partie.

#### **4. Auligny, étranger parmi les siens?**

C'est exactement son implication dans cette guerre coloniale qui préoccupe le héros tout en lui faisant comprendre que ses relations avec ses camarades voire avec son pays ne seront plus les mêmes :

Mais, soulevé par cette grande lame, il dépasse son éducation, le rôle qu'on lui a confié, son devoir même peut-être : en cet instant, ces hommes<sup>9</sup>, il les préfère à ses compatriotes.

Mouvements redoutables! Il est entré dans le jeu social sous les couleurs d'une équipe ; on savait exactement ce qu'il était, ce qu'on devait attendre de lui. Et ne dirait-on pas qu'au beau milieu de la partie il change de maillot, se met avec l'adversaire! Il a cessé de voir à travers les idées qu'on lui a apprises, les lunettes qu'on lui a données. Maintenant il voit avec ses yeux à lui, et il oblique, prend une autre direction. Où va-t-il? [...] Avec une témérité naïve, il lui semble qu'il devance ses camarades, ses chefs, voit des choses qui leur sont cachées, et met la main, en jeune conquérant, sur une vérité plus vraie que la leur (Montherlant, 1968, p. 304).

L'exemple cité ci-dessus démontre bien l'état d'esprit d'Auligny qui semble partagé entre son devoir d'État et sa vision personnelle des choses. Ce dédoublement est traduit par le biais des métaphores « Il est entré dans le jeu social sous les couleurs d'une équipe », « au beau milieu de la partie il change de maillot », « les lunettes qu'on lui a données », « il voit avec ses yeux à lui, et il oblique, prend une autre direction », « il devance ses camarades », ainsi que du pléonasme « une vérité plus vraie que la leur ». C'est le thème de la vision qui est pertinent dans ce fragment, en évoquant le point de vue imposé par la société et le changement qui se produit en Auligny. Toutefois, c'est le verbe « obliquer » pris au sens figuré qui est particulièrement à noter, puisqu'il désigne normalement un détour du chemin à suivre : ainsi, aux yeux de la société française, Auligny aurait-il tort de se mettre à voir les choses d'une autre manière. Dans le même temps, la comparaison du héros à un conquérant dénote son altérité par rapport aux peuples

<sup>9</sup> Les Marocains.

indigènes : à leurs yeux, il ferait toujours partie des étrangers venus envahir le pays et qui seraient à combattre.

Ces hésitations d'Auligny semblent bien fondées, vu l'attitude adoptée aux colonies à ce propos :

De quel ton, si vous parlez moralité, on vous répondra « sensiblerie » ! Avec quels ricanements on prononce les mots de « philanthropes » ou d'« idéalistes » ! Mais ce n'est pas assez, vous n'êtes pas qu'un serin, vous êtes un mauvais Français : aux colonies, quelqu'un qui veut la justice est un délinquant (Montherlant, 1968, p. 390).

Dans le fragment cité ci-dessus, nous sommes en présence d'une antithèse constituée, d'un côté, de lexèmes mélioratifs (à savoir, « philanthropes » et « idéalistes »), et de l'autre côté, d'une gradation ascendante « un serin » – « un mauvais Français » – « un délinquant ». Cette antithèse sert à traduire, et ceci de manière assez éloquente, les valeurs des Européens aux colonies, vues par le narrateur et, en conséquence, par le héros.

Pourtant, tout en risquant de se heurter à une incompréhension, Auligny se décide à partager ses nouvelles idées avec son capitaine :

– Chez nous, dit-il d'une voix tremblante, à la Fête-Dieu, dans les villages, les paysans recouvrent d'étoffes, pour les cacher, les tas de fumier qui bordent leurs maisons, avant que la procession ne passe. Eh bien! ici, ce qu'on voit, il me semble que c'est du fumier, avec le drapeau qui le recouvre. Et moi je ne voudrais pas que le drapeau soit sale (Montherlant, 1968, pp. 434–435).

Dans cet exemple, la comparaison du colonialisme au fumier traduit explicitement la nouvelle vision des choses adoptée par le héros, alors que l'image métaphorique du drapeau sert à caractériser la politique de la France à l'égard du Maroc. Pourtant, le capitaine ne semble pas compréhensif devant ces comparaisons imagées : « Vous êtes fou, *Monsieur*<sup>10</sup> ; je veux croire que le soleil vous a tapé sur la tête. Ce que vous m'avez dit est indigne. Vous êtes libre de penser que la place du drapeau est dans le fumier, mais alors il faut quitter l'armée » (Montherlant, 1968, p. 435).

Dans le fragment cité nous voyons le capitaine dénaturer les propos d'Auligny en lui attribuant l'idée que « la place du drapeau est dans le fumier ». Pourtant, cette formule contredit les paroles d'Auligny qui énonce « je ne voudrais pas que le drapeau soit sale ». Il s'agit ainsi d'une antithèse des vrais propos du héros et de leur interprétation par son supérieur qui réagit en tant que représentant de l'État. Dans le même temps, en appelant Auligny « Monsieur » (mis en italique dans le texte), le capitaine chercherait à souligner l'altérité de son subalterne par rapport à l'armée de la République en le traitant en civil. C'est ainsi que le héros, après

---

<sup>10</sup> Mis en italique par l'auteur.

avoir méprisé toute altérité nationale et s'en être repenti, se voit devenir autre voire étranger parmi ses compatriotes.

### **Conclusion**

En dressant le bilan, nous croyons juste de noter que la représentation de l'altérité coloniale dans *La Rose de sable* peut être caractérisée comme double. D'abord, la vision de l'Autre qu'adopte Lucien Auligny, le personnage central, est manifestement négative et relève de son ethnocentrisme. Celui-ci se traduit notamment par des antithèses qui opposent les Français (ceux-ci étant caractérisés majoritairement par le biais des épithètes à valeur méliorative, qu'elle leur soit inhérente ou qu'elle soit contextuelle) et les autres peuples, indigènes aussi bien qu'européens, qui se voient chosifier dans l'esprit du héros (cette chosification étant rendue par le pronom démonstratif neutre « ça »). L'attitude d'Auligny est partagée par la plupart des autres soldats français qui semblent chercher, eux aussi, à humilier les indigènes en réduisant leur rôle dans l'histoire à des aspects plutôt physiologiques. À ce stade, la représentation des autres nations est marquée par de nombreux lexèmes péjoratifs, que nous rencontrons, d'ailleurs, dans celle de la France vue par Auligny, mais on dirait que tous les défauts des Français sont concentrés, à ses yeux, en une seule personne, et donc ne paraissent pas graves. Nous rencontrons aussi des cas de l'ironie implicite du narrateur qui laisse voir ainsi son attitude critique à l'égard du colonialisme.

C'est à une jeune Bédouine prénommée Rahma que le héros doit sa transformation intérieure. Même si d'abord, il cherche à l'humilier, il commence ensuite à la comparer à des Françaises, et ceci en faveur de Rahma, ses compatriotes étant « gratifiées » d'un lexème familier « grues » à valeur manifestement péjorative. Son amour pour Rahma l'amène à changer de regard vis-à-vis de tous les indigènes : il finit par se rendre compte qu'il contribue à détruire leur pays et par comprendre leur douleur face à l'intervention européenne dans leur vie. S'il avait tendance à les chosifier au début du roman, vers la fin, nous voyons une idée contraire : la race qu'il avait tant méprisée, est maintenant personnifiée à ses yeux.

Toutefois, Auligny se rend bien compte que ses nouvelles idées risquent de rencontrer une incompréhension dans son entourage. Il réalise de plus en plus sa propre altérité par rapport à l'opinion publique dont il se croit quand même supérieur grâce à sa nouvelle vision des choses. Ses anciennes idées sont comparées à des lunettes qu'on lui aurait données et qu'il abandonne pour voir avec ses propres yeux : cette métaphore visuelle se révèle pertinente pour décrire le changement qui se produit en Auligny. En effet, sa nouvelle philosophie ne semble pas comprise par son supérieur qui le traite en étranger en l'appelant « Monsieur » et non par son grade, comme pour montrer l'incompatibilité de cette nouvelle tolérance du héros avec le service militaire. C'est ainsi qu'Auligny semble devenir lui-même autre parmi les siens.



## References

- Ayache, A. (1956). *Bilan d'une colonisation*. Paris: Éditions Sociales.
- Blanc, A. (1965). *Montherlant : un pessimisme heureux*. Paris: Editions du Centurion.
- Ferréol, G. (2010). Ethnocentrisme. *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles* (pp. 128–129). Paris: Armand Colin.
- Johnson, R. (1968). *Henry de Montherlant*. New York: Twayne Publishers, Inc.
- Lahjomri, A. (1973). *L'image du Maroc dans la littérature française*. Alger: S.N.E.D.
- Montherlant, H. de. (1968). *La Rose de sable*. Paris: Gallimard.
- Rey, J.-F. (2010). Altérité. *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles* (pp. 4–7). Paris: Armand Colin.
- Soulié, P. (2010). 1901–1935 : la Légion étrangère au Maroc. *Guerres mondiales et conflits contemporains*, 1(237), 7–24.



Séverin N'gatta, University of Cocody-Abidjan, Côte d'Ivoire

DOI:10.17951/lsmll.2021.45.4.37-47

## Stéréotypes et image de l'Afrique postcoloniale dans *White spirit* de Paule Constant

Stereotype and Image of Postcolonial Africa in *White Spirit*  
by Paule Constant

### RÉSUMÉ

Dans le roman *White spirit*, l'image de l'Afrique postcoloniale dessinée par Paule Constant reprend non seulement quelques stéréotypes anciens répandus par la littérature exotique et coloniale mais aussi et surtout quelques stéréotypes récents hérités du roman du néocolonialisme. Cependant grâce notamment à son imagination créatrice et à une écriture marquée par la polyphonie, la romancière parvient à faire preuve d'originalité et à s'engager pour l'Afrique en dénonçant le capitalisme occidental et ses ravages sur l'altérité. Ce faisant, sa posture imagologique est résolument « pro-alter ».

Mots clés : Altérité, stéréotype, image, Afrique, Occident

### ABSTRACT

In the novel *White spirit*, the image of postcolonial Africa initiated by Paule Constant shows not only some stereotypes from exotic and colonial literature but also those recent from the neocolonialism novel. However, thanks especially to her imagination and a writing marked with the polyphony, the novelist shows a real uniqueness. She stands up for Africa fulminating against occidental capitalism. She shows the adverse effects of this capitalism above the otherness. So she shows an imagologic attitude which is « pro-alter ».

Keywords: Otherness, stereotype, image, Africa, Occident

### 1. Introduction

Si au XIX<sup>e</sup> siècle, le stéréotype désignait une méthode d'impression où les caractères fixes facilitaient la production de masse de toutes sortes d'imprimés, dès 1922, avec le publiciste américain Lippman (1922, p. 65), le terme désigne « ces images dans notre tête qui médiatisent notre rapport au réel ». Le stéréotype est avant tout une opinion abusive et réificatrice. C'est à juste titre que Ruth Amossy (1991) précise cette caractéristique du stéréotype. Ainsi qu'elle écrit : « [il] découpe le réel ou le texte selon un modèle immuable qui s'oppose au libre déploiement de la réflexion et de l'esprit critique » (p. 37). Dans la construction de l'image de l'Autre, l'originalité de la représentation est fonction du rapport de l'auteur aux

---

Séverin N'gatta, Department of Modern Letters, University of Cocody-Abidjan, 01 BP V 34 Abidjan  
01, severinngata70@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-0912-4734>

stéréotypes. En effet, l'authenticité du regard porté sur l'altérité se voit dans la capacité du discours sur l'Autre que nous appelons discours « altéritaire » à se départir des thématiques ancestrales et des thématiques de l'époque de production de l'œuvre pour mettre en place une thématique personnelle (N'gatta, 2018). Tout au long de cette réflexion, nous désignons par « l'Autre » écrit avec une majuscule « Autrui » au sens général et philosophique du terme et « l'autre » avec une minuscule « Autrui » au sens spécifique de l'altérité représentée dans le récit. Dans son récit *White Spirit*, Paule Constant construit une image de l'Afrique dans laquelle certains anciens stéréotypes hérités de la littérature coloniale et d'autres plus récents répandus par le roman du néocolonialisme occupent une place de choix. Le thème de notre réflexion se présente comme suit : « stéréotypes et image de l'Afrique postcoloniale dans *White spirit* de Paule Constant ». L'étude des stéréotypes présents dans la construction de l'image de l'Afrique d'aujourd'hui nous permettra de découvrir, dans une perspective comparatiste, la posture imagologique adoptée par la romancière française vis-à-vis de l'étranger africain. Quels stéréotypes se retrouvent-ils dans *White spirit*, grand prix du roman de l'Académie française de 1990 ? Pourquoi le choix de tels stéréotypes ? En vue de répondre à ces préoccupations, nous nous inspirerons de l'imagologie, cette méthode critique théorisée notamment par Daniel-Henri Pageaux et qui favorise la description et l'interprétation autant des images sur l'étranger que des stéréotypes charriés inmanquablement par les représentations de l'altérité.

## 2. L'omniprésence des stéréotypes dans le regard auctorial

La démarche imagologique qui permet d'analyser les stéréotypes suit différentes étapes dont la première est l'analyse lexicale. Le chercheur met notamment l'accent sur « les mots fantasmes » qui rendent compte des « fantasmes conscients, peuplant un discours orienté, programmé, contraint comme peut l'être le discours de et sur l'étranger » (Pageaux, 1994, p. 87).

Dans le cadre de notre travail, les « mots fantasmes » regroupent des termes attribués par le récit à l'Afrique et aux Africains. Nous nous appesantirons ici sur deux noms de personnages africains qui trahissent le poids des stéréotypes anciens chez la romancière française.

### 2.1. Le Bossu et le Boiteux

Deux personnages du récit de Paule Constant trahissent un type du roman français portant sur l'Afrique, que nous nous proposons d'appeler « le roman français afro-inspiré ». Il s'agit du type de l'Africain difforme. Rappelons avec Amossy (1991, p. 49) que le type est « un regroupement de caractéristiques qui associe un individu à un phénomène quelconque (historique, social, politique [...]) ». Le type de l'Africain difforme rend compte de personnages aux traits physiques sans harmonie aucune. Le roman exotique et colonial se faisait l'écho de ce personnage

censé être le modèle du Nègre dans l'imaginaire français. Il suffit de lire ces lignes de Pierre Loti (1992) pour s'en convaincre. Son héroïne Fatou-Gueye, présentée ici sous un jour favorable, constitue une exception à cette règle figée :

Elle était bien jolie, Fatou-Gaye, avec cette haute coiffure sauvage, qui lui donnait un air de divinité hindoue, parée pour une fête religieuse. Rien de ces faces épatées et lippues de certaines peuplades africaines qu'on a l'habitude en France de considérer comme le modèle générique de la race noire (Loti, 1992, p. 125).

Ce type de l'Africain avec des vices de conformation participe de la construction du stéréotype ancien, répandu par la littérature exotique et coloniale d'une Afrique, terre des étrangetés. Ce type fonctionne comme un stéréotypème, ces « éléments dont l'assemblage constitue un stéréotype » (Dufays, 2001, p. 2).

Les deux aides africains du commerçant français Victor sont appelés le Bossu et le Boiteux. Leur sobriquet, c'est B and B :

Au travail, Victor commandait. Le Bossu et le Boiteux dits B and B rechignaient, ils exhibaient leur mutilation qui les empêchait de balayer, de laver, de soulever, de porter. Victor n'osait pas leur demander ce qu'ils faisaient, alors. La bosse qui déjetait le petit corps, réduisait le buste à la taille d'une chemise d'enfant sous une trop longue tête qui regardait en dessous, la pauvre jambe qui donnait à l'autre sa démarche de criquet disaient assez pourquoi ils n'étaient pas dans la bananeraie (Constant, 1989, p. 89).

Nous faisons remarquer que le Bossu et le Boiteux sont effectivement les noms propres de ces deux personnages qui n'ont pas d'autres désignations dans le récit. La romancière prend le soin d'écrire la première lettre de ces noms en majuscule. Ces deux noms propres sont précédés immanquablement de l'article défini « le », ce qui peut participer du dispositif de déshumanisation de ces personnages, à l'instar des ouvriers agricoles de la fiction. Nous y reviendrons. Au demeurant, pour faire la différence entre le nom propre et l'infirmité, Paule constant écrit en minuscule lorsqu'il est question d'évoquer le handicap des aides du commerçant français :

Après la nuit chez Guastavin, à bout d'angoisse et de fatigue, il respirait mal. Quelques mètres, trois marches, une sorte de perron et sur le perron une tour, une femme géante, six pieds six pouces de haut, autant de large, le tout couronné d'un drap entier en guise de turban. Les mains sur les hanches, elle lui barrait l'accès de LA RESSOURCE, flanquée à droite d'un bossu, à gauche d'un boiteux dont la jambe, de l'épaisseur d'une baguette de pain, faisait avec la hanche un angle curieux (Constant, 1989, pp. 76-77).

Le nom renseigne autant sur l'espace intérieur que l'espace extérieur des actants, autant sur la face visible que la face invisible des personnages. Selon Courbon et Martinez (2012, p. 72-74) : « Le nom s'attache à la personne ou à la réalité qu'il représente jusqu'à se confondre avec elle » tout en « indiquant la

forte identification qui existe entre le nom d'une réalité et la réalité nommée ». Ces apprentis du commerçant portent donc le nom de leur physique. Leur infirmité qui est ainsi exhibée participe de la reproduction du stéréotype de l'Afrique des êtres étranges. Jean-Louis Dufays a d'ailleurs montré que :

[...] le stéréotype est un phénomène qui peut affecter les structures de trois niveaux : 1° des structures thématiques, référentielles ou paradigmatiques (ou d'inventio), qui sont des idées et des représentations "collant" à des personnages, des lieux, des actions ou des objets, 2° des structures syntagmatiques (ou de dispositio) qui sont des agencements de parties de discours ou d'actions narratives et 3° des structures verbales (ou d'elocutio) qui sont des assemblages de mots ou de figures de style (Dufays, 2001, p. 1).

Sur l'axe paradigmatique, le type de l'Africain difforme est, nous l'avons relevé, un stéréotypème. À preuve, la perception que Victor a de ces deux aides, est qu'il les trouve étranges :

Quand il se réveilla, le village était vide. Il souleva le rideau de fer et aperçut dans la rue déserte B and B, coiffés de larges chapeaux, qui cahotaient jusqu'à lui. Ils venaient faire le ménage, ils demandaient de l'eau, du savon, des balais. Mais de mon temps vous ne faisiez rien, s'étonna Victor. Parce que tu ne nous demandais rien, répondirent-ils. Ce n'est pas vrai, s'emporta Victor, leur rappelant leurs plaintes continuelles. Peut-être, mais tu n'exigeais rien. Victor les trouvait étranges, leur visage avait rosé et leurs cheveux blondis. Ils étaient à la fois angéliques et ignobles (Constant, 1989, p. 183).

Aux yeux de Victor, l'autre, en l'occurrence ses aides africains, est étrange, bizarre. L'autre suscite la curiosité en raison notamment de son aspect physique mal conformé dont la description est faite à l'aide de métaphores du monde animal. Avec sa jambe malade, le Boiteux arbore une « démarche de criquet » (Constant, 1989, p. 89). Quelques pages plus loin, les infirmes agitent leurs moignons de membres « dans des figures légères et rapides comme s'il se fût agi de papillons merveilleux ou d'oiseaux fabuleux » (p. 91).

Sur l'axe syntagmatique, le stéréotypème du « raisonnement illogique des Africains » trahit un autre stéréotype ancien répandu par la littérature coloniale sur le compte des Noirs, en l'occurrence le stéréotype du « Noir grand enfant ». Ce stéréotype est construit avec de nombreux stéréotypèmes comme « le Noir souriant pour tout et pour rien », « le Noir à l'intelligence est peu développée » ou encore « le Noir dominé par l'irrationnel ». Les écrivains coloniaux vont s'ingénier à trouver des formules originales pour caractériser l'intelligence des Nègres. Gaston Pichot, par exemple, dépeint les Noirs du Congo avec de « frustes cerveaux » (Pichot, 1931, p. 35).

Dans *White spirit*, le Bossu et le Boiteux semblent faire preuve d'une activité intellectuelle rudimentaire. Les deux apprentis viennent de découvrir des tonneaux de produits toxiques envoyés par l'Occident dans le village africain pour y être

refilés aux populations rurales. Lisons cet échange entre les apprentis de commerce et leur patron Victor à la vue des marchandises :

À bout de ressources, espérant quelque trésor caché, Victor ouvrit les tonneaux : double emballage, flamme, tête de mort et tibias entrecroisés disaient assez que le produit était dangereux. B and B s'étaient rapprochés. Évitez le contact, inflammable, en cas d'absorption contacter le centre antipoison le plus proche. Qu'est-ce que c'est, Patron ? demandèrent-ils. Je ne sais pas, répondit Victor ; entre le vitriol, l'arsenic, le raticide et le lemon-rubb, il hésitait. Devant la bouillie blanchâtre fortement altérée qui, en présence de l'air, émettait quelques bouillons purulents et gazeux crevant à la surface en cloques épaisses, ils demandèrent : à part le danger, ça sert à quoi, Patron ? Je n'en sais rien, dit Victor [...] (Constant, 1989, p. 90).

L'agencement du discours de B and B trahit la faiblesse de leur raisonnement, le caractère rudimentaire de leur intellect. La question « à part le danger, ça sert à quoi, Patron ? » posée en chœur par les deux employés de commerce révèle indubitablement un trait du « schème collectif figé qui correspond à un modèle culturel daté » (Amossy, Herschberg Pierrot, 2011, p. 64). Le schème collectif figé repérable ici est le stéréotype du « Noir grand enfant » et ce stéréotype placé, comme tous les autres sous le signe de la péjoration, est daté car il remonte aux romans coloniaux.

À côté de ces stéréotypes anciens des romans coloniaux qui résonnent dans le récit de Paule Constant, nous trouvons aussi des stéréotypes plus récents diffusés par les romans du néocolonialisme. Rappelons avec Moura (1992, p. 182) que :

Le roman du néo-colonialisme présente l'action ou simplement l'influence occidentale dans le tiers-monde sous la forme d'une déstructuration des sociétés concernées. La triple faute de l'Occident [...] domination politique, économique et symbolique – est ainsi déglacée par la mise en scène de la catastrophe néocoloniale et des rejets violents et désespérés qu'elle suscite.

Dans le roman du néo-colonialisme, sont associés au thème principal de l'Afrique, des thématiques secondaires comme la faim, la misère, la ville ou encore la domination blanche. Les romans, *L'état sauvage* de Georges Conchon (1964), *Petits blancs vous serez tous mangés* de Jean Chatenet (1970) et *Les flamboyants* de Patrick Grainville (1976) illustrent bien cet état de fait.

## **2.2 Analyse de quelques stéréotypes récents à partir des notions de prégnance et de saillance**

Dans la démarche imagologique, l'étape de l'analyse structurale favorise l'examen de certains « principes organisateurs » (Pageaux, 1989, p. 147) du récit en s'efforçant de décrypter les éléments qui structurent l'image de l'altérité. Dans notre contexte, cette analyse offre l'avantage d'examiner les stéréotypes présents dans la représentation de l'Afrique d'aujourd'hui. Pour ce faire, nous analyserons le discours altéritaire construit par Paule Constant avec les concepts

de prégnance et de saillance conçus par le mathématicien René Thom (1991). Pour ce théoricien, ces concepts engendrent le couple continuité-discontinuité aussi bien sur le plan spatial que temporel<sup>1</sup>. Rapportés à l'analyse littéraire, ces concepts peuvent permettre de comprendre, au niveau sémantique, les phénomènes de continuité et de discontinuité de sens que les sujets narrateurs ou les sujets personnages accordent à leur perception. Cela nous permet surtout d'analyser ici la continuité de malheurs imposés par l'Occident à l'Afrique et la discontinuité de luttes africaines vouées à l'échec.

Dans le récit, nous avons une prégnance de malheurs qui accablent les villageois. Cette prégnance répulsive se note dans deux espaces défigurés : la plantation de bananes et le magasin du commerçant Victor. Chaque espace convoqué est un signe ostensif, pour utiliser le langage des sémioticiens, c'est-à-dire « un objet mis en évidence non pas pour lui-même [...] mais bien comme représentant autre chose » (Klinkenberg, 1996, p. 212). Dans la plantation de bananes, les ouvriers agricoles connaissent une forme nouvelle d'esclavage. Cette immense propriété de l'Occidental César Di Marino est la source non seulement d'une pollution environnementale mais aussi et surtout de l'intoxication fréquente des villageois :

Les hommes revenaient. Saouls, ils avaient de la difficulté à marcher droit, tournoyaient les bras écartés, trébuchaient et tombaient, hilares, en agitant bras et jambes. C'était un spectacle terrible et humiliant. Leur ivresse n'était pas bonne, ils ne la devaient ni au vin, ni à l'alcool, ni à la drogue mais à l'insecticide. Elle venait du travail, de l'effort, de la fatigue. Ils ne sortaient point du cabaret mais de la bananeraie et leurs gestes incontrôlés étaient des spasmes d'insectes qui meurent (Constant, 1989, p. 73).

Le traitement des ouvriers par César Di Marino et ces associés capitalistes est lamentable :

La banane, ils l'arrachaient à la terre mais aussi aux hommes, les coolies, des populations entières que l'on allait chercher comme des bêtes à la transhumance, à qui l'on avait fait franchir les frontières et que l'on avait acclimatées en dehors de tout, dans le no man's land des bananeraies. Ils ne savaient pas combien ils en possédaient, à cent près, à cause des morts et des naissances (Constant, 1989, p. 96).

---

<sup>1</sup> Pour plus de précision terminologique, relisons ensemble ces lignes de Thom (1991, p. 65) : « L'expérience primitive est l'expérience de ce que j'appelle „la saillance”. Elle est liée à la sensation ou à la perception d'une discontinuité qualitative qui peut impliquer un ou plusieurs sens à la fois. Si l'on prend comme exemple l'audition, la discontinuité qualitative la plus simple est alors celle qui sépare le silence du bruit, du son ». Quelques pages plus loin, il écrit : « Tout autre est le cas des formes qui sont biologiquement significatives. Il s'agit des formes que j'appelle prégnantes et qui présentent un intérêt biologique immédiat pour un animal supérieur. On peut penser surtout à la faim et à la régulation de l'alimentation. L'animal affamé sera fasciné par les images ou les indices de sa proie » (Thom, 1991, p. 67).



Quant au magasin géré par le commerçant français Victor, il représente l'espace de stockage des déchets industriels occidentaux et des rebuts de la métropole :

La métropole et le monde entier déchargeaient leurs erreurs de fabrication dans La Mégalo. La Mégalo, après avoir prélevé ce qu'elle avait trouvé de mieux, se déchargeait du reste sur port-Banane, et Port-Banane opérait le choix à rebours pour assurer chaque semaine au VILLAGE-MODÈLE son lot de rebuts. On avait vu passer, des objets biscornus, des trucs fous, des gadgets bizarres, des bonnes idées de cauchemar, sans compter les reliquats de modes passées, les couleurs qui n'avaient pas pris, les formes obsolètes, les matières interdites, les jouets inflammables, le lait irradié.

Tout ça arrivait en quantités insensées, un camion de brassières cancérogènes, un cadre de fermetures Éclair à grosses dents de fer déjà rouillées, qui le temps d'une mode avaient armé les braguettes occidentales, un camion de bleu pour blanchir le blanc, un camion de rouge pour blanchir les dents (Constant, 1989, p. 81).

Ces différents espaces dysphoriques mettent en relief la déshumanisation des ouvriers agricoles. Au contact des déchets de l'industrie occidentale, ils deviennent eux-mêmes des déchets humains. Ces espaces jouent ainsi une fonction de stéréotypèmes du stéréotype de « l'Afrique dépotoir de l'Occident capitaliste ». Ce stéréotype participe de la rhétorique des romans du néocolonialisme, engagés dans l'accusation de l'Occident capitaliste, coupable de la transformation de l'Afrique en un vaste dépotoir. D'ailleurs le récit ne manque pas de soulever implicitement la responsabilité occidentale dans le suicide collectif de huit cents ouvriers agricoles qui ont consommé, sous l'emprise d'un pasteur africain loufoque, le white spirit, ce déchet toxique entreposé dans le magasin de Victor :

Mais qu'est-ce qui leur a pris, c'était une bananeraie si tranquille ! [...] Il y en avait donc tant ? Huit cents, dit Ysée, César a perdu huit cents bonshommes, comme ça, d'un coup. Avec quoi ils ont fait ça ? demanda Belle Beauty ? Avec du white spirit (Constant, 1989, p. 204).

Toutefois, cette prégnance de malheurs s'interrompt de manière sporadique par une saillance euphorique de luttes. Cette saillance représente une discontinuité car elle constitue une tentative désespérée pour rompre le flot continu et envahissant de déchets. L'inégalité des moyens déployés, d'un côté par l'Occident et de l'autre, par les populations africaines, est criarde. Paule Constant (p. 81) écrit : « Les indigènes utilisaient l'instinct que leurs ancêtres avaient mis à déjouer les pièges de la forêt originelle pour découvrir ceux que leur montait l'Occident ». Cette lutte prend souvent la forme de révolte, une révolte désespérée menée par des populations réduites à la portion congrue :

Il y eut une grève, et même une révolte que l'on garda dans les mémoires sous le nom de LA RÉVOLTE DES GAMELLES. Ces imbéciles préféraient le manioc et la viande, faire leur cuisine, allumer du feu, perdre leur temps sans compter toutes les saloperies qu'ils ajoutaient, les cancrelats, les fourmis. Bonjour la colique. Il y avait dans les rations tout ce qu'il leur fallait, mais ils ne voulaient pas le savoir (Constant, 1989, p. 83).

La lutte des ouvriers est une saillance dont l'investissement est de très courte durée. Deux facteurs semblent précipiter la transformation de la saillance attractive en une nouvelle prégnance répulsive : l'inégalité des moyens de lutte et la perception de la culture de l'autre. D'une part nous avons chez les ouvriers, l'instinct ancestral avec une certaine connotation dépréciative. De l'Autre, l'Occident calculateur est doté de sa rationalité valorisée :

Il [Victor] ne savait pas au contraire que ces denrées étaient le résultat d'une pensée rationnelle, d'une efficacité calculée, le gâchis n'était que dans son esprit. Ces produits n'étaient pas bons, mais ils n'étaient pas mauvais pour tout le monde. Comment savoir, ici, à l'autre bout de la terre, que les cocottes-pression explosaient, comment savoir que l'amiante cancérigène avait été retiré du marché, que le lait était irradié (Constant, 1989, p. 108).

Au niveau de la perception de la culture des villageois, nous retrouvons une représentation du dédain avec les lexèmes de dévalorisation : « ces imbéciles », « les saloperies », « les cancrelats ». Le regard porté sur l'altérité par la Blanche Ysée qui livre les marchandises au magasin est marqué du sceau de la négativité. L'autre qu'elle découvre à travers son alimentation est victime de dédain et de mépris.

À ce stade de notre analyse, notons que la saillance de luttes sporadiques vouées à l'échec constitue aussi un stéréotypème du stéréotype d'une Afrique en état de stase. Dans cette Afrique représentée, rien ne semble bouger.

Comme nous venons de le voir, la construction de l'image de l'Afrique postcoloniale fait une large part à différents stéréotypes. Examinons à présent le lien entre ces stéréotypes et la posture imagologique de la romancière.

### **3. Stéréotypes et posture de la romancière**

La dernière étape de la démarche imagologique proposée par Daniel-Henri Pageaux est appelée « le scénario ». Elle permet au comparatiste de s'interroger sur les questions fondamentales d'intertextualité et de projet ou programme de l'auteur. A ce niveau, il est donc question de rechercher les mécanismes et les fondements idéologiques de la représentation de l'altérité. Cela débouche sur la détermination de l'attitude privilégiée par la romancière dans la série des « quatre attitudes fondamentales » face à l'Autre : la manie, la phobie, la philie et l'attitude cosmopolite. Leurs définitions se présentent comme suit :

La manie, attitude consistant à tenir la culture regardée comme supérieure à la culture regardante ; la phobie qui tient la culture regardante comme supérieure à la culture regardée ; la philie, où les deux cultures sont perçues comme complémentaires avec possibilité d'échange et l'attitude cosmopolite, où l'échange s'abolit, faisant place à une unification entre différentes cultures (Pageaux, 1989, pp. 71-73).

Nous avons vu dans le récit que certains personnages français comme l'opératrice économique Ysée ont pour l'altérité une perception pleine de mépris.

Tel n'est point le cas du personnage principal Victor dont la proximité avec ses aides africains est aussi bien physique qu'affective. En effet, Victor trouve du temps pour soigner ses aides africains le Bossu et le Boîteux affectés par le produit toxique :

Après les doigts, les paumes et le dos des mains furent attaqués. B and B ne semblaient pas trop inquiets, ils avaient déjà tant souffert. Quant à Victor, il passait son temps à les soigner, à inventer des pansements, des trucs, des mixtures (Constant, 1989, p. 91).

Nous voyons ainsi que le récit *White spirit* est loin du récit monologique. Les personnages ont une véritable indépendance par rapport à l'intention auctoriale. Tous les personnages ne sauraient être les porte-parole de l'auteur comme dans un roman à thèse. Voyons un peu plus clair dans cette complexité des voix grâce au concept de polyphonie, plus particulièrement la polyphonie intentionnelle<sup>2</sup>. Bakhtine, dans son étude du roman polyphonique dostoïevskien déclare :

Ainsi donc la nouvelle attitude artistique de l'auteur à l'égard du personnage, dans le roman polyphonique de Dostoïevski, est un dialogisme qui va au fond des choses, qui affirme l'autorité, la liberté, l'inachèvement et l'absence de solution du personnage [...] (Bakhtine, 1998/1970, p. 108).

La dénonciation du capitalisme dans le récit est radicale et sans concession aucune non seulement Paule Constant accuse les industries capitalistes occidentales de polluer l'environnement africain par la pulvérisation de produits toxiques sur les bananeraies (Constant, 1989, p. 75), mais aussi et surtout de décharger leurs déchets toxiques en Afrique (p. 75) et plus dramatique, de tuer indirectement les Africains avec ces poisons (p. 204). Par ailleurs, la romancière fait subir aux stéréotypes dont elle se fait l'écho certaines métamorphoses qui créent par la même occasion son originalité. À titre d'illustration, au sujet du stéréotypème de l'Africain difforme, Paule Constant précise que la bananeraie est à l'origine des infirmités de B and B (p. 78). Leur défaut de conformation n'est donc pas naturel mais accidentel ; la faute revenant encore aux propriétaires occidentaux

---

<sup>2</sup> La polyphonie intentionnelle dans la conception bakhtinienne s'oriente donc selon deux axes: un premier axe général exotopique qui est applicable à toute la littérature selon lequel le « soi » de l'auteur s'ouvre à « l'autre » jusqu'à devenir le « soi-autre » (dans lequel intervient la dimension intérieure), pour enfin revenir à « soi ». Bakhtine décrit donc ici un double processus complexe d'identification-intégration du processus créatif. Le second axe est plus particulier à chaque auteur pris individuellement, il dépend de ce que Bakhtine appelle le « dessein artistique » ou encore « la dernière instance de signification ». Nous avons vu que dans le cas de Dostoïevski, le dessein artistique ou encore la conception créatrice est bel et bien polyphonique, l'auteur ne cherche à aucun moment à se positionner comme conscience « imposante ». C'est de ce second aspect polyphonique de l'intention créatrice que dépend l'indépendance du/des héros Dessingue (2012).

des plantations de bananiers. S'agissant aussi du stéréotype de l'Afrique' dépotoir de l'Occident, la présentation des huit cents ouvriers qui se sont suicidés avec ce poison venu de la métropole donne toute sa singularité au récit. Certes nous sommes d'accord avec Sylvie Guiochet lorsqu'elle déclare : « Quel que soit l'altruisme dont l'observateur fait preuve, c'est toujours en fonction de lui-même qu'il regarde l'autre » (Guiochet, 1984, pp. 109–110). La preuve en est que tout le récit tourne autour du destin du protagoniste Victor, victime lui aussi des capitalistes de son pays, la France : il est « le dindon de la farce » (Constant, 1989, p. 109). Cependant dans ce roman où la polyphonie a toute sa place, l'engagement de la romancière pour l'Afrique est net. Son écriture renouvelle l'attitude du romancier envers l'altérité. Avec elle, de nouveaux paradigmes, différents des attitudes fondamentales répertoriées par Daniel-Henri Pageaux émergent. Nous proposons ainsi d'appeler posture « pro-alter » la posture de l'écrivain qui dresse une image de l'altérité tout en s'engageant pour la culture regardée ; posture « anti-alter », celle de l'écrivain qui dresse une image de l'altérité tout en vitupérant la culture regardée et enfin posture « sine-alter », la posture de l'écrivain qui renvoie dos à dos, dans une espèce de neutralité, la culture regardante et la culture regardée. Chez Constant, la dénonciation est un leitmotiv. De fait, la romancière française cible l'Occident capitaliste pour pourfendre ses pratiques condamnables en terre africaine. Elle s'attaque avant tout à la course effrénée au bénéfice qui pousse les capitalistes à refiler à l'Afrique des produits de rebut et des produits toxiques. Ainsi donc, Paule Constant adopte une posture « pro-alter ».

## Conclusion

Au total, une partie importante de l'image de l'Autre se trouve enfermée dans les stéréotypes. En mettant en évidence les stéréotypes sur l'Afrique contemporaine dans *White Spirit* de Paule Constant, nous avons pu montrer que la représentation de l'Afrique postcoloniale dessinée par la romancière est tributaire pour une large part de stéréotypes coloniaux anciens répandus par la littérature coloniale et exotique ainsi que de stéréotypes récents du roman du néocolonialisme. Cependant, grâce notamment à la mise en place d'une écriture de la polyphonie, la romancière parvient à donner assez de singularité à son récit. Son engagement pour l'altérité passe par la dénonciation du capitalisme occidental et ses ravages sur le continent noir. Ce faisant, sa posture imagologique est dite « pro-alter ».

## References

- Amossy, R. (1989). La notion de stéréotype dans la réflexion contemporaine. *Littérature. Mutations d'images*, 73, 29–46.
- Amossy, R. (1991). *Les idées reçues : sémiologie du stéréotype*, Paris: Nathan.
- Amossy, R., & Herschberg Pierrot, A. (2011). *Stéréotypes et clichés*, Paris: Armand Colin.
- Bakhtine, M. (1998/1970). *La poétique de Dostoïevski*. Paris: Seuil.
- Chatenet, J. (1970). *Petits Blancs, vous serez tous mangés*. Paris: Seuil

- Conchon, G. (1964). *L'état sauvage*. Paris: Albin Michel
- Constant, P. (1989). *White spirit*. Paris: Gallimard.
- Courbon, B., & Martinez, C. (2012). Représentations lexicographiques de la dénomination : le traitement de appeler, désigner, nommer et dénommer dans les dictionnaires monolingues du Français. *Langue française*, 174, 59–75.
- Dessingue, A. (2012). *Le Polyphonisme du roman. Lecture bakhtinienne de Simenon*. Bruxelles: Peter Lang Verlag. Retrieved September 5, 2021, from <https://www.fabula.org/atelier/polyphonie>.
- Dufays, J.-L. (2001). *Le stéréotype, un concept-clé pour lire, penser et enseigner la littérature*. Retrieved September 6, 2021, from <http://www.marges-linguistiques.com>.
- Grainville, P. (1976). *Les flamboyants*. Paris: Seuil.
- Guiochet, S. (1984). L'image de l'Afrique dans le magasin pittoresque. *L'Afrique littéraire et artistique*, 71/72, 41–48.
- Klinkenberg, J.-M. (1996). *Précis de Sémiotique générale*. Paris: De Boeck.
- Lippmann, W. (1922). *Public opinion*. New York: Harcourt, Brace & Co.
- Loti, P. (1992). *Le roman d'un spahi*. Paris.
- Moura, J.-M. (1992). *L'image du tiers-monde dans le roman Français contemporain*. Paris: Presses universitaires de France.
- N'Gatta, S. (2018). Le discours altéritaite dans « *Des chauves-souris, des singes et des hommes* » de Paule Constant. *Les cahiers du Grayhel*, 6, 169–184.
- Pageaux, D.-H. (1989). De l'imagerie culturelle à l'imaginaire. In P. Brunel, & Y. Chevrel (Eds.), *Précis de Littérature comparée* (pp. 133–161). Paris: Presses universitaires de France.
- Pageaux, D.-H. (1994). *Littérature générale et comparée*. Paris: Armand Colin.
- Pageaux, D.-H. (1995). Recherche sur l'imagologie : de l'histoire culturelle à la poétique. *Revista de Filologia Francesa*. Servicio de publicaciones, Universidad de Murcia, 8, 135–160.
- Pichot, G. (1931). *La brousse et ses dieux*. Paris: Editions de la Revue Mondiale.
- Thom, R. (1991). *L'inconscient et la science*. Paris: Dunod.



Souhila Ramdane, University of Sétif 2, Algéria

DOI:10.17951/lsmll.2021.45.4.49-58

## L'Altérité à l'épreuve de l'interartialité dans *Une Année dans le Sahel* d'Eugène Fromentin

Otherness Put to the Test of Interartiality  
in *Une Année dans le Sahel* by Eugène Fromentin

### RÉSUMÉ

*Une Année dans le Sahel* d'Eugène Fromentin est un récit de voyage où la représentation de l'Altérité se fonde sur un complexe d'images artistiques. L'Autre est représentée dans une série de quatre portraits qui constituent une matière intéressante à l'étude. Pour ce faire, nous convoquons les concepts de l'Imagologie et de l'Interartialité afin de répondre à ces deux questions : comment l'Autre est représentée par Eugène Fromentin ? et quels sont les enjeux sociohistoriques de cette représentation ?

Mots clés : Fromentin, l'Autre, interartialité, fatale, ethnotype

### ABSTRACT

*A Year in the Sahel* by Eugène Fromentin is a travelogue in which the representation of Otherness is based on a number of complex artistic images whose genesis is the Western imagination of women and the Orient in the nineteenth century. The Other is represented in a series of four portraits which constitute an interesting subject for study. To do this, we call on the concepts of Imagology and Interartiality in order to answer the following two questions: how the Other is represented by Eugène Fromentin? and what are the socio-historical issues of this representation? Keywords: Fromentin, the Other, interartiality, fatal, ethnotype

Le propos de notre article consiste en l'étude de la représentation de l'Altérité dans le récit de voyage d'Eugène Fromentin *Une Année dans le Sahel*, principalement, dans une perspective interartialité. En effet, tout l'intérêt porté à ce récit se cristallise en l'image de cet Autre qui se constitue, d'une part, comme le pivot de la narration, d'autre part, qui se donne à lire dans un rapport dialogique constant à la première représentation picturale de l'Orient au féminin, à savoir *Femmes d'Alger dans leur appartement* d'Eugène Delacroix. L'Autre est Haoûa, la femme algérienne que le narrateur rencontre et décrit dans une série de séquences descriptives et narratives qui la placent au croisé de l'ethnotype orientaliste de la femme et la

---

Souhila Ramdane, Département de Langue et de Littérature françaises, Université M. L. Debaghine, Sétif 2, El Hidab, 19000, souhila.ramdane@yahoo.fr, <https://orcid.org/0000-0001-7881-1047>

figure mythique de la femme fatale. De ce fait, traiter cette représentation revient à traiter, non seulement, la vision du narrateur de l'Orient, mais plus encore, par ricochet l'image occidentale de la femme au XIX<sup>e</sup> siècle. Laquelle image est travaillée par tous les arts. Notre approche de l'Altérité dans ledit récit s'articule autour de ces deux questions : comment l'Autre est représentée par Eugène Fromentin ? et quels sont les enjeux sociohistoriques de cette représentation ?

Pour répondre à ces questions nous nous sommes fixés pour objectif de déterminer les modalités scripturaires qui sous-tendent cette représentation ainsi que sa signification dans son rapport au contexte de parution du récit. Nous fondons dès lors notre lecture, premièrement, sur les principes d'analyse de l'une des disciplines de la littérature comparée qui traite de la représentation de l'Autre. Il s'agit de l'imagologie dont les notions, entre autres, du Même et de l'Autre nous permettent, de prime à bord, de déterminer les deux pôles de la représentation. Deuxièmement, nous recourons aux concepts modernes de l'interartialité élaborés par Walter Moser (2007). Ces derniers, nous permettent de définir le discours sur l'Autre, dans le récit qui nous intéresse, comme espace « hyperesthétique » capable de convoquer et d'absorber d'autres discours de nature certes différente mais dont la finalité est la même : traduire l'imaginaire collectif d'une société donnée à un moment donné. L'article comporte deux sections. La première sera consacrée à l'étude de la série de portraits dans lesquels l'Altérité est représentée. Seront mis au jour ainsi les procédés esthétiques de la conversion de la peinture en texte. La deuxième, quant à elle, est réservée à la lecture du sens et des enjeux sociohistoriques que l'image de l'Autre engage.

### **1. L'ethnotypisation de l'Autre : l'Arabe de la peinture au texte**

Dans le récit *Une Année dans le Sahel* (Fromentin, 1991)<sup>1</sup>, le personnage de la femme colonisée, l'Autre, offre au narrateur- voyageur, le Même, la première perception du pays. Observée dans les rues d'Alger, cette femme rend compte de la diversité des races qui peuplent l'Algérie du dix-neuvième siècle que le Même/le narrateur-voyageur appréhende par le procédé imagologique de l'ethnotypisation, défini par Paul Siblot (1991, p. 82) comme « une opération conceptuelle à travers laquelle le réel que constitue l'existence de groupes humains différenciables par leurs traits physiques, leurs comportements [...] est réinterprété dans le sens d'une hiérarchisation des races ». En effet, le Même/le narrateur identifie les races du pays qu'il découvre aux « Arabes », aux « Juifs » et aux « Nègres » (p. 54). Toutefois, il ne manifeste pas le même intérêt à ces races. C'est celle des « Arabes » qui attise sa curiosité parce que leurs femmes ne se déplacent dans la rue « que voilées » (p. 54), contrairement au « Juives »

<sup>1</sup> Dans la suite de l'article, pour les citations puisées du texte de Fromentin nous indiquons seulement le numéro de page.



qu'« on voit partout » (p. 54) et les « Négresses » dont l'opulence de leurs formes s'affiche au grand jour, « elles ont beaucoup de gorge, le buste long, les reins énormes » (p. 55). Le fait d'être dissimulée, d'être présente et absente à la fois, l'Autre/ la femme arabe devient un objet de fantasme, elle est de « ces gynécées qui font rêver » (p. 54) déclare le Même/le narrateur. Si ce dernier la qualifie de la sorte c'est parce que son imaginaire est largement nourri par l'image des Algériennes/Arabes que le peintre français Eugène Delacroix, contemporain d'Eugène Fromentin, donne à avoir dans le tableau *Femmes d'Alger dans leur appartement* et qu'il considère en tant que « chef-d'œuvre » (p. 190) en matière de représentation de l'Orient. En effet, dès sa première visite à l'Autre/ la femme arabe dans l'espace de son intimité « l'appartement », le narrateur s'engage dans une sorte de description comparative de l'espace diégétique et de l'espace peint de la référence picturale convoquée. Le narrateur écrit dans la lettre du 26 février 1852, au soir : « Dans deux heures j'irai voir si l'appartement d'Haoûa ressemble à l'admirable tableau de Delacroix : Les Femmes d'Alger » (p. 134). La femme arabe nommée Haoûa constitue la première femme de cette catégorie de l'Autre que le narrateur rencontre et l'intérêt qu'il manifeste à son appartement est dicté donc par l'admiration vouée au tableau de Delacroix. Une fois en son intérieur, il affirme que les deux espaces se ressemblent mais ne sont point identiques « Oui, mon ami, c'est tout semblable. C'est aussi charmant, ce n'est pas plus beau. Dans la nature, la vie est multiple [...]. Dans le tableau, le caractère est définitif, [...] la scène fixée pour toujours est absolue » (p. 134).

Le réalisme de l'espace diégétique est générateur de la différence, aussi infime soit elle, entre ce dernier et celui pictural : le premier est caractérisé par la « vie » donc le mouvement ce qui rend la transformation de la scène diégétique inéluctable. Cependant, le deuxième échappe à la durée dans la mesure où « la scène [est] fixée pour toujours » sous le pinceau du peintre. Cette description du tableau de Delacroix intègre ainsi la diégèse sous forme de séquence événementielle participant au déroulement de l'histoire. Elle œuvre, de ce fait, à établir un rapport interartiel particulier, que nous identifions sous forme d'*ekphrasis narrativo-diégétique* qui ne tend pas seulement à produire une connaissance de la scène picturale mais elle participe à l'intégrer dans le récit sous forme d'« unité narrative fonctionnelle ». Il s'agit du caractère, *transpoétique* de l'*ekphrasis* que Claude Lévy (2008, p. 260), considère comme une figure majeure de la médiation entre la littérature et les autres arts. Il dit que « cette figure nous permettra d'étudier un mode de la représentation littéraire qui passe les frontières entre les arts ». En effet, de par cette *ekphrasis*, les frontières entre la peinture et le texte qui la convoque se trouvent complètement brouillées puisqu'elle se prolonge aux personnages et au décor qui les entoure en les assimilant à ceux du tableau de Delacroix. La description combinée de ces derniers s'ouvre sur le personnage de la servante, lors de la première visite du narrateur à l'Autre/

Haoûa, « Arrivée devant la chambre de sa maîtresse, la noire servante tourna la tête à demi de mon côté, et fit exactement le geste que tu [son ami] peux voir dans le tableau de Delacroix, pour écarter le rideau de mousseline à fleurs » (p. 135). En sollicitant son ami à « voir » dans « le geste » du personnage romanesque celui de la servante du tableau de Delacroix, le narrateur décrit en même temps les attitudes des deux personnages, diégétique et pictural, qui sont similaires dans les moindres détails. Cette similarité est surdéterminée par l'emploi de l'adverbe « exactement ». Haoûa, l'occupante de l'appartement, quant à elle, est décrite minutieusement à travers une série de portraits qui renforcent le rapport interartiel du texte à la peinture sous plusieurs formes. La première de ces descriptions met en relief le corps de l'Autre sans le voile. L'image de cette Autre fantasmée n'est pas associée directement aux figures féminines de la toile de Delacroix mais le caractère pictural de ses portraits littéraires est sans équivoque. Le premier de cette série participe à créer un tableau en tant qu'effet de lecture puisque la scène perçue par le narrateur découvrant l'intérieur de l'appartement est « fixée » sous son regard : aucun mouvement du personnage n'est indiqué. En fait, le narrateur décrit un personnage immobile dont la position est « couchée de côté sur un long divan » (p. 135) au milieu d'un décor constitué « d'une quantité de petits coussins » et d'un « narghilé » (p. 135). La position de Haoûa ainsi que le décor dans lequel elle est décrite participent à l'inscrire dans le *stéréotype des femmes orientales* des œuvres orientalistes, picturales et littéraires, qui selon Thornton (1994, p. 28), évoquent sa oisiveté et le faste de sa parure, « Elles passent [...] leur vie allongées sur un divan moelleux, parées d'or et de pierres précieuses, tandis que les eunuques et les esclaves se tiennent devant elles épiant le moindre signe et impatients de leur épargner le moindre mouvement ». Effet, Haoûa est caractérisée dans ce premier portrait par « des doigts chargés de bagues » et un costume brodé de fils d'or, « composé de trois couleurs [...] où le rouge ardent écrasait tout » (p. 136). Placée au croisement du narratif et du descriptif, cette représentation orientaliste de Haoûa a un caractère visuel qui tient au procédé de cadrage qui sous-tend le point de vue du narrateur, en « contre-plongée », ce dernier se trouvant assis « à ses pieds... de manière à la bien voir » (p. 136). Ledit procédé organise le mouvement de la description du bas vers le haut et du haut vers le bas. Par conséquent, il en résulte une mise en avant de la magnificence du personnage décrit et un effet de hauteur, renforcé par l'action de Haoûa de jeter l'un des « chapelets de fleurs qui ornent son cou » au narrateur : « 'Prends-le', me dit Haoûa en me le jetant comme elle aurait fait d'une chaîne » (p. 137). Haoûa est, de ce fait, comme grandie par cette perception en contre-plongée. Elle est, pour ainsi dire, érigée en « géante » puisqu'elle fait peser de tout son « poids » – suggéré par le verbe « écraser » – sur le narrateur. De cette représentation, son image correspondrait par conséquent à celle de l'une des figures du mythe de *la femme fatale* qui est « naît, précise Mireille Dottin-Orsini (1993, p. 41), durant le romantisme », la *femme-géante*.

Elle manifeste par sa taille, explique ce chercheur « la puissance d'un destin, et ce qu'elle représente, [...] c'est moins la guerre des sexes que le lendemain de la bataille. Elle surgit des impressions d'optique ». N'est-il pas le cas de Haoûa ? Cette exploitation de l'une des variantes de ce mythe se prolonge au deuxième portrait de l'Autre où l'accent est mis sur la fatalité de la destinée de Haoûa : c'est une femme sans enfant, veuve d'un premier mari et divorcée d'un second. Le deuxième portrait s'ouvre sur sa solitude :

Haoûa habite seule, [...]. A quelque moment que soit de la journée, nous la retrouvons là, dans un angle obscur de sa chambre, assise ou couchée sur son divan, ..., couverte de guirlandes fleuries comme une madone, les bras aussi froids que le marbre, l'œil admirable et vague, inerte [...] elle vit, si cela peut s'appeler vivre (p. 149).

Dans ce deuxième portrait de Haoûa, le rapport interartiel entre la peinture et le texte se définit de par la mise en œuvre de deux procédés inhérents au domaine des arts plastiques. Il s'agit de la « mise en espace » qui consiste, selon Henri Mitterand (1987, p. 107), en la mise en corrélation entre le personnage pictural et son espace. Et du procédé de l'éclairage qui se détermine, selon Martine Joly, en le jeu sur la luminosité d'un lieu représenté dans un tableau ou dans un document à caractère photographique ou cinématographique. L'association de ces deux procédés apparaît au niveau du texte sous forme d'énoncé nominal *angle obscur* qui désigne à la fois l'emplacement de Haoûa dans sa chambre et la luminosité de cette dernière : Haoûa est tapie dans l'ombre, dans un coin de son appartement. Cette information spatiale est « l'occasion » pour enchaîner une série de comparaison et de métaphore qui exploitent les deux caractéristiques de Haoûa dans ce second portrait : beauté et immobilité. Suivant l'ordre d'apparition des figures d'analogie dans le discours narratif, nous relevons, d'abord, la comparaison marquée par le relateur « comme » : « couverte de guirlandes fleuries comme une madone » (p. 149). Le caractère admiratif et sacralisant de cette comparaison produit le filage *Haoûa / madone / fleur*. Lequel filage rattache cette séquence dans laquelle il s'insère à la première séquence narrative supportant le premier portrait de Haoûa puisqu'une partie de ce filage – *Haoûa / fleur* – rend compte d'une association déjà mise en mémoire par le texte de par la description, rappelons-le, de son cou orné de « chapelets de fleurs » (p. 137). Toutefois, au niveau de ce second portrait, le signifiant *fleur* prend toute son importance en tant qu'attribut de la divinité. Il sous-tend, ainsi, l'association *Haoûa / madone*. Dans la mesure où la seule matérialisation de la déesse est la statue, Haoûa est associée dès lors à cette dernière : *Haoûa / madone / statue*. Cette association est motivée par les métonymies du corps de Haoûa : « les bras aussi froids que le marbre », « l'œil admirable et vague, inerte ». Considérée en tant que telle, Haoûa est désignée, plus loin dans le texte, par des métaphores nominales qui ont pour fonction de la dépersonnaliser. Elle

est « une chose charmante », un « être inutile et délicieux », « cette existence embryonnaire, sans initiative ni conscience » (pp. 149–150). Haoûa y apparaît dès lors comme une « chose » dont le devenir est laissé au soin d'une force qui la dépasse puisqu'elle est, selon le narrateur, non seulement sans initiative mais pire encore, elle n'est pas consciente de son état : elle est réduite au stade primaire de l'existence, celui « embryonnaire ». Nous déduisons que Haoûa incarne la femme irresponsable, elle n'a aucune emprise sur son existence. Elle est, par conséquent, la *femme-enfant*, l'une des variantes du mythe de la femme fatale. Le *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui* (Brunel, 1999) explique que dans la littérature, l'« irresponsabilité [de la femme] se manifeste dans la variante femme-enfant de la femme fatale. Fatale à elle-même comme elle l'est aux hommes, elle est d'une certaine manière, victime elle aussi ». En effet, Haôua est doublement victime de sa destinée du fait qu'elle ne peut « être épouse » ni devenir « mère ». Elle est de facto doublement liée à la figure mythique puisque la femme fatale est l'envers redoutable de la femme donneuse de vie, affirme Dottin-Orsini (1993, p. 36), elle est la face négative d'un éternel féminin. La référence de Haoûa, dans le premier et le deuxième portraits, aux variantes de la femme fatale fonctionne comme une annonce de ce qui sera exploité par le troisième portrait où la fatalité de ce personnage est mise en avant à travers le caractère menaçant de son costume, désigné par le substantif « armure » (p. 151). Sa description s'oppose à la description « complaisante » de la nudité d'Aïchouna, l'amie de Haoûa, présente à la même soirée organisée à l'appartement de cette dernière. Elle portait « une simple chemisette de gaze étoilée d'argent, qui [...], ne servait qu'à moucheter de points brillants la nudité [...] de ses épaules » (p. 151). L'indication des positions respectives de ces deux personnages dans l'espace crée un premier et un second plans qui accentuent le côté pictural de la scène. L'énoncé : « Elle s'approcha du divan très bas, posa sa main brune et nerveuse sur l'épaule nue de son amie » (p. 152) laisse comprendre que Haoûa se tient debout derrière Aïchouna. La description de son costume contraste complètement avec celui de son amie puisqu'il dissimule totalement son corps. Son costume prend, dès lors, une importance déterminante dans son identification au mythe de la femme fatale. Constitué de « trois longs caftans » superposés et d'un « un fichu de drap d'or » (p. 152) le costume de Haoûa est considéré comme l'attribut des reines : le narrateur le désigne par l'énoncé « le costume impérial » (p. 152). La « rigidité » de ce dernier motive son association à une « armure », laquelle est mise en relief par la texture en « drap d'or », du troisième caftant qui rend l'« armure » « éblouissante » (p. 152). Ceci rehausse l'effet de richesse recherché de par la description minutieuse du costume. Dans la mesure où le corps n'existe que s'il est costumé, la fonction de ce costume est dès lors de présenter Haoûa en tant que *reine orientale*, voire même *une reine-guerrière*. En tant que telle, Haoûa utilise comme « arme » la séduction qui est

fondée sur son corps en mouvement : elle secoue le « mouchoir turc » imbibé d'essence et elle s'approche du divan en s'y laissant glisser par « un mouvement de lassitude » (p. 152). De par ces actions, Haoûa exerce un réel pouvoir sur le narrateur et sur son ami, pour preuve l'exclamation de ce dernier : « 'Admirable !' dit Vandell en lui faisant avec cérémonie le salut qu'on doit aux reines » (p. 152). Ainsi, dans ce portrait de Haoûa, se met au jour l'inscription de la représentation de ce personnage dans la rêverie générée par l'inconscient des artistes autour de l'Orient au dix-neuvième siècle, laquelle est largement alimentée, explique Edward Saïd (2003, p. 18) par l'image des souveraines orientales réputées pour leur beauté et leur habileté en politique. Ces souveraines sont celles de l'Orient antique auquel les artistes n'ont pas cessé de rêver. Il s'agit de la reine de Saba et de Cléopâtre qui passent, selon des récits où se croisent l'histoire et la légende, pour avoir corrompu grâce à leur charme d'honnêtes princes et rois, notamment, Salomon et Marc-Antoine. Vrai ou imaginaire, ce grand pouvoir de séduction trouve un écho dans la figure de la femme fatale qui est dominatrice par la séduction. Plus en encore, ces souveraines seraient même l'une des origines de ce mythe. Le rapport entre ces reines orientales et la femme fatale rejaille sur la littérature, notamment sur les œuvres de Gustave Flaubert, où cette dernière « se déploie dans le cadre d'une antiquité orientale et barbare, dans un décor de palais somptueux [...] au milieu d'un luxe inouï de vêtements et de bijoux. Dès lors le thème de la femme fatale était associé à un certain exotisme », explique Jean Pierrot (1977, p. 53). La représentation de la femme fatale se confond ainsi avec celle des reines orientales puisque son espace – « palais somptueux » – est aussi le leur, tel que rêvé par les artistes. Nous dirons dès lors qu'en identifiant Haoûa aux reines orientales, le narrateur exploite l'image des figures légendaires posées au fondement du mythe de la femme fatale. Laquelle image rend compte de l'imaginaire occidental de l'Orient et de la femme.

Le quatrième portrait porte sur l'assassinat de Haoûa par celui qui était son second mari. Ce meurtre est décrit dans la dernière scène du récit comme un combat en ce qu'il se produit pendant la fantasia qui crée, selon le narrateur, « l'ardente atmosphère d'un champ de bataille » (p. 221). Hors de son appartement, Haoûa n'est plus le centre d'intérêt du narrateur. « Morte », elle est décrite avec une telle indifférence que son dernier portrait se trouve réduit à quelques lignes: ni son costume, ni sa parure et encore moins les objets qui l'entourent ne sont décrits comme il est le cas dans les trois premiers portraits. Ceci s'explique, selon Saïd (2003, p. 197), par le fait que tout artiste voyageant en Orient est à la « recherche d'une réalité exotique certes mais spécialement séduisante ». Cependant, ce dernier portrait de Haoûa se rattache aux autres en reconduisant quelques caractéristiques de son espace et son corps. En effet, le rapprochement entre les portraits de Haoûa s'établit de par la réinscription en abyme des deux premiers portraits par le quatrième. Toutefois, ce dernier s'en distingue par l'isotopie de

la mort autour de laquelle il s'articule. D'une part, le manque d'éclairage de la tente – « Un reste de bougie s'éteignait » (p. 228) – par rapport auquel Haoûa est décrite morte, réactualise le contexte du deuxième portrait où elle est décrite par rapport à un « angle obscur ». Même la mort qui est supposée dans ce deuxième portrait, rappelons l'énoncé « elle vit, si cela peut s'appeler vivre », pour signifier la destinée fatale de Haoûa, elle est convoquée dans le dernier portrait en tant qu'événement. D'autre part, réduit à des métonymies, le corps de Haoûa est décrit uniquement par rapport à quelques une de ses parties: « la tête un peu de côté », « les bras raidis », « les paupières fermées » et « toute couverte encore de ses fleurs » (p. 228). Caractérisant Haoûa dans son état de mort, ces énoncés descriptifs rappellent les deux relations *Haoûa / fleurs* et *Haoûa / statue* qui sont déjà mise en mémoire par le texte à partir du premier et du second portrait qui produisent, rappelons-les, les filages *Haoûa / fleurs* et *Haoûa / madone / statue*. Donc, pour l'un comme pour l'autre filage, uniquement l'une de leurs parties est exploitée par le quatrième portrait. Ce dernier les inscrit dans son isotopie, la mort, puisque la dimension sacrée des */ fleurs /* entant qu'attribut de la madone, dans le deuxième portrait, est détournée en faveur d'un rituel funéraire : « Haoûa était morte ... elle était ... toute couverte encore de ses fleurs blanches » (p. 228). Et la */ statue /* est investie d'une valeur négative dans la mesure où c'est de par son aspect que Haoûa est représentée morte. En fait, sans énoncés comparatifs, la « statue » se substitue subtilement au personnage de Haoûa par un détour métonymique de sa posture, de sa parure pour confirmer le drame que lui réserve son destin diégétique : sa mise à mort, exécutée par l'acte de vengeance de son second mari qui précipite, ainsi, celle perçue comme une idole, dans les deux premiers portraits, du haut de son piédestal. Dans l'optique de ce destin, l'image du substitut de Haoûa, la « femme-statue », appelée également « la femme de marbre » (Dottin-Orsini, 1993, p. 279), est dès lors amenée à se confondre à son tour avec l'image de la mort. Ainsi, nous constatons que la « femme-statue » est la métaphore, d'une part, de la femme froide, hostile et inaccessible que Haoûa incarne dans les trois premiers portraits ; d'autre part, de la mort comme le détermine l'écriture dans le quatrième portrait où « ce n'est pas la statue qui devient femme, mais c'est la femme qui devient statue, privée de fluide vital ». En fait, cette association de la femme et de la statue dans les arts du XIX<sup>e</sup> siècle, notamment dans la littérature, constitue l'une des représentations les plus répandues de la femme qui manifeste la rêverie des artistes et des écrivains autour d'elle, explique Dottin-Orsini (1993, p. 279). La statue serait même l'un des objets de remplacement de la femme. Elle matérialise à la fois le refus, le dégoût du féminin et l'impossibilité d'y renoncer. La « femme-statue » est ainsi considérée comme « une superbe matérialisation de la peur » (Dottin-Orsini, 1993, p. 116). Par conséquent, elle constitue l'une des figures du mythe de la femme fatale. Certes, dans ce quatrième portrait, la représentation de Haoûa en tant que « femme-statue » ne manifeste aucune peur

du narrateur vis-à-vis d'elle mais il s'agit du mépris du narrateur qui se traduit en terme d'indifférence par rapport à la mort de l'Autre/ Haoûa.

## 2. L'Autre entre l'Orient artistique et la guerre en gestation

De la fascination à la terreur, de l'idolâtrie au mépris, l'être de l'Autre/Haoûa syncrétise tous les sentiments ambivalents que suscite, l'Orient en général, et l'Algérie, en particulier, puisque ce pays est confondu par les artistes du dix-neuvième siècle avec l'Orient des *Mille et une nuits*. Cette ambivalence trouve sa pleine expression dans l'image de la femme fatale qui est perçue comme perturbatrice au plus haut degré, estime Pavel Cazenove (2008, p. 66). Les hommes pour s'en préserver développent des mécanismes de défense qui prennent la forme de mises en scènes multiples : du meurtre sanglant à la transformation de la femme en poupée, en automate ou en statue (Cazenove, 2008, p. 66). Dès lors, nous constatons que la représentation de Haoûa dans ce quatrième portrait met en relief l'inscription de la rêverie autour de cette Autre dans l'imaginaire occidental puisqu'elle puise de celui-ci l'une des images de la femme qui a largement joué en faveur d'une certaine forme d'exotisme artistique, l'Orientalisme. Rappelons-le, la femme fatale se confond souvent à la femme orientale puisqu'elles se déploient dans le même cadre spatial, l'Orient, pour reprendre les termes de Pierrot (1977, p. 53). Cette rêverie rejaillit sur l'écriture avec l'ethnotype de l'Orientale et les variantes du mythe qui entraînent le texte dans une dynamique de retour sur soi : le texte réinscrit en abyme, dans son aval, ce qu'il a produit dans son amont. Rappelons que le quatrième portrait n'est que la réécriture des deux premiers avec le retour de l'isotopie de fatalité dont le sème de la mort est porteur. Cette redondance stylistique inclut donc une redondance sémantique qui constitue les quatre portraits de « Haoûa » sous forme d'un paradigme signifiant : la fatalité, la menace, la guerre et la mort sont les incarnations de l'Autre. Ce paradigme est sous-jacent à la représentation de l'Autre dans le récit qui se veut un espace *hyperesthétique* de par le concours des images du tableau d'Eugène Delacroix, de l'Orientale et de la femme fatale. En outre, plusieurs *procédés picturaux* président cette représentation scripturaire : ils mettent en relief la singularité de l'appartement, les positions, les traits physiques et les atours de l'Autre/Haoûa. Ces derniers participent à « conférer une réalité implicite » aux corps avec lesquels ils entretiennent un rapport de contiguïté, pour reprendre les termes de Berthelot (1997, p. 43). Cette réalité s'inscrit dans la distanciation que le Même/le narrateur opère entre lui et l'Autre en la considérant comme « objet » de curiosité. Son attitude est corolaire de l'antagonisme entre le colonisateur, les Français, et le colonisé, les Algériens, représentés comme oisifs et menaçant à la fois. A ce propos, le narrateur déclare : « Ils (les Algériens) nous détestent, ce n'est pas notre administration, plus équitable que celle des Turcs, notre justice moins vénale [...] Ce qu'ils détestent, c'est notre voisinage, c'est-à-dire nous-mêmes » (p. 49).

## Conclusion

Sur cette lignée de pensées, nous sommes amenées à dire que derrière la représentation interartistique de l'Autre dans le récit d'Eugène Fromentin s'inscrit en filigranes la situation socio-politique de l'Algérie sous occupation française au XIX<sup>e</sup> siècle. Au-delà de la représentation orientaliste de l'Algérie peuplée de femmes sensuelles et lascives se profilent la mort et la menace d'une guerre.

## References

- Berthelot, F. (1997). *Le Corps du héros, pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*. Paris: Nathan.
- Brunel, P. (Ed.) (1999). *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui*. Monaco: Rocher.
- Cazenove, P. (2008). Le récit plastique : le fantasme comme modèle pour l'écriture d'un film. Rennes: Université Rennes 2. Retrieved June 6, 2021, from [https://tel.archivesouvertes.fr/file/index/docid/348677/filename/LE\\_RECIT\\_PLASTIQUE.pdf](https://tel.archivesouvertes.fr/file/index/docid/348677/filename/LE_RECIT_PLASTIQUE.pdf).
- Dottin-Orsini, M. (1993). *Cette Femme qu'ils disent fatale, textes et images de la misogynie fin-de-siècle*. Paris: Grasset & Fasquelle.
- Fromentin, E. (1991). *Une année dans le Sahel*. Paris: Flammarion.
- Joly, M. (2004). *Introduction à l'analyse de l'image*. Paris: Nathan.
- Levy, C. (2008). *La représentation de l'espace géographique dans quatre fictions postmodernistes d'Italo Calvino, Jean Echenoz, Thomas Pynchon et Christoph Ransmayr*. Limoges: Université de Limoges
- Mitterand, H. (1987). *Le Regard et le signe*. Paris: Presses universitaires de France.
- Moser, W. (2007). L'interartialité : pour une archéologie de l'intermédialité. In M. Froger, & J. E. Müller (Eds.), *Intermédialité et socialité : histoire et géographie d'un concept*. Münster: Nodus Publikationen.
- Pierrot, J. (1977). *L'imaginaire décadent*. Paris: Presses universitaires de France.
- Saïd, E. (2003). *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*. Paris: Seuil.
- Siblot, P. (1991). Représentation de la langue et production d'ethnotype. *Cahiers de praxématique*, 11.
- Thornton, L. (1994). *La Femme dans la peinture orientaliste*. Paris: ACR édition internationale.



Patricia Gauthier, University of Poitiers, France

DOI:10.17951/lsmll.2021.45.4.59-68

## L'image de l'autre dans *L'Occupation américaine* de Pascal Quignard

The image of the Other in Pascal Quignard's *L'Occupation américaine*

### RÉSUMÉ

A la fin des années 50, les Etats-Unis installent une base à Meung-sur-Loire, où se déroule *L'Occupation américaine* de Pascal Quignard. Pour le héros du roman, cet « autre monde » est à la fois objet de fascination et de répulsion. On se propose d'étudier comment se construit l'image que renvoie l'altérité d'une civilisation décrite du point de vue de l'occupé et qui contraint celui-ci à s'examiner lui-même. Ainsi liée à la découverte de l'autre en soi, cette image empêche le lecteur de se replier derrière une opposition figée des valeurs.

Mots-clés : Altérité, fascination, répulsion, Etats-Unis, valeurs

### ABSTRACT

In the late 1950s, the United States set up a military base in Meung-sur-Loire, where Pascal Quignard's *L'Occupation américaine* is set. For the hero of the novel, this "other world" is at once an object of fascination and an object of repulsion.

In this paper, we discuss how the image of the otherness of a civilization described from the point of view of the occupied party is construed and how it forces that party to examine itself. This image, thereby linked to the discovery of the Other in oneself, prevents the reader from withdrawing behind a fixed opposition of values.

Keywords: Otherness, fascination, repulsion, United States, values

*L'Occupation américaine* tient une place singulière dans l'œuvre de Pascal Quignard. Ce roman paraît trois ans après *Tous les Matins du Monde*, dont l'adaptation au cinéma par Alain Corneau a rencontré le succès et fait connaître au grand public un auteur jusque-là confidentiel. Également mis en images par ce réalisateur sous le titre *Le Nouveau Monde* en 1995, ni le livre ni le film ne rencontrent un intérêt équivalent. L'absence de tête d'affiche au générique du film, contrairement à la présence de Gérard Depardieu et de Jean-Pierre Marielle dans *Tous les Matins du Monde*, explique peut-être ce manque d'enthousiasme. Mais

Patricia Gauthier, UFR Lettres et Langues, Université de Poitiers, 1 rue Raymond Cantel, 86000 Poitiers, France. Patricia.Gauthier@univ-poitiers.fr, <https://orcid.org/000-0001-5005-5227>

c'est surtout son traitement littéraire qui distingue ce texte dans l'œuvre de Pascal Quignard. Il s'agirait d'un « roman sans imaginaire » selon ses propres mots, dont il ne souhaite pas renouveler l'expérience (Lestringant, 2005, pp.135–136) et qui cultive une forme de réalisme dont l'auteur se tient habituellement éloigné. On notera au passage que la critique elle-même s'est assez peu intéressée à cette œuvre. De fait, la présence des Américains à Meung-sur-Loire où ils ont installé une de leurs bases à la fin des années 50 est décrite de façon précise et documentée et cette description repose en partie sur les souvenirs de certains témoins de l'époque, notamment ceux d'Alain Corneau (Brulotte, 1995, p. 145). L'intrigue raconte en effet le bouleversement qu'a engendré cette installation, objet de fascination et de répulsion tout à la fois : les Américains vivent entre eux, stockent les marchandises qu'ils font venir de chez eux dans de vastes hangars appelés P.X, qui restent interdits aux Français et qui apparaissent comme un bastion de culture étrangère. Les libérateurs d'hier deviennent des occupants. Le regard de Patrick Carrion sur cette altérité est d'autant plus ambivalent qu'il se double de l'appréhension de sa propre altérité, celle d'un corps qui se métamorphose à l'adolescence et se voit confronté au désir. La découverte du jazz cristallise alors un questionnement sur l'altérité qui s'accomplit en un parcours spirituel que retrace la composition du récit en quatre parties : « Meung, Le Royaume, Sécession, Nirvana ». Mais l'Inde de 1982, où s'achève le parcours de Patrick Carrion, est celle des affaires, du libre-échange triomphant, qui consacre finalement les valeurs importées à Meung dans les années 50 et perçues dès l'ouverture du roman comme une menace. Car le point de vue adopté par le narrateur de ce récit se lit inévitablement au prisme d'un titre, *L'Occupation américaine*, qui sonne comme une provocation (Lestringant, 2005, p. 123) et présente une perspective largement déformée au regard de ce que nous apprend l'Histoire, transformant les alliés en occupants, entamant ainsi le réalisme revendiqué. Cette anamorphose nous semble particulièrement efficace pour explorer l'image de l'autre dans ce roman. En effet, il n'est pas anodin que le titre choisi pour l'adaptation cinématographique, *Le Nouveau Monde*, inscrive explicitement dans le film une filiation avec la réflexion sur l'altérité qui s'est développée concomitamment à la découverte de l'Amérique par Christophe Colomb (et qui constitue le thème central du film de Terrence Malick de 2005, lui aussi intitulé *Le Nouveau Monde*). La version filmée met ainsi au premier plan un thème omniprésent dans le livre. Si ni Montaigne ni Bartolomé de Las Casas ne sont cités dans le texte, la confrontation du jeune héros, Patrick Carrion, à l'altérité radicale que représentent les Américains y est inscrite comme un leitmotiv scandé par le retour de l'adjectif « autre ». Ainsi, alors qu'il vient d'être rossé par des militants communistes qu'il a surpris peignant des slogans anti-américains sur le mur de sa maison et qu'il est recueilli par un militaire américain qui l'amène chez lui pour le soigner, « Patrick Carrion [a] l'impression que, mort, il [vient] d'entrer dans un autre monde » (Quignard, 1994, p. 41). Suit l'évocation de tout un univers

inconnu du jeune homme : table en Formica, assiettes et verres en carton, épis de maïs à demi rongés, bouteilles de Beck, de Budweiser, de Ketchup, pots de peanut butter, auxquels il faut ajouter la musique de Buddy Holly et le poster d'Ava Gardner (Quignard, 1994, pp. 41–42). Le sentiment d'étrangeté est tel que ce réveil chez le lieutenant Wadds s'apparente à une *nekuia*. Nouveauté sans précédent, altérité radicale comparable à ce qu'a été la découverte de l'Amérique pour les Européens, comme le rappelle Tzvetan Todorov :

Mais ce n'est pas seulement parce que c'est une rencontre extrême, et exemplaire, que la découverte de l'Amérique est essentielle pour nous aujourd'hui : à côté de cette valeur paradigmatique, elle en a une autre, de causalité directe. L'histoire du globe est, certes, faite de conquête et de défaites, de colonisations et de découverte des autres ; mais [...] c'est bien la conquête de l'Amérique qui annonce et fonde notre identité présente ; même si toute date permettant de séparer deux époques est arbitraire, aucune ne convient mieux pour marquer le début de l'ère moderne que l'année 1492, celle où Colomb traverse l'Atlantique. [...] Depuis cette date, le monde est clos (même si l'univers devient infini) (Todorov, 1982, pp. 13–15).

Le point de vue adopté par Pascal Quignard s'inscrit donc dans la tradition d'une réflexion philosophique sur l'autre qui voit dans la découverte de l'Amérique le point de départ d'une interrogation sur la nature de la civilisation par la confrontation à l'altérité, tout en en déplaçant la perspective puisque, bien qu'Européen, c'est Patrick Carrion qui est confronté à l'occupant, comme l'ont été les natifs américains à l'époque de Colomb. En position d'infériorité, le personnage est soumis aux forces de l'assimilation culturelle naissante, qui prolonge la violence originelle des guerres sous une autre forme<sup>1</sup>. Mais le propos de Pascal Quignard ne vise pas à faire émerger une relativité des jugements en dénonçant des comportements peu soucieux des différences culturelles. Son propos n'est pas celui d'un moraliste. Il se concentre sur le destin de son protagoniste et évoque la recherche de l'altérité comme une quête de soi. Dans les dernières pages, le lecteur apprend ainsi que « devenu seul, [Patrick Carrion] s'était voué à la recherche d'un autre monde » (Quignard, 1994, p. 205).

On se propose donc d'observer comment se construit l'image de l'altérité dans le texte et comment cette construction empêche le lecteur de se replier derrière une interprétation figée de l'opposition de deux mondes.

### 1. Altérité versus altérités

L'ouverture du roman inscrit l'occupation américaine dans un vaste mouvement historique dont le moteur est la guerre. Le premier paragraphe fait de ce phénomène un constat qui révèle, certes, la violence au cœur de l'Histoire mais sans porter de jugement. Jeanne d'Arc et Patrick Carrion sont mis sur un même plan :

<sup>1</sup> Sur le rapport de Pascal Quignard à la guerre, voir Cousin de Ravel (2015).

Quand cesse la guerre ? L'Orléanais fut occupé par les Celtes, par les Germains, par les Romains et leurs douze dieux durant cinq siècles, par les Vandales, par les Alains, par les Francs, par les Normands, par les Anglais, par les Allemands, par les Américains. Dans le regard de la femme, dans les poings que tendent les frères, dans la voix du père qui gronde, dans chacun des liens sociaux, quelque chose d'ennemi se tient toujours. Quelque chose veut prendre. Quelque chose veut tuer. Le but de nos efforts n'est pas de devenir heureux, de vieillir au chaud, de mourir sans souffrance. Le but de nos efforts est d'atteindre le soir vivant. C'est à Meung, le 15 juin 1429, sous l'occupation anglaise, que Jeanne d'Arc reprit le pont à l'armée ennemie. C'est à Meung, le 17 juillet 1959, sous l'occupation américaine, qu'un homme [Patrick Carrion] désira soudain la mort de la femme qu'il aimait (Quignard, 1994, pp. 9–10).

L'absence de jugement moral, à plus forte raison moralisateur, sur la présence américaine à Meung transparait tout d'abord dans les variations de sens du mot « autre ». La première occurrence de l'adjectif dans le roman ouvre une évocation de l'univers dans lequel évoluent les deux amis d'enfance, Patrick Carrion et Marie-José Vire : « Alors, le monde était un autre monde » (Quignard, 1994, p. 14). Suit la peinture de leur vie de jeunes enfants au bord de la Loire. Les noms de Cléry, de Nantes, plantent alors un décor typiquement français « au début des années 50 » (p.14), loin des bases américaines, qui ne sont pas encore installées. L'« autre monde » désigne donc nécessairement un monde qui a disparu, qui est « autre » au regard du temps de l'énonciation du récit et qui réintroduit une forme d'altérité par rapport aux années 80, moment où s'achève le roman. Au début des années 50, le monde est « autre » parce qu'il est encore préservé de l'occupation américaine. Il peut être qualifié de « vrai » (p. 16) parce qu'il désigne la réalité quotidienne des enfants, faite de jeux au sein de la nature (pêche, cabane, cueillette de mûres), loin de l'univers factice des produits de consommation fabriqués que va faire se répandre l'arrivée des Américains et qui, comme le raconte le réveil de Patrick Carrion chez Wadds évoqué plus haut, fait advenir une forme d'altérité radicale, celle-ci ne prenant sens qu'en comparaison du monde disparu mais s'étant elle-même transformée au fil des ans, les P.X basés en France ayant disparu pour laisser place à une américanisation triomphante sur toute la planète. Ainsi se superposent les strates du temps et se brouillent les frontières de l'altérité. Qu'il constate la disparition d'un monde ou l'avènement d'un autre, le narrateur ne retrace pas une succession temporelle qui ferait se succéder les identités de Patrick Carrion au gré du contexte historique, il lie les altérités entre elles, conditionne leur existence à une quête inassouvie qui conduira le héros jusque'en Inde au dénouement :

Il s'était voué à la recherche d'un autre monde. [...] Lui aurait-on demandé comment se définir, le mot « départ » lui aurait suffi à tout dire de ce qui l'animait. Lui aurait-on adressé la même demande pour définir l'ambition qu'il nourrissait, il aurait répondu : couper les liens avec la terre entière (Quignard, 1994, pp. 205–206).

## 2. La part maudite

De Sainte-Colombe (*Tous les Matins du Monde*) à Ann Hidden (*Villa Amalia*) en passant par les Solitaires de Port-Royal (*Sur l'Idée d'une Communauté de Solitaires*) ou Simeon Cheney (*Dans ce Jardin qu'on aimait*), Patrick Carrion s'inscrit ainsi dans la liste des personnages quignardiens portés par leur désir de faire sécession. Paradoxalement, comme le souligne Franck Lestringant (2005) :

Contrairement à ce que pourrait laisser attendre le titre de la dernière partie du roman, « Nirvana », ce n'est pas sur la trace des brahmanes et autres sages orientaux que Patrick s'est engagé, c'est pour y diriger une grosse entreprise de fret. [...] Au pays du bouddhisme, Patrick Carrion veille à la circulation des marchandises, à l'invasion des objets industriels (p. 132).

On pourrait donc interpréter l'altérité spirituelle qu'aurait pu représenter le bouddhisme comme une occasion manquée pour le personnage. Fausse piste en réalité qui, si elle était suivie, figerait le sort de Patrick Carrion dans un état qui lui reste interdit. Le poste qu'il occupe en Inde n'est que la version dégradée qu'une altérité que même la musique ne lui a pas permis d'atteindre et dont la figure de Rydell est, elle, l'incarnation : fils d'un militant communiste, Rydell devient pianiste de jazz. Drogué, aussi péremptoire que talentueux, il renvoie dos à dos l'impérialisme américain et l'impérialisme soviétique dans des formules choc qui dénie toute possibilité d'existence à l'idée même d'altérité :

Les Américains et les Russes s'étaient agenouillés au pied d'un seul et même maître. Leur maître était l'argent, accompagné de l'impatience de la protection, de l'esclavage des droits et de l'hypnose des images. Le maître de leur maître était le marché du genre humain (Quignard, 1994, p. 66).

Dans ce nivellement généralisé de la doxa, Rydell accède pourtant à une forme de dépassement par la musique qui le hisse jusqu'à une métamorphose ultime. Il affirme être un pianiste noir (alors qu'il est blanc) « amoureux des brahmanes, devenu bouddhiste noir » (p. 117). Difficile d'atteindre altérité plus radicale, quand bien même cette altérité ne trouve sa vérité que dans une parole énigmatique. Le mouvement de la fiction suit ainsi, de façon frappante, celui de la réflexion dans *La Part maudite* de Bataille. L'auteur y analyse en effet la nature du plan Marshall et ses effets sur l'équilibre mondial comme ressort économique d'une guerre entre l'URSS et les Etats-Unis ainsi prolongée par d'autres moyens. Le monde de « l'accumulation naissante » (Bataille, 1967, p. 205) nécessaire à l'économie américaine analysé par Bataille en pleine guerre froide trouve un écho dans l'évocation des P.X de la fiction quignardienne :

En règle générale, il faut bien admettre que la vie ou la richesse ne peuvent être indéfiniment fécondes et que l'instant arrive sans cesse où elles doivent renoncer à croître pour dépenser. A la prolifération intense des êtres immortels, les plus simples, succède le luxe de la mort et de la

reproduction sexuée, qui maintient à l'état endémique un gaspillage immense. La manducation des animaux les uns par les autres est elle-même un frein à la croissance globale. Et de même, les hommes, une fois la domination assurée aux dépens des animaux de l'espace disponible pour la vie, ont les guerres et mille formes de consommation inutile. L'humanité est en même temps, par l'industrie, qui utilise l'énergie au développement des forces de production, ouverture multipliée des possibilités de croissance et facilité infinie de consommation en pure perte (pp. 214–215).

C'est donc sans être dupe des limites de la politique américaine, qui repose sur le maintien d'une menace de guerre, que Bataille estime qu'« un succès des méthodes américaines implique seul une évolution pacifique » (p. 222) de la situation internationale. Au prix de cette lucidité il introduit le paradoxe d'une possible conscience de soi, liée à l'accroissement du niveau de vie mondial parallèle au plan Marshall et présentée comme « décevant[e] et déprimant[e] » (p. 223). Car réduire la conscience de soi à la possession est un « leurre » (p. 223) dénoncé par l'auteur qui, rejoignant la pensée mystique dont il se revendique, définit la conscience de soi comme « ce qui a pour objet ce qui ne lui est pas réductible » (p. 225). C'est précisément la voie suivie par Rydell et que n'a pas su trouver Carrion.

Patrick Carrion, qui a découvert le jazz grâce aux sessions qui ont lieu à la base américaine, connaît son heure de gloire lors d'un solo de batterie où il manifeste certes son talent mais qui le laisse hypnotisé par les gadgets américains :

Essuyant ses mains à son jean, au fond de la baraque en tôle, incapable de regarder en face ceux qui l'applaudissaient, il leva les yeux vers le haut du bar entourés de néons, vers les publicités pour la bière Budweiser et Miller qui clignotaient, vers le gros Teddy Bear, le drapeau étoilé américain et l'affiche de Rita Hayworth (Quignard, 1994, p. 124).

Rien d'étonnant à ce que Carrion cesse de faire de la musique le jour même où les Américains quittent la base de Meung, alors que Rydell, fidèle à sa nouvelle enveloppe de bouddhiste noir, se volatilise dans le néant et atteint ainsi le Nirvana : « Il quittait le réel. Il croyait qu'il était un martyr. Il disait que la terre avait quitté la terre. La liberté avait quitté les hommes » (Quignard, 1994, p. 181). Il touche ainsi à cette conscience « éveillée » (Bataille, 1967, p. 203) qu'appelait de ses vœux l'auteur de *La Part maudite*. Libéré du réel par une consommation excessive de drogue, le personnage de Rydell s'oppose aux deux amis d'enfance qui rêvaient de quitter Meung pour l'Amérique mais qui sont constamment rattrapés par leur enracinement familial.

### 3. Trouver l'autre en soi

A l'altérité d'une Amérique fantasmée dans les rêves d'enfant succède une présence américaine qui ramène malgré eux les deux personnages de Patrick et Marie-José à leurs attaches familiales, les contraignant à regarder comme leurs des parts de leur histoire dont ils ne sont pas responsables et dont ils ne veulent

pas. On trouve au début du roman une scène de serment qui lie les deux enfants dans une même communion autour de l'Amérique et qui fait suite au sacrifice symbolique par Patrick du « jouet préféré de son enfance » (Quignard, 1994, p. 20), une Traction avant en fer blanc, emblématique voiture française qu'il enterre en compagnie de Marie-José pour l'oublier :

- Nous deux, plus rien d'autre.
  - Nous deux, plus rien d'autre, répéta Patrick.
  - Nous irons en Amérique, dit Marie-José.
  - Nous irons en Amérique.
  - Ouvrez, commanda Marie-José
- Patrick ouvrit la bouche et elle introduisit l'hostie entre les lèvres (p. 22).

La parodie de cérémonie religieuse ne sera pas suivie d'effets. Ils n'iront pas en Amérique. En revanche, une fois l'Amérique parvenue jusqu'à eux, Patrick et Marie-José se voient contraints de regarder leur vie pour ce qu'elle est et ne peuvent que constater l'impossibilité de s'en défaire. Patrick subit l'autorité d'un père hermétique à toute forme de nouveauté, brandissant les partitions de Johann Sebastian Bach à la tête de son fils, le frappant à coups de ceinture et lui interdisant de se rendre à Dreux pour le concert où il aurait dû jouer, le séquestrant dans l'espoir qu'il révise son bac et assénant ses sentences : « Il y a d'autres musiques que les musiques qui se croient vivantes » (p. 162). C'est l'affrontement à des valeurs qui ne sont pas les siennes, mais qu'a adoptées Patrick, qui pousse le père à ces extrémités, incapable d'accepter l'idée que son fils suive une autre voie que celle qu'il voudrait lui tracer. « Papa, je ne suis pas toi » (p. 83) déclare Carrion à son père au cours d'une dispute au sujet de la musique. En récusant Bach, Haendel, Saint-Saëns pour leur préférer Charlie Parker et affirmer ainsi son identité, Patrick ancre celle-ci dans l'altérité. L'adolescent révolté se construit classiquement dans l'opposition à l'autorité paternelle mais Quignard fait de cet épisode le moment-clé où se joue l'abandon d'une culture qui assigne les siens à un passé possiblement infamant. Alors que Patrick joue de la batterie en écoutant du Charlie Parker, au rez-de-chaussée ses parents écoutent « les dialogues délicats que Monsieur Giraudoux avait composés avant la guerre à l'attention des oreilles allemandes » (p. 81). Le temps d'un disque, les Américains retrouvent leur statut de libérateurs dans l'évocation du jazz face à des Français, incarnés par un Giraudoux déjà révérencieux à l'égard des Allemands alors même que la guerre n'avait pas encore éclaté. Devenir musicien de jazz permet au jeune homme de s'affirmer et dans le même temps de chercher à liquider les attaches d'un passé familial douteux :

Qui de son père, du maire, du maïculteur ou du notaire, avait accueilli les troupes allemandes à Meung ? Dans quelle mesure sa famille avait-elle été contrainte à abandonner l'étage de la maison ? (p. 117)

L'altérité n'est pas choisie par simple désir d'opposition aux valeurs patriarcales. Elle engage un processus de réflexion sur soi. A ces deux questions sur le comportement des siens, Patrick Carrion en ajoute d'autres par lesquelles il interroge son attitude face aux Américains venus installer leur base à Meung :

Pourquoi lui-même avait-il réservé cet accueil aux troupes de Mc Carthy et du Général Young ? [...] Pourquoi s'étaient-ils [lui et Marie-José] déguisés [en portant des jeans], avaient-ils appris la langue de l'occupant, avaient-ils épousé leurs valeurs, avaient-ils adopté leurs goûts, leur cinéma, leurs livres, leur musique ? (p. 117).

Ce questionnement redonne aux Américains le statut d'occupants un moment mis entre parenthèses. Dans ce mouvement transparait l'instabilité du rapport des personnages à une altérité elle-même instable. A l'épreuve du réel, le fantasme de l'Amérique idéalisée vacille. A l'épreuve du questionnement, les attitudes communes face aux différents occupants entament la possibilité même d'une altérité véritable. Si Patrick Carrion n'est pas son père, il ne peut s'affranchir totalement de l'héritage familial pour devenir autre. Aussi n'est-il pas étonnant que le désir d'altérité trouve à s'exprimer dans l'espérance d'un autre monde. Qu'il existe une autre vie malgré tout, tel est le credo de Marie-José quand elle constate que Patrick Carrion la fuit :

Elle trouvait Patrick tour à tour inattentif et niais. Elle se mit à détester la situation de son père et à exagérer la disproportion qu'il pouvait y avoir entre la fortune et la culture d'un vétérinaire [métier du père de Patrick] et celle d'un quincailler-épicer. Elle espéra un autre monde (p. 101).

Cet espoir se concrétise ironiquement dans l'adoption « d'un petit chat que lui offrit un officier américain qui venait faire ses courses à l'épicerie. 'C'est un chat américain', expliqua-t-elle » (p. 101), comme si affublé de cet adjectif, le chaton garantissait un changement de vie. Mais lorsque Marie-José exprime son désir de gagner l'Amérique en compagnie de Wilbur Caberra dont elle est devenue la maîtresse et de s'y installer dans une « vraie maison » (p. 13), d'une part elle trahit le serment qu'elle avait initialement fait de s'y rendre avec Patrick et d'autre part, elle ne fait que déplacer en pensée la routine d'une vie domestique telle que son père la poursuit quelques lignes plus tôt :

[Le père Vire] se mettait lui-même à charger la camionnette Citroën pour sa tournée dans les hameaux de Sologne : des paquets de sel, des sacs de café, des brosses de chiens, de l'étoffe à tablier, des balais qu'il suspendait dans la camionnette les manches en bas, des lots de bougies ficelées par dix (p. 132).

De même, c'est le père Vire qui rappelle la litanie des occupations et leur monotonie barbare. Sous l'apparente diversité, la triste routine des violences guerrières :



Les enfants, vous vous montrez trop avec les Américains. Vous ne vous souvenez pas. On sort à peine des Allemands. Aujourd'hui, le Général ne veut plus des Américains. Demain, ce seront les Russes qui seront sur nos terres, qui habiteront nos maisons, qui souilleront nos filles (p. 204).

Une certaine forme de bon sens paysan (ne s'appelle-t-il pas Vire ?) pétrie d'une défiance désabusée met pour ainsi dire fin à l'espoir de Marie-José. Se suicide-t-elle de n'avoir pu devenir autre ? « Où il n'y a plus d'espérance, c'est l'enfer. » sont ses derniers mots, prononcés après avoir réaffirmé que son but était de « sortir de ce monde » (p. 204). Plus que jamais, *L'Occupation américaine* semble illustrer cette « littérature de l'impossible » dans laquelle Dominique Rabaté voit l'originalité du projet quignardien (Rabaté, 2008, p. 44).

### Conclusion

L'altérité comme une impasse. Tel est peut-être le constat, plus que la leçon, de Pascal Quignard. Le point de vue du narrateur déforme le rêve de l'Amérique au gré d'une anamorphose qui en révèle les limites. Musiciens de jazz adulés dans leurs sessions mais méprisés en dehors de la scène parce qu'ils sont noirs, les Parker, Armstrong, Monk ou Davis incarnent la musique vivante de l'Amérique. Mais quand Pascal Quignard invente un personnage trompettiste de jazz noir venu avec la troupe jusqu'à Meung, il le nomme Augustus. On sait l'importance de l'onomastique chez cet auteur<sup>2</sup>. Ce nom emblématise par sa résonance angoissée à la fois le sort peu enviable de ceux que leurs collègues blancs traitent de singes (Quignard, 1994, p. 75) et ce que la musique, quand elle vit, donne à sentir de notre condition : un malaise qui prend à la gorge et nous ramène à la nuit d'où nous venons :

Depuis l'aube des temps, le visible luttait contre l'invisible. Le malheur était que jamais la victoire de l'invisible ne pouvait apparaître. Seule la victoire du visible brillait, puisque même sa défaite était brillante. Le produit neuf devait être mis en valeur, montré à tous, mis en pleine lumière pour qu'il pût se vendre aux exploités, aux aliénés, aux colonisés, aux serfs, aux mœurs asservies, aux regards hypnotisés. Pour qu'il pût apparaître, il fallait que tout le trésor passé ou invisible reculât davantage dans l'ombre. Il y avait un monde qui appartenait à la rive obscure, à la rive de l'ombre, parmi les ombres de l'enfer. C'était le monde qui pleurait dans le chant des esclaves révoltés et des Noirs (p. 67).

En consignait le triomphe des valeurs américaines répandues dans le monde au seuil des années 80, Pascal Quignard révèle l'échec d'une aspiration à l'altérité gangrénée de l'intérieur par le racisme et le matérialisme. Le monde un temps fascinant des P.X n'est qu'un autre monde de pacotille, une caverne d'Ali Baba riche mais inapte à fournir une vie à la hauteur des rêves d'enfant. Aussi, bien plus

<sup>2</sup> Voir notamment Bonnefis (2001) et Lapeyre-Desmaison (2006, ch. XVII).

qu'à se lancer dans une vaine quête de l'altérité, *L'Occupation américaine* invite-t-elle le lecteur à se tourner vers son intériorité.

## References

- Bataille, G. (1967). *La Part maudite*, précédé de *La Notion de dépense*. Paris: Minit.
- Bonnefis, Ph. (2001). *Pascal Quignard. Son Nom seul*. Paris: Galilée.
- Brulotte, G. (1995). Les mondes opposés de Pascal Quignard. *Liberté*, 37(3), 143–150. Retrieved March 5, 2021, from <https://id.erudit.org/iderudit/32313ac>.
- Cousin de Ravel, A. (2015). Imaginaires de guerre. Claude Simon et Pascal Quignard. *Carnets*, 5, 1–12. DOI :10.4000/carnets.455.
- Lapeyre-Desmaison, Ch. (2006). *Mémoire de l'Origine. Essai sur Pascal Quignard*. Paris: Galilée.
- Lestringant, Fr. (2005). La haine de l'Amérique. *Pascal Quignard, Figures d'un Lettré*, 121–145.
- Quignard, P. (1991). *Tous les Matins du Monde*. Paris: Gallimard.
- Quignard, P. (1994). *L'Occupation américaine*. Paris: Gallimard.
- Rabaté, D. (2008). *Pascal Quignard. Etude de l'œuvre*. Paris: Bordas.
- Todorov, T. (1982). *La Conquête de l'Amérique*. Paris: Seuil.

Antoine Jurga, University of Valenciennes and Hainaut-Cambrésis, France

DOI:10.17951/lsmll.2021.45.4.69-78

## *D'autres vies que la mienne* ou le récit vrai du témoin

### *D'autres vies que la mienne* or the Witness's True Story

#### RÉSUMÉ

L'ouvrage *D'autres vies que la mienne* d'Emmanuel Carrère, publié en 2009, est une des meilleures tentatives littéraires de décentrement d'un écrivain par l'exercice d'une altérité effective déployée dans l'espace du récit. En effet, l'auteur propose de se mettre au service de l'expression de l'Autre. Il choisit la place du témoin de l'effroi et du scribe de situations fortes en émotions comme celles du tsunami survenu au Sri Lanka en 2004. L'analyse de l'œuvre tend à souligner l'originalité du projet qui développe une réflexion judicieuse sur le récit de vie des modestes existences qui permet alors d'atteindre une dimension universelle entrant en résonance avec l'expérience livresque de l'empathie pour le lecteur.

Mots clés : autobiographie, décentrement, témoin, l'autre, universel

#### ABSTRACT

Emmanuel Carrère's *D'autres vies que la mienne*, published in 2009, is one of the best literary attempts to decentralize a writer by exercising an effective otherness deployed in the space of the narrative. Indeed, the author proposes to put himself at the service of the expression of the Other. He chose situations such as the 2004 tsunami in Sri Lanka as examples to describe the terror witnessed and the emotions felt. The analysis of the work tends to emphasize the originality of the project which develops a thoughtful reflection on the life story of modest existences which then makes it possible to reach a universal dimension that resonates with the book experience of empathy for the reader.

Keywords: autobiography, decentering, witness, each other, universal

*D'autres vies que la mienne* est une autobiographie que nous pouvons qualifier d'« ouverte » parce que son propos n'est pas limité aux expériences du narrateur. La subjectivité est démultipliée. Le déclencheur de l'écriture se situe dans un premier temps hors de la sphère personnelle de l'écrivain : « de là j'ai remis le nez dans mes notes sur Etienne, Patrice et Juliette et le droit de la consommation. », même si *a priori* le désir premier fut d'écrire sur soi : « je me suis mis à écrire sur moi-même » (p. 298). Certes comme pour une autobiographie classique, l'écrivain est le narrateur. Cependant celui-ci met sa compétence littéraire au service de la

---

Antoine Jurga, Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis, Campus du Mont-Houy, Le Mont Houy 59313 Valenciennes cedex 9, antoine.jurga@free.fr, <http://orcid.org/0000-0001-9928-8558>

parole des autres qu'il rapporte. Le narrateur devient, parce qu'il s'associe aux vies des autres individus, un des personnages principaux dont on suit simultanément le destin. Celui du narrateur se dessine en retour, parmi les autres à qui il accorde une place prépondérante. Il use d'un « détour » par la vie des autres qui accorde à son œuvre un éclairage bien plus prégnant sur l'écrivain lui-même. L'impossible projet qui consiste à se dire par l'écriture de soi peut s'envisager dans le décalage. La parole des autres en lieu et place de celle de l'écrivain occupe le possible récit de soi. Pour toutes ces raisons l'appartenance au genre autobiographique de *D'autres vies que la mienne* n'est identifiée que dans un second temps. Le lecteur reçoit d'abord une histoire aux multiples destins. Cet ouvrage est « ouvert » sur le monde et sur les individus qui croisent ou ont croisé la vie de l'auteur.

L'ouvrage peut s'apparenter à un roman *impersonnel personnel*. Il permet à Emmanuel Carrère de se dire lui-même par la parole des autres, de témoigner de sa vie par celles des proches. Classiquement, nous considérons l'autobiographie comme une production qui se tient entre la « vérité » d'une vie et sa reconstruction littéraire. L'originalité chez Emmanuel Carrère réside dans le fait que l'évocation rétrospective ne s'ancre que dans un passé très récent (trois ans par rapport au moment de l'écriture) et qu'il ne fait pas exactement le récit de sa propre existence. Il met l'accent sur la vie des autres, ainsi permet de connaître l'histoire de sa personnalité. L'œuvre se traduit par un travail de réagencement, de recomposition, de transposition, de réécriture, d'élaboration ... dans une disposition d'humilité et de décence qui décentre le sujet du récit parce qu'il sait que sa vie se conjugue avec celles des proches ou moins proches. Il permet, par sa littérature, de recréer du lien à une époque de délitement des relations humaines. Il fait la restitution d'événements de sa vie sous une forme qui répond aux exigences d'un projet livresque. Il est assumé à la première personne. Les noms des personnages ou des lieux ne sont pas modifiés, la factualité est mise au premier plan, au profit de l'émotion pour le lecteur, autre rapporteur à côté de l'auteur, des événements conjugués.

Le lecteur doit accepter la coïncidence qui fait de cet écrivain le témoin d'événements funestes, le rapporteur d'un chant personnel et des chants dont il reprend les thèmes et auxquels il accorde la justesse : « C'est ce que j'aime aussi dans mon travail : quand c'est simple, évident, quand ça tombe juste » (p. 242). Il devient le martyr dans la mesure où il raconte depuis des lieux où la mort se tient. « La vie m'a fait témoin de ces deux malheurs, coup sur coup, et chargé, c'est du moins ainsi que je l'ai compris, d'en rendre de compte » (p. 308). Il est l'exemple même de l'écrivain qui, par l'écriture, exprime ce que la parole ne dit pas ; celle des proches de Juliette qui décède d'un cancer, celle de son mari Patrice, celle des parents qui ont perdu un enfant à cause du tsunami... Par exemple, l'écriture parvient à unir dans la même œuvre les morts des deux Juliette (l'enfant de quatre ans de Delphine et Jérôme et la femme de Patrice, collègue d'Etienne, belle-sœur

d'Emmanuel Carrère<sup>1</sup>) pour produire un écho signifiant. Elle permet d'intégrer que l'absence de l'être cher est inconsolable, que l'infirmité est irrémédiable...

[...] C'est après avoir vu ces photos que j'ai parlé à Hélène de mon projet. Je craignais qu'elle soit choquée : sa sœur, que je n'avais pas connue, venait de mourir, et hop, je décidais d'en faire un livre. Elle a eu un moment d'étonnement, puis elle a trouvé que c'était juste. La vie m'avait mis à cette place, Étienne me l'avait désignée, je l'occupais.

Le lendemain, au petit déjeuner, elle a ri, vraiment ri, et m'a dit : je te trouve drôle. Tu es le seul type que je connaisse capable de penser que l'amitié de deux juges boiteux et cancéreux qui épluchent des dossiers de surendettement au tribunal d'instance de Vienne, c'est un sujet en or. En plus, ils ne couchent pas ensemble et, à la fin, elle meurt. J'ai bien résumé ? C'est ça, l'histoire ?

J'ai confirmé : c'est ça (p. 110).

Comme certains disparaissent sous la vague du tsunami, comme d'autres sont victimes d'une maladie, Carrère se trouve par hasard face à un réel à traiter. Il doit rendre compte de la parole de ceux qui ont connu les rives du Styx : Etienne victime d'un cancer et amputé d'une jambe, les parents de la petite Juliette, Hélène la sœur de Juliette, Patrice mari de Juliette, Juliette handicapée et victime d'une récurrence de cancer, ...et la nounou de Jeanne à la fin du récit qui perd son mari pour indiquer l'infinie parole toujours recommencée. « Ecrire, c'est se faire l'écho de ce qui ne peut cesser de parler [...] » nous enseigne Maurice Blanchot (1955, p. 20), pour justifier l'engagement et l'attitude de l'écrivain. Emmanuel Carrère fait plutôt silence sur sa vie pour autoriser la parole des autres par sa voix et ainsi par la même impulsion se dire : « Il [Etienne] savait que, parlant de lui, je parlerais forcément de moi » (Carrère, 2009, p. 112). Il est certain que les compétences d'écrivain autorisent Emmanuel Carrère à endosser le rôle du scribe : « J'en ai accepté le pari et les principes. J'ai été un écrivain public qui racontait la vie des autres. Aussi étrange que cela paraisse, c'est un rôle qui me plaît »<sup>2</sup>.

Il donne voix à l'universel par son principe d'écriture ; il est l'écrivain public du récit ouvert dans la mesure où chacun peut y trouver une extinction à sa parole et parce que l'œuvre est livrée à la lecture de tous. Les destins particuliers des individus – Etienne Rigal est juge tout comme Juliette le fut, les identités sont réelles – que l'auteur livre au lecteur, touchent à une dimension commune où la vérité se révèle. Son projet, pour lequel il procure les étapes de l'invention, est « juste » parce qu'il n'est pas choisi, élaboré pour répondre à un projet livresque

<sup>1</sup> Entretien Emmanuel Carrère, « Vous avez remarqué que les deux malheureuses héroïnes se prénomment Juliette. Quel romancier aurait osé donner à ces deux mortes le même prénom ? », Propos recueillis par Jérôme Garcin, <http://bibliobs.nouvelobs.com> (page consultée le 5 juin 2021).

<sup>2</sup> Entretien Emmanuel Carrère, propos recueillis par Jérôme Garcin, <http://bibliobs.nouvelobs.com> (page consultée le 5 juin 2021).

mais à l'inverse au réel qui impose à l'écrivain de rendre compte parce qu'il occupe une place dans le monde. Et si l'écrivain peut endosser une fonction, elle peut être celle-ci même qui consiste à dire la vie des gens, à inventer un tissu de mots qui permette d'exprimer la souffrance, à répondre à la commande d'Etienne. A lui, de raconter la mort de la petite Juliette à Phuket, à lui d'enregistrer la parole des proches, à lui de décrire l'agonie de l'autre Juliette, à lui d'observer sa propre vie... « C'est ça, l'histoire ? / J'ai confirmé : c'est ça. », le *ça* du roman est un pan de vies que cherche à saisir Emmanuel Carrère, un réel déceptif qui inclut la souffrance, le désarroi, la misère, l'infirmité, la maladie, la mort... auxquels il oppose l'amour et l'attachement des êtres sans verser dans un pathétique effusif. Il fait les constats lui-même de situations qui se prêteraient aisément à des scènes larmoyantes d'un scénario filmique, de coïncidences comme seuls les romans peuvent en produire : « Dans un film, une musique intensément dramatique devrait accompagner la découverte de ces lignes par l'héroïne » (p. 232). Comme le stipule Maurice Blanchot, Emmanuel Carrère « se met en jeu dans le mourant [...] » (Blanchot, 1955, p. 111). Il est au cœur d'une concentration de malheurs. Il participe de et à cette narration de la vie des autres, il inclut sa « misérable » condition d'humain qui l'autorise à rependre l'épanchement des autres, il raille sa condition protégée.

Emmanuel Carrère autorise à penser l'impensable. Il nous fait un aveu inavouable à travers ce roman : « Cela me paraît plus humain. A un certain moment, c'est de ne penser qu'à soi qui est le plus humain ». Il pense à son départ vers le Japon pour la promotion d'un film auquel il a participé alors qu'il vient d'apprendre que les jours de sa belle-sœur sont comptés. Il vit toujours avec la même femme Hélène avec laquelle il a une eu petite fille, Jeanne, alors qu'à l'ouverture du roman la séparation est confirmée : « Avant la vague, nous étions Hélène et moi en train de nous séparer. Une fois encore l'amour se délitait [...] » (p. 48). Il évoque à travers une sorte de pragmatisme affectif l'expression d'un aléatoire qui fait qu'on peut mourir en une seconde et qu'on pense qu'au fond le bonheur est peut-être là sous nos yeux. Il dit au lecteur comment sa vision du monde s'est modifiée au contact de la catastrophe, à la confrontation des autres, comment le fait qu'il ait été épargné du malheur lui fasse égoïstement apprécier sa propre vie. Il nous dit que son bonheur tient à des témoignages sensibles et des circonstances malheureuses qu'il a pu observer :

J'ai moi-même été longtemps très malheureux. Mais c'est un malheur que je me fabriquais tout seul. Car j'étais épargné. Je n'avais jamais été confronté à une authentique douleur. Mes ambitions, mes inquiétudes étaient dérisoires<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Entretien Emmanuel Carrère, propos recueillis par Jérôme Garcin, <http://bibliobs.nouvelobs.com>

De la même manière Etienne, revenu de la mort, ne s'embarrasse pas avec des afféteries quelconques : face à Juliette agonisante du cancer en phase terminale il pense et l'avoue à Emmanuel Carrère : « ouf ! c'est elle et pas moi [...] » (Carrère, 2009, p. 279). L'écrivain autorise à penser l'impensable : ce que la honte, les convenances interdisent. Regarder la mort en face modifie le rapport aux autres et la capacité d'aimer parce que la structure de l'altérité de l'individu est sollicitée pour une réception de meilleure qualité. Le réel est la solitude, est la tragique atomisation des êtres qui entraîne chacun à sauver sa peau ; la mort des autres fait pleurer d'abord sur la sienne. Le lecteur aura modifié son regard. L'écrivain rapporte la parole née au bout de la vague du tsunami, liée au(x) deuil(s), une parole sur une catastrophe extime de la communauté des hommes. L'écrivain Emmanuel Carrère s'empare de la qualité ulyssienne du témoin qui entend la plainte sans courir le risque de l'expérience. L'attitude de l'écrivain et du lecteur est la même dans la mesure où tous deux s'évertuent à observer un réel qui ne les concerne que par ricochet, et à recevoir une parole par le voile du langage et de l'œuvre. L'écrivain est témoin de la disparition, de la mort, de la perte... qu'il donne à lire au lecteur qui devient à son tour le récepteur de cette parole. Ainsi Maurice Blanchot précise : « le lecteur ne lit pas, il regarde, assistant, prenant part sans participer » (Blanchot, 1969, p. 560), il demeure témoin malgré tout d'une disparition parce que la littérature permet de « lire » ce qui est inatteignable, ce qui est raté dans l'œuvre, ce qui est manqué et dont la poursuite s'impose au lecteur.

L'œuvre permet d'expérimenter que vivre, observer ou lire « des grands chagrins » permet de modifier son psychisme en déchirant le voile qui nous maintient dans une réalité trompeuse que nous avons forgée. L'objectif est d'atteindre le réel de notre être dans un rapport plus vrai avec les autres et le monde où par exemple la mort, la maladie sont visibles et connues. Cette approche du texte permet de soulager des résistances liées à des événements malheureux dans nos vies. « Notre âme se trouve soulagée de certaines tensions », nous dit Sigmund Freud (1908), à propos des jouissances nées de la lecture d'une œuvre. Côté des régions des expériences extrêmes ou ultimes affranchit l'individu de ces peurs profondes. L'effet libérateur est assuré à plein puisque le lecteur expérimente une jouissance psychique. Le réel s'impose à l'écrivain parce qu'il est présent en qualité de témoin lors du déclenchement du tsunami et à la place du scribe pour donner un espace livresque à une parole qui concerne l'agonie de Juliette et le mal-être de l'écrivain. La visée de *D'autres vies que la mienne* est de tenter de raconter la mort agissante et présente du côté des vivants. Emmanuel Carrère choisit un enjeu « impossible » et sa littérature s'y tient. Ceux qui ont « vu » la mort par la vague, le monstre marin sortir des eaux ne peuvent plus l'évoquer. Dans un premier temps, Emmanuel Carrère n'en perçoit que les effets, recense les disparus, décrit ceux qui ont été épargnés... mais son « témoignage » dépasse

très vite la simple notation de faits pour gagner une zone du sensible. L'homme ne peut regarder la mort, comme Orphée voit Eurydice disparue, ainsi que le précise Maurice Blanchot, visible dans son invisibilité, perceptible dans le retrait... le tsunami n'est perceptible que dans le vide engendré. Le réel de la catastrophe n'est « lisible » que dans l'extension du ravage, dans l'intensité et la qualité de l'absence :

On s'avise que l'eau est très loin. Entre la bordure des vagues et le pied de la falaise, la plage en temps normal est large d'une vingtaine de mètres. Là elle s'étend à perte de vue, grise, plate, scintillante sous le soleil voilé (Carrère, 2009, p. 12).

Carrère, chantre de la communauté, occupe le même retrait, témoigne de la présence de la mort en se tenant dans la marge qui consiste à décrire, et à circonscrire ses répercussions. L'œuvre *D'autres vies que la mienne* arrive après la chose – publiée six ans après – elle autorise le chant de celui qui cherche à comprendre, à saisir un réel dont l'individu ne perçoit que les effets d'une lame de fond. Etienne Rigal figure son cancer par l'image d'un rat : « La chose épouvantable, insupportable pour lui, c'est un rat dans une cage [...] un rat qui se serait introduit dans ton corps » (pp. 122–123) qui le dévore. L'auteur, mis sur le même plan par le projet autobiographique, évoque un autre animal, avec la même lettre rongeuse [R] : « Je ne veux pas redevenir mais je ne veux pas non plus oublier ni traiter de haut celui que le renard dévorait et qui a commencé, il y a trois ans, à écrire ce récit » (p. 144), qui le taraude et qui a disparu à l'issue du récit : « le renard qui me dévorait les entrailles est parti » (p. 299). Les mots auront permis de tenir à distance le réel intrusif. Les métaphores sont multiples et affirment toutes la nécessité d'imager une menace invisible. Etienne est victime dans son adolescence d'un cancer ; il sera amputé d'une jambe. C'est par l'amputation que l'invisible prend forme dans le manque. La comparaison semble facile mais le propos reste juste dans la mesure où il s'agit de démontrer que la réalité contient en elle les symboles de lecture du réel. Comme Achab<sup>4</sup> d'Herman Melville, Etienne est amputé de la jambe. Il a vécu la confrontation avec le réel, la baleine pour Achab, un rat-cancer pour Etienne qui leur ont coûté une jambe chacun. A la différence essentielle qu'Etienne est un être réel, tous deux sont revenus de l'expérience du réel : « [Etienne] m'a dit : cette histoire de la première nuit, c'est peut-être pour vous, pensez-y. J'y ai pensé, je me suis mis à écrire ce livre » (Carrère, 2009, p. 256). L'auteur par l'élaboration de l'autobiographie ouverte se défait d'une angoisse. Il est littéralement modifié par l'expérience de l'écriture ; le lecteur est invité à emprunter ce même parcours.

<sup>4</sup> Personnage principal de *Moby Dick, or the whale*, Herman Melville (1851).



Les effets de l'écriture de l'ouvrage d'Emmanuel Carrère ne sont pas limités à l'écrivain. En effet, le texte offre l'occasion d'inscrire la part du récepteur comme l'auteur l'a envisagé lors de la réception de la parole des autres et de connaître la jouissance de la réalisation transposée de fantasmes. Sigmund Freud (1908) qui a réfléchi à la question de la création littéraire, explique que « le créateur nous met à même de jouir désormais de nos propres fantasmes sans scrupules ni honte ». *D'autres vies que la mienne* autorise l'exercice du fantasme de vengeance contre les puissants. En effet, les juges que sont Juliette et Etienne parviennent à devenir les pourfendeurs qui s'arrogent l'autorité d'annuler les contrats malveillants des sociétés de crédits. Emmanuel Carrère instille dans son ouvrage de la justice pour contrebalancer l'injustice de la catastrophe et de la maladie. Dans la vie réelle, le cancer peut frapper tout à chacun, dans un tribunal l'homme peut agir pour établir un monde plus juste. Etienne et Juliette sont identifiés comme des justiciers, ils aident des gens démunis, annulent les faillites personnelles, interviennent là où les choses semblent irrémédiables. Ainsi face à l'inéluctabilité de la mort, de l'amputation, de la maladie, le livre inscrit un possible pour pallier l'insupportable question de l'homme face au malheur, à la perte. Le lecteur souhaite que les justiciers, qui sont parvenus à faire plier les puissants, à effacer les dettes puissent de la même manière « effacer » le cancer de Juliette. Les désirs enfantins de justice se prolongent ici. Patrice, le mari de Juliette est illustrateur de bandes dessinées et incarne l'individu sans ambition qui parvient à rencontrer le véritable amour. Ses fictions illustrées demeurent enfantins et il s'identifie au chevalier preux des récits courtois protégeant sa princesse Juliette : « Tout le monde vous regardait en s'écartant sur votre passage. C'était vraiment le chevalier qui portait la princesse » (Carrère, 2009, p. 296). La pensée magique des enfants qui fonde le fantasme se réalise dans le monde adulte, elle demeure un « bouclier » imaginaire contre le réel de l'existence.

Carrère répond, à travers l'écriture, à un moi idéal qui l'invite à rechercher la tension de l'impossible à maintenir dans une œuvre. Le fantasme de l'écriture totale ou exceptionnelle qui suscite l'admiration des autres répond à un déficit ou une tension que Patrice ne connaît pas. L'accès au monde de l'enfance est resté « ouvert » pour Patrice. La structuration de son psychisme lui impose ce rapport « édulcoré » au monde. Emmanuel Carrère le perçoit comme un véritable artiste – que lui ne serait pas – parce qu'il accepte que lui échappe une part incontrôlée dans la création et qui permet l'insertion de son réel dans l'œuvre. Pour Patrice, le monde est voilé, nimbé de l'enfance prolongée. Il continue de jouer et en cela il est un créatif : « tout enfant qui joue se comporte en poète » (Freud, 1908). L'auteur insère du jeu là où les adultes n'en disposent plus. Il crée une fissure dans la réalité pour en revenir au monde de l'enfance. Les enfants occupent dans l'œuvre une place prépondérante ; Juliette à l'ouverture / Jeanne et Diane à la fin de l'œuvre, le monde enfantin des illustrations de Patrice... Dans les dernières pages de l'œuvre, à propos de Diane la fille de Juliette, Carrère

évoque un accès à la compréhension par la symbolisation, qui par le miroir qu'elle représente, permet de modifier le psychisme de l'individu :

Patrice raconte, lui, que ses premiers mots ont été : où est Maman ? et que le premier film qu'elle a aimé, c'est Bambi. Elle a revu cent fois la scène où Bambi comprend que sa maman ne se relèvera pas, c'est l'image la plus juste qu'elle se fait de sa propre histoire. Patrice dit aussi que, des trois filles, c'est elle qui aujourd'hui parle le plus de Juliette [...] (p. 309).

L'écrivain occupe une position double qui lui permet de se tenir au cœur de la vie des autres tout en conservant son statut d'observateur. L'individu a besoin de poser une image sur les événements qui dépassent sa compréhension et qui échappent à toute rationalisation. Le jeu que crée l'auteur réside dans l'agencement de l'écriture en miroirs multiples, en coïncidences comme-dans-les-romans, en moments identiques d'émotion... L'invention scripturale concerne la forme à adopter pour accorder une cohérence et une efficacité à des faits et événements rapportés. Cette mise en perspective des choses, les répétitions, les reflets fabriquent un espace livresque qui s'instaure entre les individus et le néant auxquels ils sont confrontés. Le monde est un jeu où les procédures se répètent. Le récit est construit selon un jeu de miroirs ou encore de flux et reflux qui fait réapparaître la même image : les faits et événements se répondent, se répètent ; les vies s'équivalent. La vie des autres est le reflet de sa propre vie. Par exemple, Emmanuel Carrère évoque au cours de l'évocation de la vie de touristes à Phuket, de Patrice, d'Etienne et de Juliette, sa « nouvelle » vie avec sa femme Hélène, la naissance de sa fille Jeanne, ses propres difficultés à vivre ou à écrire... Les épisodes se répètent de la même manière que la parole est doublée dans sa transmission indirecte. Deux juges, infirmes tous deux des suites d'un premier cancer se rencontrent pour faire un duo de choc dans la magistrature. Deux irradiations sont à l'origine de la récurrence du cancer pour Juliette, Etienne connaît une récurrence de son cancer. Emmanuel Carrère raconte la mort des deux Juliette. Jeanne naît quand Juliette meurt. C'est donc le miroir ou la répétition de soi transposé qui produit la modification par retour sur le sujet qui observe. Entre autres existences, le singulier de la vie des Juliette touche à l'universel par la disposition scripturale élaborée par l'écrivain.

Certains passages revêtent une force capable de faire vaciller le lecteur. Il faut rappeler qu'Emmanuel Carrère n'a pas connu l'événement directement, et que cette place de récepteur se dédouble pour le lecteur qui reçoit le récit d'événements qu'il n'a pas non plus appréhendés directement. Le biais autorise ici l'accès au réel de la colère de Juliette mais il est certain que l'enregistrement décalé des événements devient opérationnel surtout grâce au parcours dans l'œuvre jusqu'à cet épisode de l'annonce des problèmes de santé de Juliette. La volonté, inscrite dans le fantasme, de « sauver » Juliette est menacée ici, contrecarrée plus loin dans l'œuvre. Classiquement, le lecteur de roman se surprend à « vibrer »

pour un ou des personnages fictifs. Dans le texte de Carrère, les identités sont réelles, les sensations éprouvées concernent d'autres individus comme pour une autobiographie devenue ici collective par le biais d'une altérité effective.

Ainsi, consigner la vie des autres permet d'écrire plus justement sur soi et sur les expériences de sa vie. Celle-ci peut être considérée comme un vaste récit sans bornes où les individus n'existent que par la perception que les autres ont d'eux et du témoignage qu'ils en font pour donner existence : « Est-ce que nous faisons partie de leur récit comme eux du nôtre ? » (p. 65), s'interroge Emmanuel Carrère. L'écrivain fait alors l'expérience pleine de l'allocentrisme. Les parlêtres<sup>5</sup> que sont les hommes ont besoin constamment d'une restitution pour se dire et dire le monde. Sur la question du cancer qui occupe une large part du récit, l'écrivain cite un auteur dont les théories expliqueraient la survenue de la maladie : « Quelque chose dans le narcissisme primaire n'a pas été construit » (Lambrichs & Cazenave, 1998, p. 141). L'individu, en raison de la formation de son narcissisme primaire, peut se différencier des autres, notamment de la mère pour porter sa libido sur d'autres objets. Le miroir est alors la dimension nécessaire à l'identification où l'être peut se reconnaître comme sujet distingué d'autrui, miroir qu'Emmanuel Carrère s'évertue à décliner dans son ouvrage. Il propose de « revivre » le deuil qui consiste à quitter la fusion maternelle pour connaître une perception individuée. Le récit de Carrère doit s'envisager comme un miroir où le lecteur se considère à distance, comme un sujet face à ses propres angoisses.

*D'autres vies que la mienne* permet de déployer le récit vrai du témoin. L'altérité en jeu s'impose alors comme principe de retour sur soi, les autres apparaissent comme le tiers nécessaire. Ils acquièrent cette qualité réflexive équivalente au phénomène de retour du réel vers le sujet, qui se pense comme individu isolé, atomisé. Emmanuel Carrère livre les étapes du processus de l'œuvre ; il commence par vouloir écrire sur lui, sur « le désastre de [ses] amours, sur le fantôme qui hantait [sa] famille » mais rassemble finalement ses notes sur le Sri Lanka et le tsunami, les témoignages d'Etienne, de Juliette et de Patrice. Le retrait de l'écrivain permet l'émergence du réel tragique de la vie des autres. Le projet égocentré s'est transformé en autobiographie ouverte ou plurielle où le lecteur peut lire ses propres inquiétudes et travailler à modifier son rapport au monde. La capacité de l'auteur qui consiste à partir de soi pour revenir à soi à travers les autres constitue une maîtrise certaine du projet. Par conséquent, l'œuvre dans sa composition et sa réception s'annonce comme totalisante. Emmanuel Carrère inscrit dans l'ouvrage les traces du processus de création de l'œuvre et insiste à d'autres endroits de l'œuvre sur le processus d'écriture :

---

<sup>5</sup> Mot-valise composé inventé par Jacques Lacan.

j'ai repensé à ce qu'Étienne nous avait raconté et l'idée m'est venue de le raconter à mon tour. J'ai eu par la suite beaucoup de doutes sur ce projet, je l'ai abandonné pendant trois ans en croyant n'y revenir. Jamais, mais cette nuit-là il m'est apparu comme une évidence (p. 107).

Un ouvrage ouvert aux vies des autres semble au premier abord pouvoir être figuré par un jaillissement de tracés dans diverses directions. En réalité le livre se reçoit comme une création refermée sur elle-même. L'impression qui se dégage de l'œuvre est celle de la lecture de l'ouvrage d'un auteur capable d'observer et de noter simultanément, de souligner ce qu'il montre au lecteur de la vie des autres et de lui, livrant au fur et à mesure des pages sa propre variation psychique.

Les destins des personnes évoquées dans *D'autres vies que la mienne* sont singuliers, juxtaposés, multipliés, reflétés... et leur singularité ainsi exacerbée autorise une réception globale dans une sensible équivalence des vies. Emmanuel Carrère atteint une forme d'universalité par un discours qui ouvre un espace commun où l'auteur et le lecteur peuvent inscrire les tensions de leur propre vie. La lecture de l'œuvre d'Emmanuel Carrère permet de comprendre que le recours aux autres lui fut salutaire dans la mesure où son engagement dans l'écriture a permis d'éradiquer les angoisses qui le tenaillaient et de faire des choix de vie heureux. L'état de crise éprouvé par l'auteur trouve sa résolution dans la création d'une œuvre qui remercie en avançant les actants de son avènement.

## References

- Blanchot, M. (1955). *L'Espace littéraire*. Paris: Gallimard.
- Blanchot, M. (1969). *L'Absence de livre* dans *L'Entretien infini*. Paris: Gallimard, N° 86 Journal Quinzaine littéraire, janvier 1970, par Nadeau, M.
- Carrère, E. (2009). *D'autres vies que la mienne*. Paris: P.O.L.
- Freud, S. (1908). *La Création littéraire et le rêve éveillé* (M. Bonaparte & E. Marty, Trans. 1933). Retrieved December 2, 2021, from <https://editionskapaz.fr/la-creation-litteraire-et-le-reve-eveille-article-de-sigmund-freud/>.
- Lambrichs, L.-L., & Cazenave, P. (1998). *Le Livre de Pierre. Psychisme et cancer*. Paris: Seuil.
- Melville, H. (1851). *Moby Dick, or the whale*. New York: Harper & Brothers/London: Richard Bentley.

**Christophe Cusimano**, University Masaryk of Brno, Czech Republic  
**Kristýna Vítková**, University Masaryk of Brno, Czech Republic

DOI:10.17951/lsmll.2021.45.4.79-88

## Le malade d'Alzheimer autre à soi et à ses proches : la circularité comme mal et la régularité comme remédiation

Alzheimer's Patients Other Than Themselves and Their Loved Ones:  
Circularity as Evil and Regularity as Remedy

### RÉSUMÉ

Tout aidant qui fait face aux répétitions discursives et gestuelles des patients atteints de la maladie d'Alzheimer doit néanmoins mettre en place un programme de routine quotidien. Cet apparent paradoxe combine circularité d'une part et régularité d'autre part, deux principes fondés sur le même axiome : l'itération. L'itération peut entraîner l'enfermement du patient en lui-même lorsqu'elle prend la forme d'une circularité, alors qu'elle est bénéfique lorsqu'elle prend la forme d'une rassurante régularité. Cette dernière permet d'éloigner, au moins provisoirement, la menace d'un double éloignement du malade, de lui-même et de son entourage. Dans cet article, nous envisageons l'itération sous deux angles, linguistique et comportementale.

Mots-clés : maladie d'Alzheimer, mémoire, répétition, régularité, itération, sémantique, analyse de discours

### ABSTRACT

Any caregiver who has to face the discursive and gestural repetitions of Alzheimer's patients must nevertheless set up a daily schedule routine. This apparent paradox brings together circularity on the one hand and regularity on the other, two principles based on the same axiom: iteration. Iteration can cause the patient to be locked up within himself when it takes the shape of circularity, whereas it can be beneficial when it takes the form of a reassuring regularity. The latter removes, at least temporarily, the threat of a dual break of the patient, from himself and from his friends and family. In this article, we consider iteration from two angles, linguistic and behavioural.

Keywords: Alzheimer's disease, memory, repetition, regularity, iteration, semantics, speech analysis

## 1. Introduction

Alors que tout aidant a déjà souffert des nombreuses répétitions discursives et gestuelles du malade d'Alzheimer dont il a la charge, il lui faut toutefois instaurer

---

**Christophe Cusimano**, Ústav románských jazyků a literatur, Filozofická fakulta, Masarykova Univerzita, Arna Nováka 1/1, 602 00 Brno, Phone: 00420 549493547, ccusim@phil.muni.cz, <https://orcid.org/0000-0002-4716-5537>

**Kristýna Vítková**, Ústav románských jazyků a literatur, Filozofická fakulta, Masarykova Univerzita, Arna Nováka 1/1, 602 00 Brno, Česká republika, 487780@mail.muni.cz, <https://orcid.org/0000-0002-1516-3326>

comme remédiation une routine exécutable dans l'emploi du temps quotidien. Cet apparent paradoxe met aux prises *circularité* d'une part et *régularité* d'autre part, deux principes qui se basent sur le même axiome : l'*itération*. Cet article envisage d'abord la circularité, suivant les deux angles d'approche que sont les aspects langagier et comportemental. Puis nous passons en revue les stratégies de planification régulière des journées dont peut bénéficier le malade, routine dans laquelle l'écriture et donc le langage ont une place certaine à occuper. Dans une perspective linguistique, notre étude fait la part belle aux discours des malades, envisagés principalement sous l'angle de la sémantique interprétative de François Rastier. Nous nous appuyons ici sur un matériau oral éclectique du point de vue générique : entretiens anamnétiques enregistrés par nous-mêmes ou disponibles en ligne, extraits de documentaires radio et vidéo. Le curseur est donc clairement placé sur la dimension orale spontanée.

Nous mettons essentiellement l'accent sur le risque du double enfermement qui guette le malade d'Alzheimer : d'une part, celui-ci, en « tournant en rond » autour de problèmes censément non résolus, devient peu à peu étranger à lui-même jusqu'à être dépossédé de son passé comme de son quotidien ; et d'autre part, incapable de briser cette circularité, il tend à se mettre en retrait des conversations et se trouve isolé par son environnement. Devenu en quelque sorte autre à lui-même, il est alors perçu comme autre pour son entourage.

Précisons encore que cet article ne se propose que d'esquisser une problématique de recherche dont l'élaboration est en cours : de fait, notre lecteur trouvera ci-après des hypothèses en germes, basées sur un nombre d'analyses de discours de malades encore réduit. Mais bien que notre article donne à voir un échantillonnage non pertinent statistiquement, le corpus dont nous disposons est bien plus large que les quatre extraits présentés ne pourraient le laisser croire : nous avons simplement opéré une sélection dans l'optique de l'article. Comme dernière précision, nous ajouterons qu'il s'agit d'une recherche contiguë à nos travaux précédents (Cusimano, 2020), mais alors nous n'abordions pas de front la question de la circularité et la régularité en lien avec l'identité des malades.

## 2. Circularité et claustration

Comme nous l'avons déjà montré dans Cusimano (2020), la répétition s'inscrit en toile de fond tant du discours du malade que de son comportement. C'est ce que révèle notamment Claude Couturier dans son journal intime intitulé *Puzzle, journal d'une Alzheimer* (2004). Dans l'extrait suivant, que nous coupons volontairement pour ne laisser que les passages pertinents ici, on notera que l'itération, marquée par le préfixe verbal « re- » de « revenue » et « reviens », conduit à la claustration manifestée par la figure du « labyrinthe » : « Je vis à retardement. Quel dédale ! et me voilà revenue dans mon labyrinthe [...] Tiens, j'en reviens toujours à un labyrinthe entre les rêves et la réalité » (Couturier, 2004, pp. 29–30). Ce passage

affirme aussi une chose peut-être insuffisamment soulignée dans la littérature : le fait que les malades soient très souvent conscients de leurs troubles mnésiques, au moins jusqu'à un certain point. Cela explique les nombreuses sautes d'humeur dont ils sont les premières victimes, avant même d'impacter leur entourage : « ... et en plus, je n'arrive pas à m'exprimer oralement comme je le voudrais. Ça coince par moments ; je deviens de plus en plus émotive à ce sujet ». Notons ici de nouveau la présence du sème /itération/ indexé par « par moments ». La plainte mnésique est l'une des premières choses qui attire l'attention au début de la maladie d'Alzheimer : il s'agit d'une prise de conscience subjective d'un processus troublé d'évocation ou tout simplement d'une fonction altérée de la mémoire. Bien sûr, on peut objecter qu'une plainte envers une capacité mnésique dégradée est normale à tout âge, mais sa fréquence augmente avec l'âge. Au début de la maladie d'Alzheimer (ou de tout autre type de démence) elle est un signe important qui peut amener le médecin à poser le diagnostic, et ensuite à adapter au mieux la thérapie à chaque patient. Les plaintes mnésiques se manifestent à tout âge, ce sont souvent des signes de névrotisme qui n'ont pas nécessairement de cause plus profonde ; au contraire, les plaintes chez le sujet âgé peuvent signaler une psychopathologie liée au processus de vieillissement.

Le caractère est aussi un paramètre important pour déterminer si le sujet va exprimer ses plaintes et, si oui, comment : il influence donc le fait que la plainte soit exprimée ou seulement ressentie. Comme l'écrivent Crook et al., (1986) : « Il est particulièrement clair pour les cliniciens que certaines personnes âgées acceptent la perte de mémoire liée à l'âge de la même manière qu'elles acceptent les limitations des capacités physiques liées à l'âge. [...] D'un autre côté, de nombreuses personnes âgées ressentent un énorme désarroi devant leur déficience »<sup>1</sup> (p. 265). L'expression de plaintes mnésiques, à situer entre ces deux pôles, est donc une question très individuelle.

Nous pouvons aussi distinguer les plaintes d'après l'objet de leur plainte : 1) en premier lieu, les troubles de l'attention et le fait de ne pas se rappeler de certaines informations, c'est ce qu'on appelle le trouble des fonctions exécutives, qui apparaît d'habitude sous l'aspect de plaintes « bénignes », perturbations psychoaffectives ou affections cérébrales, qui ont une autre cause que la maladie d'Alzheimer ; 2) en second lieu, il convient d'évoquer le type de plaintes qui renvoie aux troubles de la mémoire de type hippocampique et qu'on peut ranger parmi les troubles de la mémorisation de nouvelles informations.

Les plaintes mnésiques ont bien sûr un rapport fort avec la capacité de la métamémoire de chaque personne, soit avec sa capacité à connaître ses propres

---

<sup>1</sup> Notre traduction de : It is certainly clear to clinicians that some elderly individuals accept age-associated memory loss in the same manner that they accept age-related limitations of physical abilities. [...] On the other hand, many older individuals are greatly distressed by such impairment.

connaissances et l'aptitude à les évaluer de façon pertinente. Dans le cas de Couturier, l'écriture du journal intime étant entamé dès les premiers symptômes, cette capacité de se « rendre compte », même si c'est après-coup, est encore relativement préservée. Ceci dit, souvent aussi ce n'est pas le malade lui-même qui fait le bilan de sa mémoire mais son entourage. Puisque la maladie d'Alzheimer touche la famille, les collègues au travail, les amis, il arrive que ce ne soit pas le sujet atteint de la maladie d'Alzheimer mais son aidant qui contacte le médecin et lui confie les manifestations observées. Parfois viennent-ils ensemble. Ainsi, à l'opposé du constat d'oubli verbalisé par Couturier, des dénégations face aux pertes mnésiques sont fréquemment observées. Voici par exemple un extrait d'un dialogue entre un malade de soixante-dix-huit ans, sa femme, et un médecin :

Médecin : Bonjour Madame, bonjour Monsieur, pourquoi venez-vous me voir ?

Madame Y : Bonjour docteur, nous venons parce que ces derniers temps j'ai l'impression que mon mari a un problème de mémoire.

Monsieur X : Eh, mais n'importe quoi ! Vous voyez, docteur, c'est ce qu'ils disent.

Médecin : Ils disent... Vous n'avez pas remarqué de problème lié à votre mémoire, monsieur ?

Monsieur X : Ben oui, de temps en temps je perds la mémoire, c'est normal ou non ?

Madame Y : Vous savez, docteur, il n'aime pas en parler mais il est arrivé par exemple que nous devions aller au supermarché qui est juste à côté de chez nous. Il conduisait la voiture, on y allait tranquillement, et puis patatras je l'ai vu prendre la direction de l'autoroute. Je lui ai demandé pourquoi il prenait cette direction et je me suis rendue compte qu'il était surpris par ma question et il m'a répondu vaguement qu'on allait ailleurs, à l'autre supermarché plus loin... voilà.

Monsieur X : Mais toujours cette histoire de supermarché !

Madame Y : Ou bien j'avais préparé un gâteau aux carottes, nous l'avions mangé, j'avais précisé plusieurs fois qu'il s'agissait d'un gâteau aux carottes et il m'a demandé pourquoi le gâteau était-il orange.

Médecin : D'accord, monsieur X. Vous n'avez donc pas noté un problème ou trouble de mémoire, c'est ça ?

Monsieur X : Ben ils disent toujours que j'ai des problèmes de tête, mais en vrai c'est pas la tête ! Ce sont les coudes qui me font mal ! Par exemple ici, le poignet ! (il montre le poignet avec un grand bleu).

Médecin : Ah, vous êtes tombé ?

Monsieur X : Mais non...

Madame Y : Une autre histoire. Il avait oublié son contrôle chez le diabétologue et il y est allé une semaine après... [Il s'agit d'un bleu apparu après la prise de sang]<sup>2</sup>.

Comme nous pouvons le voir, le patient essaie de nier ou banaliser les premières marques et manifestations de démence. Il utilise des procédés tels que les généralisations accusatrices avec pointage anaphorique flou (qui est désigné par ce « ils » ?) comme par exemple dans « ils disent toujours » ou « c'est ce qu'ils disent » pour montrer qu'il pense tout le contraire, ou les dénégations

<sup>2</sup> L'entretien a eu lieu en tchèque et nous l'avons enregistré nous-même, puis retranscrit. Nous avons essayé d'en faire une traduction la plus littérale possible.



d'amplification comme « toujours cette histoire ! » laissant supposer que sa femme exagère et fait toute une affaire d'une histoire ancienne et peu importante. On retrouve la même idée dans l'exclamation « mais n'importe quoi » qui contredit cette fois complètement l'affirmation de sa femme. Il faut ajouter que réagir de cette façon est tout à fait ordinaire. Une telle conduite peut avoir pour cause l'aggravation des fonctions cognitives (le patient ne se rend pas compte qu'il a un problème, c'est ce qu'on appelle l'*anosognosie*) ou, tout simplement, la honte d'admettre ses difficultés. Le sujet atteint de la maladie d'Alzheimer peut aussi avoir l'impression que les autres personnes l'accusent délibérément d'oubli ou, dans les cas extrêmes, il peut former des idées paranoïaques où les autres lui cachent, volent des choses. Quoi qu'il en soit, la récurrence est au cœur de ce dialogue, à travers l'accumulation des scènes d'oublis narrées par la femme. La dénégation, elle, s'apprécie par la tension entre cette avalanche d'anecdotes/preuves et les tentatives du patient de minimiser les faits, comme « de temps en temps ». Ces dialogues en contexte clinique révèlent en filigrane une tendance lourde : petit à petit, la confiance entre les membres du couple se dégrade et le malade devient « autre » aux yeux de sa femme. On voit aussi souvent que le malade lui-même, se sachant incapable de se rappeler tout, délègue peu à peu la mémoire du couple, des faits de vie et de l'agenda quotidien, à l'aidant qui voit sa charge mentale s'alourdir fortement. Ce changement rebat les cartes et remodèle l'osmose au sein du couple en posant des nouvelles bases de l'altérité conjugale, moins réjouissantes celles-ci.

### 3. Une régularité libératrice

De même que, comme nous l'avons vu, l'itération suscite un enfermement du malade en lui-même, de l'intérieur pourrait-on dire, elle peut s'avérer libératrice dès lors qu'elle prend la forme d'une régularité rassurante.

Car la planification quotidienne est de toute évidence un atout majeur : si beaucoup d'aidants, de même que les personnels expérimentés, y ont déjà recours, des structures expérimentales et novatrices comme le *Village Alzheimer* dans les Landes en France, tentent d'instaurer une routine qui permet de contenir les angoisses des malades à leur minimum. Dans l'extrait ci-dessous dont la transcription est de notre fait, la malade explique suivre l'emploi du temps journalier régulier et ce bien qu'elle soit incapable d'en énumérer tous les détails et étapes. Cela montre clairement que, pour le dire simplement, cette routine constitue un rempart à l'inquiétude que pourrait être l'organisation de la journée par le patient lui-même.

– Comment vous occupez vos journées ici, C. ?

– Alors ça, c'est difficile, je sais pas. Je me lève, je déjeune, certainement, puis après on s'habille, on fait la toilette (on fait s...) je fais mon lit, je pense, je me rappelle même pas [je suppose].

C'est un enchaînement, que ça marche tout seul. On me dit « il faut faire ça » oui, ben voilà on fait. Et puis on est plusieurs filles, plusieurs femmes, filles je dis [rire] je veux dire femmes. On bavarde. Et puis si y'en a une qui fait des commissions on dit bê tè tu me ramèneras quelque chose. Et puis on s'entend bien, on s'entend très bien. Et puis l'après-midi on se repose et puis après on fait des promenades. Qu'importe [rires] enfin, des fois, ça dépend des jours (Kervran 2020, minutes : 24:18–24:57)<sup>3</sup>.

La routine prend ici la tournure d'un « enchaînement » qui se fait « tout seul » : en clair, le patient n'a pas à réfléchir à la programmation. Cela pourrait être aussi bien positif que négatif, mais à bien y regarder, cet extrait regorge de lexèmes comportant le sème /euphorique/, notamment des verbes auxquels s'ajouteraient même le sème /plaisir/, comme 'bavarder' (il suffit d'y opposer des verbes comme « jaser » ou « jacasser »), « se repose(r) », « s'entend(re) », des substantifs comme « promenades », et même l'adverbe « bien » intensifié par « très » dans l'une de ses deux occurrences. Le fil des jours, bien que non piloté par le malade, paraît s'étirer tout à fait sereinement. On notera enfin dans cet extrait un phénomène déjà consigné par Asp et de Villiers (2010), à savoir les marques de doute de sa propre parole chez le malade d'Alzheimer : ces marques prennent souvent la forme en anglais de ce que les auteurs appellent des « auto-tags » comme par exemple « did I ». Ici le sème /doute/ (voire /confusion/) se trouve indexé dans 'certainement' qui, comme on le sait, marque en français tout sauf la certitude mais au contraire l'opacité de la survenue d'un fait.

En effet, la mémoire à court terme étant atteinte de manière précoce par la maladie neurodégénérative qu'est la maladie d'Alzheimer, le malade se trouve rapidement dépourvu devant toute mise en place de programme et plus encore de sa réalisation du simple fait qu'il est incapable de se souvenir de ce qu'il vient de faire et de ce qu'il a déjà fait.

Comme nous l'avons laissé entendre plus haut, il est bien évident que toute routine n'est pas forcément bonne à instaurer. Dans l'extrait suivant que nous traduisons de l'anglais, la patiente (une femme de plus de 80 ans) se révèle aussi incapable de dire ce qu'elle lit ou ce qu'elle regarde, mais le sentiment à ce propos, au visionnage de la vidéo, semble être (bien que cela soit délicat à apprécier avec certitude) à l'opposé de l'impression positive que laissait le planning quotidien de la malade précédente.

- Est-ce que vous lisez beaucoup ou regardez la télévision ?
- Je fais les deux, les deux, oui.
- Les deux, d'accord. Quelle est votre émission TV préférée ?
- Je suis incapable d'y penser.
- OK.

<sup>3</sup> Audio podcast *LSD. La série documentaire. Vieillesse et dépendance, la vie sous contrainte* (4/4) : Un village Alzheimer, 55 minutes.

- J'allume la TV et les regarde tout simplement ...
- Vous allumez le TV et les regardez simplement ... (Heyr, 2011, minutes : 3:16–3:33)<sup>4</sup>.

Ici se trouve pointée du doigt l'absence d'interactions que manifestent tant la lecture que, bien pire, la télévision. De plus, ces réponses sont faites sur un ton lent et monotone, qu'on peut voir matérialisé textuellement par « tout simplement » (« just » dans l'entretien original en anglais) qui vide de toute force le choix de regarder telle ou telle émission : la patiente subit le temps qui passe. Dans le même ordre d'idée, on retrouve dans « Je suis incapable d'y penser » (« I can't think » dans l'original anglais), le sentiment d'impuissance devant l'effort de remémoration, impossibilité que l'on voit attestée lexicalement dans tous les discours de malades.

Pour atténuer ce sentiment, l'aspect programmatique peut être agrémenté d'un journal de vie, qui permet de coucher sur le papier les activités réalisées et celles à accomplir : avec le concours de l'aidant, il s'agit de consigner chaque jour, souvent à la même heure en fin de journée, le déroulement de la journée passée. Le journal sédimente les activités et calcifie le programme, le rend plus automatique. Il est souhaitable aussi de ne pas omettre la dimension communicationnelle. En effet, d'un point de vue linguistique, cela passe en premier lieu par des ajustements indispensables : nous avons montré dans Cusimano (2020) que la mise en pratique du langage lui-même est susceptible de surcharger la mémoire immédiate du malade. Il nous semble alors que toute remédiation, puisqu'elle ne peut se faire sans l'appui du langage, doit tenir compte de ces difficultés et limiter la complexité syntaxique et les changements brutaux des thèmes d'interaction. Ce n'est en rien une invention de linguiste, et les aidants eux-mêmes abondent en ce sens, comme Anne, aidante de son mari :

Alors c'est toujours difficile au jour le jour//de plus en plus difficile de s'comprendre... parce que...parce que tu ne trouves pas tes mots [rires] et parce que si je fais des phrases trop compliquées ou si je parle trop vite [rires] ça ne passe pas non plus...y'a beaucoup d'interférences dans les communications maintenant (Ligua Alzheimer ASBL, 2017, minutes : 9 :15–9 :37)<sup>5</sup>.

Nous croyons que ne pas laisser le malade se replier sur lui-même passe nécessairement par l'adaptation du discours afin qu'il lui soit toujours accessible : or lorsqu'on passe « du coq à l'âne », comme on dit, le malade va s'exclure de lui-même de la conversation. Lorsqu'on multiplie les enchâssements grammaticaux (subordonnées relatives et explicatives, circonstancielles essentiellement), on a de grandes chances de perdre le patient.

<sup>4</sup> Video webcast *Screening for Dementia 3: Patient Assessment*, 9,46 minutes.

<sup>5</sup> Video webcast *Patients jeunes et aidants : leur histoire face à la maladie d'Alzheimer*, 16,11 minutes.

#### 4. Identité et altérité chez le malade d'Alzheimer

L'identité, construction psychologique telle que nous la considérons en Occident, implique presque systématiquement l'idée d'une âme ou d'un soi impermanent. Pour ne prendre qu'un exemple, au contraire les bouddhistes se servent de la maladie et de l'accident brutaux pour montrer qu'il n'existe rien de tel. Que serait-il advenu du soi de tel grand chercheur après un arrêt vasculaire cérébral qui ne lui permet plus de penser ? Ainsi, il n'y aurait que des états mentaux provisoires et en perpétuel changement, mais la lenteur avec laquelle ce dernier s'applique n'empêcherait pas l'illusion d'une permanence du soi.

Si l'on s'en tient à une conception occidentale, la maladie d'Alzheimer plonge le chercheur en sciences humaines dans l'épineux problème de l'identité et de l'altérité du malade. Il est bien évident que nous ne ferons qu'effleurer la question ici, en le saisissant par les conséquences visibles et observables que la maladie provoque au sein des familles et plus particulièrement au sein des couples. Nous avons déjà évoqué le fait que l'aidant a tendance à se retrouver contre son gré le seul dépositaire de la mémoire conjugale ou familiale. Les plaisants moments de rappel des événements passés deviennent impossibles et, comme on peut le lire dans l'extrait suivant, l'aidante-épouse doit non seulement garder en mémoire les éléments passés de la vie du couple, mais aussi ceux qui appartiennent plus en propre au malade. Ici, le mari répond moins à la caméra qu'il ne marmonne en consultant son épouse du regard. C'est elle qui souffle toutes les réponses à son mari, d'un air assuré mais un peu irrité.

- Je faisais de la, de la, hmm [petit rire adressé à la conjointe]
- Il était... Tu as été professeur d'abord.
- D'abord, ah, ah. Oui.
- De ?
- Oui. De, d'électricité, et de, de mécanique. Euh...
- Et puis après...
- Et puis on m'a demandé une charge de, de, de...
- ...d'animateur.
- D'animateur ... (Ligue Alzheimer ASBL, 2017, minutes : 2:20–3:21)<sup>6</sup>.

La transcription qui suit, même si elle met en scène un autre couple (dans le même documentaire), reprend peu ou prou le même modus operandi. L'épouse supplée la mémoire du malade en s'agaçant du fait qu'il ne se rappelle pas, alors qu'on évoque là un événement important et valorisant pour lui.

<sup>6</sup> Video webcast *Patients jeunes et aidants : leur histoire face à la maladie d'Alzheimer*, 16,11 minutes.

- J'ai été dans l'équipe seniors Belges. J'ai joué contre la Hollande, dans le nord de la France, et j'ai raté le ... [légère tape sur le bras de son épouse], à...[signe de tête vers le haut]... au championnat d'Europe.
- Ah oui. En Autriche?
- Oui.
- Oui. T'étais presque qualifié.
- Exactement. Ouais.

On connaît bien désormais, dans la sphère médiatique, l'expression de *charge mentale* due à la répartition des tâches dans les foyers, mais dans le cadre de la maladie d'Alzheimer un phénomène sous-évalué est ce que l'on pourrait appeler la « charge mémorielle » : l'aidant doit se souvenir de tout et prendre à son compte non seulement le planning familial entier, ce qui est ordinairement bien consigné, mais aussi la mémoire du couple. Or c'est l'un des aspects qui conduisent certainement à un épuisement de l'aidant : se retrouver seul dans le passé du couple peu à peu déserté par le malade.

Eu égard au thème de notre article, si le malade d'Alzheimer n'est assurément pas une autre personne, il est indéniable toutefois qu'il n'est pas non plus tout à fait le même. Il a commencé à désertier, plus encore que sa propre mémoire, le terrain mémoriel commun à ceux qui comptent le plus pour lui, défection qui s'accompagne parfois d'apathie. À l'inverse, le malade se construit une identité dans laquelle ce que nous avons appelé les problèmes non-résolus occupent tout l'espace : or, puisque ces problèmes bien que pouvant être résolus ne le sont jamais dans l'esprit du malade, faute de mémorisation, ils conduisent à une anxiété et une confusion grandissantes.

### **Conclusion : une troublante altérité dans l'identité**

Cette altérité dans l'identité est particulièrement troublante pour l'aidant/époux. La maladie d'Alzheimer, maladie neurodégénérative qui nécrose les neurones de l'intérieur et attaque leurs connexions extérieures, conduit par une troublante analogie à un double repli du malade sur lui-même et le coupe de ses contacts, de sa vie sociale. Nous savons qu'il est possible, dans une certaine mesure, de lutter contre ce double isolement en y opposant un journal de vie quotidien (déjà intégré dans les pratiques des orthophonistes mais assez peu dans celles des familles) et en intégrant les malades dans un protocole social routinier (par exemple en accueil de jour dans des centres d'activités plusieurs fois par semaine).

De nombreux aidants se trouvent désarçonnés par le fait que les malades oublient très souvent de belles choses vécues ensemble et on peut le comprendre. Mais les malades, eux, conservent l'essentiel de ces moments, à savoir la sensation qu'ils leur ont procurée : ce fait est consigné par tous ceux qui travaillent ou vivent auprès de malades d'Alzheimer : le souvenir disparaît, mais le plaisir et la chaleur humaine perdurent assurément, d'où l'intérêt de les maintenir dans une vie sociale la plus intense possible.

À un degré avancé de la maladie, le malade ne semble plus évoluer dans l'univers des souvenirs mais dans celui des sensations de souvenirs. Disons que moins fréquemment, et ce à un niveau individuel, ce mode de fonctionnement nous concerne tous un peu : si l'on nous pardonne cette métaphore peu académique, en effet il n'est pas rare qu'au réveil l'on ne souvienne pas de ses rêves. Mais un rêve doux oublié nous enveloppera quand même agréablement toute la journée, tandis qu'un cauchemar sans empreinte mnésique claire nous accompagnera de son ombre dysphorique jusqu'à la nuit suivante. Il n'est pas le moins du monde question ici de nier la difficulté de prise en charge des malades d'Alzheimer, bien au contraire, mais simplement de mettre au centre de notre attention l'impérieuse nécessité interactionnelle de la vie du malade.

Nous faisons remarquer que cette nécessité exige une prise de conscience rapide et efficace : d'un côté, le coût social ou le fardeau financier que représente pour les familles le placement en centre des malades est insoutenable sur le long terme. D'un autre côté, laisser les aidants seuls aux prises avec les malades les condamnent à une réduction d'espérance de vie socialement inacceptable. Longtemps considéré comme un problème à deux solutions, la première onéreuse, la seconde attentiste, des options hybrides peu coûteuses apparaissent, comme les accueils de jour dans des centres dédiés : les malades y tissent du lien social avec d'autres malades et des animateurs, pendant que l'aidant obtient un répit bienvenu pour lui-même continuer une vie sociale.

## References

- Asp, E. D., & de Villiers, J. (2010). *When language breaks down. Analysing discourse in clinical contexts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Couturier, C. (2004). *Puzzle, journal d'une Alzheimer*. Paris: Josette Lyon.
- Crook, T., Bartus, R. T., Ferris, S. H., Whitehouse, P., Cohen, G. D., & Gershon, S. (1986). Age-associated memory impairment: proposed diagnostic criteria and measures of clinical change. *Report of a National Institute of Mental Health workgroup. Developmental Neuropsychology*, 2(4), 261–276.
- Cusimano, C. (2020). *Langage et Neurologie : la Maladie d'Alzheimer*. Croydon: ISTE Editions.
- Heyr, L. (Producer). (2011, March 2). *Screening for Dementia 3: Patient Assessment*. [Video webcast]. Retrieved October 1, 2021, from [https://www.youtube.com/watch?v=\\_hRBPrfDQVI](https://www.youtube.com/watch?v=_hRBPrfDQVI).
- Kervran, P. (Producer). (2020, October 15). *LSD. La série documentaire. Vieillesse et dépendance, la vie sous contrainte (4/4) : Un village Alzheimer* [Audio podcast]. Retrieved October 1, 2021, from <https://www.franceculture.fr/emissions/lsd-la-serie-documentaire/vieillesse-et-dependance-la-vie-sous-contrainte-44-un-village-alzheimer>.
- Ligue Alzheimer ASBL (Producer). (2017, May 22). *Patients jeunes et aidants : leur histoire face à la maladie d'Alzheimer* [Video webcast]. Retrieved October 1, 2021, from <https://www.youtube.com/watch?v=9tZT5sxCA7E&t=333s>.
- Rastier, F. (1991). *Sémantique et recherches cognitives*. Paris: Presses universitaires de France.

Agata Gołąb, Maria Curie-Skłodowska University, Poland

DOI:10.17951/lsmll.2021.45.4.89-101

## Los dolores que matan – la representación metafórica de la endometriosis en los relatos de las mujeres

The Pains That Kill – The Metaphorical Representation of Endometriosis in Women's Stories

### RESUMEN

El presente artículo pretende demostrar que las metáforas conceptuales tienen un gran impacto en la percepción y posterior conceptualización del dolor en las mujeres que padecen de endometriosis. El corpus está constituido por algunos posts publicados en un grupo de Facebook que conciernen a los síntomas de la enfermedad. Los resultados del análisis pueden contribuir a una mayor difusión del tema en cuestión.

Palabras clave: metáfora conceptual, análisis del discurso, endometriosis, dolor, Internet

### ABSTRACT

This paper aims to illustrate the big impact of conceptual metaphors on the perception and subsequent conceptualization of pain of women suffering from endometriosis. This article is based on a selection of posts published on a Facebook group that concerns the symptoms of endometriosis disease. The results of the analysis may contribute to a wider understanding of endometriosis.

Keywords: conceptual metaphor, discourse analysis, endometriosis, pain, Internet

### 1. Introducción

¿*Endomequé?*<sup>1</sup> es una de las preguntas dirigidas a muchas de los casi 200 millones de mujeres diagnosticadas de *endometriosis*, una enfermedad crónica que afecta a un 10% de la población femenina en todo el mundo<sup>2</sup>. Es al mismo tiempo el nombre de una iniciativa musical creada con el fin de dar visibilidad a la que suele llamarse *enfermedad callada*.

En este contexto, dada la poca conciencia sobre la endometriosis, apenas hay trabajos que hayan analizado las narrativas de las mujeres que se enfrentan a diario a esta cruel e invasiva condición. Una enfermedad crónica constituye una realidad

<sup>1</sup> Para más información véase Quiroga (2020).

<sup>2</sup> Aunque no se trata de una enfermedad poco frecuente (EPF), su diagnóstico es muy difícil.

Agata Gołąb, Katedra Hispanistyki, Instytut Neofilologii, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Pl. Marii Curie-Skłodowskiej 4a, 20-031 Lublin, agatangolab@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-5269-8242>

muy compleja no solo a nivel médico sino también desde el punto de vista discursivo. Por ello, nos hemos propuesto intentar cubrir este vacío investigativo exponiendo los resultados preliminares de la que podría ser una investigación más amplia.

Consideramos indispensable, antes de adentrarnos en el estudio discursivo, explicar brevemente en qué consiste la enfermedad llamada *cáncer blanco*<sup>3</sup>, porque actúa como tal, causando proliferación de células endometriales y metástasis de los focos de la enfermedad. La endometriosis es una condición médica en la cual el tejido endometrial (endometrio) se desarrolla fuera del útero. La indeseada aparición de las glándulas endometriales en el exterior de la cavidad uterina causa inflamación crónica y formación de tumores, endometriomas y adhesiones dentro de la pelvis. Las localizaciones más frecuentes de los implantes endometriales son: peritoneo, ovarios, ligamentos útero-sacros, saco de Douglas. Menos frecuentes: intestinos, vejiga, uréteres, riñones, pulmones, nariz, cerebro. Las lesiones de los órganos afectados pueden ser muy graves, e incluso pueden ocasionar su destrucción. En estos casos, no hay otra solución que la amputación total o parcial.

Algunas de las manifestaciones de la enfermedad son: dolor pélvico crónico, dolor abdominal, lumbar, dismenorrea, dispareunia, disuria, síntomas gastrointestinales, urinarios, migrañas, cansancio crónico, infertilidad. Es una enfermedad benigna, cuyo cuadro clínico es, sin embargo, el de una enfermedad maligna. La endometriosis afecta de manera significativa la calidad de vida de quienes la padecen. En algunos casos, los dolores llegan a ser incapacitantes, lo cual confirmarán los fragmentos citados en la parte analítica.

No existe un medicamento para curar la endometriosis; y, para colmo, el diagnóstico suele tardar unos 10 años en promedio. Engañadas por el lema recurrente entre los médicos de que *LA REGLA DUELE*, las mujeres que buscan ayuda de un especialista pocas veces la encuentran cuando aún “hay tiempo” para salvar sus órganos, no solo los reproductivos. Entonces, las intervenciones quirúrgicas a las que se tienen que someter conllevan serios riesgos, ya que aparte de extraer los focos de la enfermedad, hay también que reconstruir la anatomía de la mujer cuyo cuerpo ha sido destrozado por la endometriosis. Desgraciadamente, se desconoce la causa o las causas de la enfermedad.

## 2. Objetivos, metodología y corpus

El presente trabajo se inscribe en el marco de la teoría de la metáfora conceptual de Lakoff y Johnson de los años ochenta del siglo pasado sobre la omnipresencia del pensamiento metafórico en la vida cotidiana. La metáfora es “un fenómeno tan ubicuo y tan usual que muchas veces ni siquiera nos damos cuenta de su presencia en nuestro propio discurso” (Cuenca & Hilferty, 1999, p. 98). Nosotros

---

<sup>3</sup> Véase *Diario de Cantabria*, [https://www.eldiario.es/cantabria/ultimas-noticias/endometriosis-cancer-blanco-mujeres-hombres-reconocer-caballo-batalla-feminismo\\_1\\_7226435.html](https://www.eldiario.es/cantabria/ultimas-noticias/endometriosis-cancer-blanco-mujeres-hombres-reconocer-caballo-batalla-feminismo_1_7226435.html).



proponemos un análisis de tipo discursivo de las metáforas conceptuales recurrentes en los testimonios de las mujeres con endometriosis. Una de las principales premisas resulta del hecho que los y las hablantes narramos las vivencias personales de acuerdo con nuestro sistema conceptual, que es en gran medida metafórico. Postulamos que la identificación de metáforas puede revelar la visión del mundo de los hablantes y, en el caso de este estudio, la percepción del dolor por parte de las que padecen de una enfermedad crónica. Tendremos en cuenta el aspecto emocional de las expresiones detectadas, ya que consideramos que una interpretación plena y satisfactoria de las metáforas no podrá desprenderse de lo afectivo.

Partimos de la hipótesis básica de que el empleo de unas metáforas conceptuales determinadas revela la concepción del dolor y de la enfermedad por parte de las hablantes. Observaremos si perciben su propia enfermedad como algo consustancial a la vida o como una experiencia perturbadora, y, también, cómo el pensamiento metafórico puede afectar la manera en que sobrellevan sus problemas de salud.

Las metáforas nos informan sobre cómo las mujeres retratan su dolor. Para expresar un concepto abstracto como lo es el dolor, el tiempo, el amor, la política; necesitamos recurrir a un concepto más concreto. De ahí que “la metáfora no es un asunto estrictamente lingüístico, sino conceptual” (de Bustos Guadaño, 2014, p. 17). “La metáfora no pertenece exclusivamente al lenguaje, sino que es una competencia que se basa en la habilidad humana de concebir un dominio de experiencia en términos de otro” (Castaño & Hilferty, 2011, p. 31).

Según la teoría cognitiva de Lakoff y Johnson, la metáfora es la proyección del dominio origen sobre el dominio meta, o sea, de un dominio más bien concreto sobre otro, que suele ser abstracto. En el caso de nuestro estudio será EL DOLOR el dominio meta. Los dominios origen elegidos se podrán ver el apartado dedicado al análisis. La metáfora conceptual es un modelo abstracto que cuando se manifiesta en el lenguaje, se convierte en expresiones metafóricas, que llamaremos también realizaciones discursivas. Cabe indicar también que es la metáfora conceptual un esquema cognitivo que nos permite crear expresiones metafóricas concretas. “[...] estos esquemas cognitivos no se construyen sólo a partir de las capacidades perceptivas y experienciales de los individuos, sino que emergen de la experiencia social y cultural que compartimos” (Ribas & Todoli 2008, p. 156). Dicho de otro modo, el pensamiento metafórico es el resultado de nuestras experiencias cotidianas.

Este estudio se propone varios objetivos. El primero consiste en descubrir cuáles son las metáforas conceptuales referentes al dolor más frecuentes en el discurso de las mujeres con endometriosis. Observaremos cómo perciben su propia enfermedad, ¿Cómo la describen siendo narradoras de sus propias experiencias? ¿De qué manera recrean las experiencias físicas? ¿Cómo aparecen representados los síntomas?

El segundo objetivo, y no menos importante, es el divulgativo. Analizando las metáforas de una enfermedad silenciada, pretendemos romper su silencio. Al relacionarse la endometriosis con el ámbito íntimo de la vida femenina, existe un cierto tabú en torno a la enfermedad. No obstante, la endometriosis no concierne únicamente a la menstruación y sus disfunciones. Y aunque así fuese, esta enfermedad, como cualquier otra, merece atención médica y social.

Hemos decidido ubicar nuestro estudio en las ramas del análisis crítico del discurso (ACD), que tiene como objetivo dar visibilidad a lo socialmente invisible, oponiéndose siempre a la falta de justicia y/o equidad. Es probable que siendo la endometriosis una condición concerniente casi únicamente a las mujeres<sup>4</sup>, no se le presta suficiente atención científica ni tampoco se dedican recursos a su investigación. Lo curioso es que, tal como hemos indicado al principio, no se trata de un grupo social minoritario, ya que se estima que una de cada diez mujeres padece esta enfermedad. Los trabajos enmarcados dentro del ACD se suelen ocupar de los discursos sociales o políticos, también médicos, que reflejan injusticia o desigualdad (van Dijk, 2002, p. 20) Nuestro análisis no pretende revelarlas de un modo directo; sin embargo, el hecho de que se sepa tan poco sobre una enfermedad tan común nos ha llevado a investigar su vertiente discursiva. En este trabajo aplicaremos el análisis del discurso (AD) para dar cuenta de las manifestaciones metafóricas en torno al dolor experimentado en la endometriosis. No nos olvidamos de que “el AD surge para explorar el conjunto de expresiones verbales, los procesos de conocimientos, y las maneras como las culturas o los grupos apropian, crean o reproducen discursos” (Urrea, Muñoz, & Peña, 2013, p. 51).

No se puede hablar de las metáforas y de la salud sin al menos mencionar el nombre de Susan Sontag, que en sus ensayos *Illness as Metaphor (La enfermedad y sus metáforas* en español) y *AIDS and Its Metaphors (El sida y sus metáforas* en español) de 1978 y de 1989, denuncia el empleo de las metáforas, especialmente las bélicas, en el discurso sobre el cáncer y el sida. Fue en 2019 cuando otra investigadora, Elena Semino, de la Universidad de Lancaster, en el Reino Unido, dictó una conferencia en Barcelona en el transcurso de la cual relató el impacto negativo de las metáforas bélicas para hablar del cáncer. Semino (2019) defendió la tesis de Sontag de que el uso de metáforas de guerra puede tener consecuencias negativas en los pacientes, sobre todo cuando se habla de una derrota, o sea, falta de curación. Esto significa, en términos bélicos, que el paciente no ha luchado lo suficiente o se ha mostrado débil frente al enemigo, lo cual puede ser especialmente dañino para los pacientes terminales<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Se han reportado casos en los cuales los hombres, después de un tratamiento con estrógenos debido al cáncer de próstata, han tenido implantes endometriales en la vejiga o en la próstata.

<sup>5</sup> También desde el Grupo Español de Pacientes con Cáncer (GEPAC) se desaconseja recurrir a estas metáforas, ya que los consideran perjudiciales para los afectados.

En el presente artículo se demostrará que aunque no se trate del cáncer, el lidiar con una enfermedad, o ser agredido por la misma, es algo tan presente en la mente humana, que se refleja a nivel verbal, en forma de una metáfora. Aunque en este estudio no nos dediquemos a la metáfora LA ENFERMEDAD ES UNA GUERRA, observaremos que los mecanismos discursivos se asemejan a las metáforas que hemos seleccionado. En estas, hay un agresor y un arma, y contrariamente a las metáforas bélicas, no se sustentan en la participación activa de la persona enferma.

Después de identificar los dominios origen de las metáforas más recurrentes, analizaremos las proyecciones conceptuales, es decir, las expresiones metafóricas concretas.

La complejidad y el peso de lo que experimentan las mujeres con endometriosis las lleva a buscar comprensión y apoyo. Uno de los espacios donde los pueden encontrar son las redes sociales, que ofrecen oportunidades para intercambiar opiniones y también experiencias. Las participantes se sienten comprendidas y seguras compartiendo sus vivencias personales con otras mujeres que sufren las mismas dolencias. Este es el caso del grupo cerrado *Afectadas de endometriosis* de Facebook. Fue creado en 2015 y a día de hoy cuenta con más de 9 mil miembros. Diariamente se publican unos 15 posts.

Las muestras para nuestro análisis han sido recopiladas a partir de las publicaciones en torno a los síntomas de la endometriosis descritos por las mujeres dentro del grupo virtual en cuestión. La dinámica de este colectivo consiste en que, primero, alguien publica un post con uno de los siguientes objetivos que hemos especificado tras el análisis discursivo: ser escuchada y comprendida (aunque sea en el espacio digital), obtener respuestas a las preguntas o dudas que le surgen, recibir consejos sobre cómo actuar en una situación específica de salud, compartir con las demás algún dato o noticia que haya leído o escuchado en relación con la endometriosis, encontrar sentido a lo que vive a diario o recibir consuelo. A continuación, cualquiera de las que pertenecen al grupo puede reaccionar a lo que acaba de leer publicando un post de respuesta. En muchas ocasiones, un solo post puede desencadenar una serie de publicaciones relacionadas.

Con el fin de lograr nuestros objetivos, hemos reunido fragmentos de relatos cuyo eje central es el dolor experimentado por las mujeres con endometriosis. Se trata de intervenciones breves, de una o de pocas líneas mas, con estilos de redacción variados. No hemos establecido ninguna franja temporal, ya que nos decantamos por una selección basada en identificar los *hashtags* más frecuentes. Así, la revisión preliminar sacó a la luz los temas y los vocablos predominantes, lo cual coincidía con el sustantivo con más *hashtags*: el *dolor*. Ha llamado nuestra atención la cantidad de veces con la que se había utilizado dicho sustantivo. Este solo estaba precedido de los *hashtags*: *endometriosis*, *endoguerreras*, *endohermanas*. La recolección de datos se realizó de forma manual, con el fin de

encontrar narrativas digitales que contenían el vocablo *dolor*. Este ha sido nuestro punto de partida. La búsqueda posterior consistía en investigar las metáforas conceptuales cuyo dominio meta era el dolor. A continuación, hemos clasificado las metáforas conceptuales según los dominios origen. Aunque en el presente trabajo analizamos únicamente dos de ellos, cabe señalar que hemos detectado más campos, que nos podrán servir para una futura investigación. Entre ellos se encuentran tales metáforas como: EL DOLOR ES UNA BOMBA, EL DOLOR ES UN ESTRANGULADOR, y algunas más. En total, hemos reunido unas 150 muestras de las cuales presentaremos 70. Consideramos que el valor de nuestro muestrario no radica en su tamaño sino en la valiosa información que aporta.

### 3. Análisis

El dolor es una de las experiencias humanas más esenciales. El concepto del *dolor* abarca múltiples y heterogéneos aspectos. Es polifacético. Sin embargo, una de las hipótesis de este trabajo es que a pesar de su complejidad y un alto grado de subjetividad en su percepción, hay ciertas semejanzas en el modo de experimentarlo, lo cual se plasmará en el discurso.

Según la definición reciente de la palabra *dolor* de la Asociación Internacional para el Estudio del Dolor (IASP, por sus siglas en inglés), el dolor es “una experiencia sensorial y emocional desagradable asociada con, o similar al daño tisular real o potencial” (Garrod, 2020).

Buscando formas de describir el dolor o los dolores, las protagonistas de nuestro estudio han empleado varias expresiones metafóricas. Las hemos clasificado según el dominio origen al que pertenecen. Después, hemos determinado las metáforas conceptuales concretas, de entre las que hemos escogido dos más frecuentes. El siguiente paso ha sido reunir todas las expresiones metafóricas correspondientes. Recordemos que se trata de representaciones metafóricas halladas en los textos generados en un grupo virtual cerrado, por lo que podríamos suponer que este tipo de publicaciones carece de filtros o tabúes. Muchos de los posts han sido escritos en momentos de crisis de salud o episodios de depresión, lo cual no es de extrañar, ya que cualquier enfermedad crónica supone un desafío a la estabilidad psicosocial de quienes la padecen.

Tal como se ha dicho al principio de este párrafo, hemos optado por presentar dos metáforas conceptuales y las correspondientes expresiones metafóricas. La primera es EL DOLOR ES UN ARMA BLANCA. Esta metáfora postula correspondencias entre el dominio origen ARMA, proveniente del campo bélico, y el dominio meta DOLOR. Dichas correspondencias aparecen reflejadas explícitamente a través de las expresiones metafóricas que citaremos a continuación (Garrod, 2020, pp. 1–42). Con el uso metafórico de los términos que designan armas blancas u otros objetos que podrían convertirse en ellas (*cuchillo, aguja, motosierra, cuchilla, espada*) o acciones realizadas con estos instrumentos (*punzadas, pinchazos,*

*puñales, cuchilladas, puntadas*), se construyen significados nuevos. El dolor se convierte en un arma de agresión.

El gran poder creativo de las metáforas no se limita a unas categorías gramaticales determinadas. Aparte de los sustantivos que acabamos de enumerar, en nuestro corpus aparecen también los verbos que designan las acciones realizadas (metafóricamente) con las armas sobre el cuerpo femenino. Estos son: *pinchar, clavar, apuñalar, rajar, punzar, cortar, retorcer*. Como resultado, el dolor aparece como un arma poderosa, capaz de deteriorar o incluso destrozarse el organismo de la mujer. Actúa como un instrumento peligroso, con todo lo que eso conlleva. La imagen conceptual del dolor como un arma facilita la comprensión de lo que se siente, visualizándolo.

Con la metáfora EL DOLOR ES UN ARMA BLANCA no se reconoce la participación de la mujer en la lucha contra la enfermedad. No es de extrañar que conceptualizando el dolor en términos de un arma, la paciente no se autoposicione como una combatiente. Si el dolor ataca sin consentimiento alguna parte del cuerpo (por ejemplo 2, 4, 11, 16, 25, 29, 30) o el cuerpo entero que está enfermo (por ejemplo: 1, 17, 26), no quedan fuerzas ni posibilidades para ganar la lucha, o más bien agresión, dado que la mujer es sorprendida y atacada por el dolor. El más trágico desenlace de este atentado contra la salud femenina es la muerte de la que lo ha sufrido. Obviamente, hablando de la muerte, nos referimos a una muerte no literal sino metafórica.

Repasando las realizaciones discursivas (expresiones metafóricas) de la metáfora EL DOLOR ES UN ARMA BLANCA, nos damos cuenta de que a pesar de las diferencias personales, el dolor es conceptualizado de manera semejante por las mujeres de habla hispana.

Llama la atención que algunas de las publicaciones están cargadas de muchas emociones, de sufrimiento físico y psicológico. Las imágenes metafóricas resultan muy sugestivas y reveladoras al tiempo que chocantes, sobre todo por la magnitud de los síntomas descritos. Parece una situación extrema verse obligado a faltar en el trabajo o incluso renunciar a él por causa de un dolor incapacitante. Desgraciadamente, esto ocurre en el caso de las mujeres con endometriosis; sobre todo, la endometriosis profunda. Basta con observar el primer ejemplo citado. También se compara el dolor con unas agujas calientes (3, 13) o un arma clavada en el cuerpo (por ejemplo 5, 8, 14, 23). Estas imágenes provocan temblor nada más imaginarlas. La comparación resulta chocante para quien no haya experimentado este tipo de dolencia física. La sensación del dolor puede ser tan intensa que una hablante lo termina relatando en términos de parálisis (4) o de cortar algo con motosierra (30).

## EL DOLOR ES UN ARMA BLANCA

1. Me despertaba a ratos por las punzadas, la mařana de hoy no pude asistir a trabajar, me retuerzo del dolor.
2. A m3 me dan como pinchazos en la costilla izquierda, en el pecho y me irradia el dolor por todo el brazo.
3. A3n sigo esperando por mi operaci3n y noto tambi3n que me quema, o que me clavan agujas ardiendo.
4. Me clava la cadera y me baja por las piernas que siento que me voy a quedar paral3tica, creo que me ha afectado el nervio sacro.
5. Es un dolor que se te clava por dentro, me duelen much3simo las lumbares y se me irradia a la pierna, no puedo casi ni andar.
6. Es tan dif3cil si cada movimiento que hago siento que me est3n clavando cuchillos..
7. ...sangraba en mis relaciones y me dol3a como si me estuvieran clavando puñales.
8. Es como si me estuviesen clavando cuchillos continuamente por dentro, tengo un cansancio continuo, adem3s de los dolores musculares, articulares, de cabeza, hasta el ir al baño se vuelve insoportable.
9. Me lleg3 la menstruaci3n, sent3 como si me hubiesen clavado un cuchillo y lo retorcieran en mis entrañas.
10. Cuando me menstr3o parece que me clavan espadas y me acalambra toda la pierna derecha.
11. No s3 si puedo tomarme algo pero me muero de dolor.... siento como si me apuñalasen una y otra vez en el 3tero.
12. Los dolores diariamente son horribles, tanto en ovarios, como riñones, cuando orino parece que me est3n clavando 20 espadas a la vez.
13. A m3 se me entumen las piernas y me duelen como si algo se me estuviera tirando. Parecen agujas que me clavan.
14. A m3 me duele mucho al ir al baño hasta tengo que levantarme porque si pujo un poco siento que me clavan algo atr3s y adelante.
15. ...unas punzadas o como calambres fuertes. Siento como que me clavan algo.
16. Es como coger un cuchillo y rajar el ano por dentro.
17. Yo sent3a como si me clavaran un cuchillo.
18. En las mañanas me punzan los ovarios.
19. Es como si me dieran una cuchillada y perdigonazos por dentro, todo a la vez.
20. Siento como un cuchillo cada vez que voy al baño, es horrible.
21. ...dolor en la zona como si me clavasen un cuchillo, estreñimiento, náuseas...
22. Yo acabo gritando y llorando. Ir al baño con la regla es un verdadero infierno. Me da pinchazos el recto como si me clavasen un cuchillo.

23. Era como tener un cuchillo insertado en la pierna pero el dolor se expandía hasta el cuello.
24. ...como un cuchillo que cortaba y quemaba...
25. Noto como el dolor me baja hasta la rodilla derecha, pasando por todo el muslo. Y cuando me pincha por dentro de la rodilla, me flaquea y me aguanto de pie.
26. Es como que me estuvieran clavando cuchillos, solo nosotras sabemos tan bien este dolor. Son puntadas que dan ganas de tirarse al suelo a llorar.
27. Tengo dolor de cuchillo en la zona recto-vaginal.
28. Yo tengo un endometrioma y cuando me va a bajar me punza de ahí.
29. Todos los días me punza el nervio ciático.
30. Tengo dolor pélvico, abdominal, calambres en las piernas, dolor de riñones que parecen que me cortan con motosierra, náuseas, vómitos, sangrados abundantes.
31. ...dolor del lado izquierdo de ovario que atraviesa como una cuchilla filosa a la cadera y espalda.
32. Llega a la espalda duro el cabrón dolor como un cuchillo que retuercen.
33. Fue como si me clavarán un cuchillo y luego estuve todo el día con pinchazos muy fuertes, casi tanto como las contracciones del parto.
34. A mí donde me duele no siempre, es la zona derecha del pubis, y punzadas como cuando te clavan un cuchillo...
35. ...sudores fríos, mareos, un dolor como un cuchillo... pues se me había roto una parte del endometrio que había girado el ovario derecho...

A una enfermedad que aparece en nuestras vidas le otorgamos un significado, la convertimos en una entidad real; en algunos casos, incluso la personificamos. Con la metáfora EL DOLOR ES UN ASESINO se le atribuyen al dolor las características de un agresor que termina matando a su víctima. Los dolores relacionados con la endometriosis están siendo descritos como momentos que causan la muerte (por ejemplo: 36, 40, 61, 68) o incluso como la muerte misma. Veamos los ejemplos 41 y 42, en los cuales el dolor es recordado como una experiencia terminal y extrema, como la muerte en primera persona.

El dolor es un asesino que mata a la mujer enferma o alguna parte de su cuerpo (por ejemplo: 39, 53, 58). Los que quitan la vida pueden ser también los medicamentos prescritos para la endometriosis: 43-46. Observemos que, a pesar de que no exista un medicamento para curar la endometriosis, uno de los pocos que a fecha de hoy se pueden aplicar para reducir los síntomas puede resultar un arma letal en el sentido metafórico. A veces, ni la cirugía ayuda a eliminar el dolor constante (61), por lo que la hablante evoca la “mortal” sensación de dolor.

Las hablantes distinguen entre una muerte súbita (por ejemplo: 41, 43) o lenta (por ejemplo: 56, 69, 70).

**EL DOLOR ES UN ASESINO**

36. Yo me estoy muriendo (del dolor).
37. A mí me operaron de endometriosis de pared abdominal y sigo con dolor, hace unos meses era un dolor terrible que parecía que iba a morir.
38. ...hinchazones de tripa que me moría de dolor.
39. A mí me dolían las piernas a morir.
40. Ya no puedo, siento que muero.
41. Yo llevaba años tomando sin descanso y paré un mes bajo prescripción médica y fue lo peor, acabé en urgencias muerta de dolor (con referencia a los medicamentos).
42. Quistes no tuve nunca más pero los focos me están matando.
43. La segunda ronda (de Decapeptyl) me mató: ciática, náuseas.
44. A mí me está matando esto. (Decapeptyl)
45. A mí me están matando los efectos, no puedo más. (Decapeptyl)
46. Volvieron los síntomas y al año otra ronda de 9 meses pero ahí sí me quería morir. (Decapeptyl)
47. Yo estoy muerta de dolor.
48. Tengo unos dolores de morirme.
49. Me muero de dolor que tengo ahí dentro, un puto bicho que parece que me muerde además en la zona sacra pasan muchos nervios.
50. Cuarto día sin regla y me muero del dolor, esto no puede ser normal.
51. Después de 1 año sin suspender Vissanette muero de dolor con una regla muy abundante y espantosa.
52. Me muero de los dolores y solo me dan analgésicos.
53. Tengo un dolor en la boca del estómago que me muero y con unas náuseas horribles.
54. He estado con Visanette y ahora lo he dejado y quería seguir con Seidivid, porque muero de dolor igualmente.
55. Tengo muchos efectos con Danazol, pero si lo dejo, muero de dolor en la pelvis.
56. Claro que tengo días que me muero de dolor de la endo, claro que vivo con un dolor de espalda, ingle y cadera diario.
57. Me muero de dolores y me crece el quiste.
58. Y el pecho me duele mucho, no puedo ni dormir porque si me muevo, muero de dolor.
59. Me vino ayer la regla y me muero de dolor, odio que me inutilice completamente. Un dolor que te dobla, que te entran ganas de llorar por la impotencia que genera, que me tienen que ayudar a andar porque sola no puedo.
60. Dios, me mata y los pies se inflaman y no puedo. Tengo 36 años y siento que muero en vida.



61. Me operaron hace tres semana y antier me tocó mi regla y muero de dolor como en meses pasados.
62. ...sigo intentando el embarazo porque según ginecólogos estoy perfecta, pero yo muero de dolor.
63. Todos los días hago la lista mental de lo que quiero hacer pero mi cuerpecito no me da para eso, no hago ni la mitad y me muero de cansancio. No soy floja, tengo endo.
64. Con endo profunda siento que me muero cada vez.
65. Realmente a veces pienso que me voy a morir.
66. Hay meses que me muero de dolor con la regla...otros me desangro...otros no me entero.
67. Una vez en urgencia muriéndome del dolor el médico que me atendió me dijo que nadie iba a quejarse por un dolor de regla.
68. Aun operada, me muero de dolor a diario.
69. ...muero de dolor, es como si me arrancaran las entrañas, ya me he tomado todo lo que me puedo tomar y nada...¡Esto es morir despacito!
70. Estoy harta, maldita enfermedad acaba con mi persona, es como un castigo, no soporto nada ni a nadie, no entiendo como un día estoy en el mundo de rosa y al otro en un mundo gris.

#### **4. Consideraciones finales**

Este último apartado expone las conclusiones más relevantes que se desprenden de nuestro análisis.

La primera observación concierne a las descripciones metafóricas analizadas. Consideramos que el hecho de que hayan resultado tan ilustrativas y convincentes, intensifica significativamente el mensaje transmitido. No obstante, no creemos que esta haya sido la intención de las hablantes. Lo que han pretendido ha sido más bien ser comprendidas y describir su dolor lo más detalladamente posible, para así recibir algún consejo de las que hayan pasado por la misma experiencia. Asimismo, las descripciones pormenorizadas permiten a quienes no padecen de endometriosis ponerse en el lugar de quien sí la padece. Gracias a la empatía, pueden imaginarse cómo se siente y qué experimenta una persona enferma.

El propósito de las publicaciones compartidas por las mujeres que integran el grupo está lejos de ser estrictamente formativo. La función informativa no suele ser la primordial en este tipo de colectivos virtuales; es más bien su valor terapéutico y el significado afectivo los que saltan a la vista.

Entre las publicaciones citadas llama la atención la carga emotiva de las metáforas. Las expresiones metafóricas están impregnadas de emociones, especialmente las que consideramos negativas: tristeza, frustración, ira. Se naturalizan cuando hay varias personas dentro de un grupo que las comparten. Cabe indicar también que las mujeres comparten experiencias íntimas y hablan sin

tabúes. El discurso refleja su solidaridad en la lucha contra un enemigo común, la endometriosis.

Asimismo, publicando contenidos sobre los síntomas de la endometriosis, las mujeres organizan y reorganizan su percepción sobre la enfermedad, lo cual, por consiguiente, podría moldear su visión de la realidad que las rodea.

El análisis ha revelado también que uno de los principales esquemas metafóricos con los que se presenta la endometriosis dentro del corpus analizado es EL DOLOR UN ARMA BLANCA. Las mujeres perciben sus cuerpos como víctimas de una agresión o incluso asesinato, lo cual resulta en la siguiente metáfora más destacada EL DOLOR ES UN ASESINO. La representación discursiva de una enfermedad crónica puede resultar hasta cruel a los ojos del lector, sin embargo, es así como la perciben las mujeres enfermas.

A la luz del análisis que hemos llevado a cabo podemos constatar que se trata de una enfermedad tan dura en ocasiones que las hablantes recurren a las metáforas conceptuales creadas en torno a las experiencias humanas más atroces.

Hemos podido observar también que las nativas de español verbalizan su dolor de forma parecida. Las mujeres que padecen la misma enfermedad, aunque provengan de diferentes partes del mundo, describen sus síntomas recurriendo a los mismos mecanismos discursivos. La percepción del dolor, que es sin duda una experiencia personal, no siempre difiere según la persona. Hay cierta universalización en el modo de expresarlo verbalmente. No hemos observado diferencias significativas a nivel cultural. Las metáforas empleadas aparecen con independencia del país del origen de las hablantes.

La endometriosis es considerada una de las enfermedades más dolorosas del mundo, comparada con el dolor de parto o expulsión de cálculos renales, pero en este caso, de carácter crónico (Cabrera, 2019; Galán Moya 2020). Por ello, sería interesante investigar en un futuro si la conceptualización y la expresión lingüística del dolor también son comparables con las de la endometriosis. También se podrán desarrollar otras líneas de investigación en torno al análisis del discurso sobre la endometriosis, como por ejemplo, analizar si las imágenes discursivas de las experiencias dolorosas de las mujeres con endometriosis se asemejan a las de otras enfermedades crónicas.

Concluyendo, ¿cuántas formas hay de matar a una persona? ¿Cuántas formas hay de matar viva o ir matando poco a poco a una mujer enferma? Suena exagerado, dirán algunos; sin embargo, esperamos que quien haya leído este trabajo, se dé cuenta de que es así como se siente una gran parte de los 190 millones de mujeres en el mundo que sufren endometriosis.

## References

- Cabrera, A. (2019). Retrieved October 30, 2021, from <https://culturacolectiva.com/estilo-de-vida/cuales-son-las-enfermedades-mas-dolorosas>.
- Castaño, E., & Hilferty, J. (2011). Metáfora y estructura conceptual. *Anuari de Filologia. Estudis de Lingüística*, 1, 31–42.
- Cuenca, M., & Hilferty, J. (1999). *Introducción a la lingüística cognitiva*. Barcelona: Ariel.
- Diario de Cantabria* (2021). Retrieved June 10, 2021, from [https://www.eldiario.es/cantabria/ultimas-noticias/endometriosis-cancer-blanco-mujeres-hombres-reconocer-caballo-batalla-feminismo\\_1\\_7226435.html](https://www.eldiario.es/cantabria/ultimas-noticias/endometriosis-cancer-blanco-mujeres-hombres-reconocer-caballo-batalla-feminismo_1_7226435.html).
- De Bustos Guadaño E. (2014). *Metáfora y argumentación: teoría y práctica*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Dijk, T. van (2002). El análisis crítico del discurso y el pensamiento social. *Athenea Digital*, 1, 18–24.
- Galán Moya, E. (2020). *Endometriosis: una enfermedad dolorosa infradiagnosticada*. Retrieved October 3, 2021, from <https://theconversation.com/endometriosis-una-enfermedad-dolorosa-infradiagnosticada-132034>.
- Garrod, M. (2020). *El Dolor. Nueva definición*. Retrieved May, 20, 2021, from <https://codigof.mx/el-dolor-nueva-definicion/>.
- Quiroga N. (2020). *¿Endomequé? Música para una enfermedad silenciada que sufren 176 millones de mujeres*. Retrieved May 17, 2021, from <https://elpais.com/sociedad/pienso-luego-actuo/2020-11-30/endomeque-musica-para-una-enfermedad-silenciada-que-sufren-176-millones-de-mujeres.html>.
- Ribas, M., & Todoli, J. (2008). La metáfora de la mujer objeto y su reiteración en la publicidad. *Discurso & Sociedad*, 2(1), 153–169.
- Semino, E. (2019). Hablar en términos bélicos del cáncer no ayuda a superarlo. Retrieved June 5, 2021, from <https://www.fundeu.es/noticia/elena-semino-hablar-en-terminos-belicos-del-cancer-no-ayuda-a-superarlo/>.
- Sontag S. (1978). *Illness as Metaphor*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- Sontag S. (1989). *AIDS and Its Metaphor*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- Urra, E., Muñoz, A., & Peña, J. (2013). El análisis del discurso como perspectiva metodológica para investigadores de salud. *Enfermería Universitaria*, 10(2), 50–57.

