

UNIVERSITÉ DE PITEȘTI
FACULTÉ
DE THÉOLOGIE, LETTRES, HISTOIRE ET ARTS

STUDII ȘI CERCETĂRI FILOLOGICE

SERIA LIMBI ROMANICE

SIGNES ET COMMUNICATION

Volume 1 / Numéro 34 / 2023

Editura Universității din Pitești
Octobre
2023

Directeur honorifique

Béatrice BONHOMME, Université de Nice-Sophia Antipolis, France

Président du comité scientifique

Alexandrina Mustăţea, Université de Piteşti, Roumanie

Rédacteur-en-chef

Diana-Adriana Lefter, Université de Piteşti, Roumanie

Comité éditorial et de rédaction

Anna Jaubert, Université de Nice Sophia-Antipolis, France

Béatrice Bonhomme, Université de Nice Sophia-Antipolis, France

Maria de Jesus Cabral, Université de Lisbonne, Portugal

Francis Claudon, Université Paris Est, France

Bernard Combettes, Université Nancy 2, France

Claude Muller, Université Bordeaux 3, France

António Bárbolo Alves, Université Tras-os-Montes e Alto Douro, Portugal

Arzu Etensel Ildem, Université d'Ankara, Turquie

Mihaela Mitu, Université de Piteşti, Roumanie

Silvia-Adriana Apostol, Université de Piteşti, Roumanie

Marco Longo, Université de Catania Ragusa, Italie

Luisa Messina, Université de Palerme, Italie

Cătălina Constantinescu, Université de Piteşti, Roumanie

Bogdan Cioabă, Université de Piteşti, Roumanie

Secrétaire de rédaction

Ana-Maria Nicolescu, Université de Piteşti, Roumanie

www.romane.philologie.eu

Bases de données internationales : ERIH PLUS, SCOPUS, CEEOL,
INDEXCOPERNICUS, FABULA, DOAJ

Editura Universităţii din Piteşti

Bun de tipar: 20 septembrie 2023

Tiraj 220 buc

ISSN : 1843-3979

ISSN online: 2344-4851

ISSN-L: 1843-3979

NOS RÉCENSEURS

Clara ABRUDEANU, Université de Pitesti, Roumanie, Université de Nice Sophia-Antipolis, France
Irene AGUILA SOLANA, Université de Saragosse, Espagne
Frédéric ALLARD, Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand I, France
Laurent ANGARD, Université de Strasbourg, France
Francoise AUBES, Université Paris III, France
Márcio Venício BARBOSA, Université Fédérale Rio Grande do Nor, Brésil
Raphaël BARONI, Université de Genève, Suisse
Maria Cristina BATHALA, Université d'Etat de Rio de Janeiro, Brésil
Thierry BELLEGUIC, Université Laval, Canada
Karine BENAC, Université des Antilles, Guyanne
Michel BENIAMINO, Université de Limoges, France
Claude BENOIT, Université de Valence, Espagne
Jean-Pierre BERTRAND, Université de Liège, Belgique
Maria Graciete BESSE, Université Paris-Sorbonne/Paris IV, France
Hervé BISMUTH, Université de Bourgogne, France
Aura Marina BOADAS, Université Centrale de Venezuela, Venezuela
Roger BOZZETTO, Université Aix Marseille, France
Claudia BRAGA, Université UFSJ et Unicamp, Brésil, Université Grenoble 3, France
Joan G. BURGUERRA SERRA, Université de Barcelone, Espagne
Maria de Jesus CABRAL, Université de Lisbonne, Portugal
Eveline CADUC, Université de Nice Sophia Antipolis, France
Marta CARAION, Université de Lausanne, Suisse
Gulser CETIN, Université de Ankara, Turquie
Sabine CHAUCHE, Université Oxford Brookes, Grande Bretagne
Rodica CHIRA, Université de Alba Iulia, Roumanie
Murielle Lucie CLEMENT, Université de Amsterdam, Pays Bas
Mioara CODLEANU, Université de Constanta, Roumanie
Christiane CONNAN-PINTADO, Université Bordeaux IV, France
Fabrice CORRONS, Université Toulouse-le-Mirail, France
Bruno CURATOLO, Université de Besançon, France
Nurmelek DEMIR, Université de Ankara, Turquie
Sylvie DUCAS, Université Paris Ouest Nanterre la Défense, France
Cécile FOLSCHWEILLER, INALCO, France
Eric FRANCALZA, Université de Bretagne occidentale, France
Claudio GIGANTE, Université Libre de Bruxelles, Belgique
Yvonne GOGA, Université Babes Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie
Arzu KUNT, Université de Istanbul, Turquie
Massimo LEONE, Université de Turin, Italie

Caroline LEPAGE, Université de Poitiers, France
Martin LEPINE, Université de Sherbrook, Grande Bretagne
Camelia MANOLESCU, Université de Craiova, Roumanie
Xavier PLA, Université de Gironna, Espagne
Michel RENAUD, Université Charles-de-Gaulle Lille 3, France
Eliane ROBERT MORAES, Université de Sao Paolo, Brésil
François ROSSET, Université de Lausanne, Suisse
Claudia RUIZ GARCIA, Université Nationale Autonome, Mexique
Peter SCHNYDER, Université de Haute Alsace, France
Emma SOPENA BALORDI, Université de Valence, Espagne
Brândusa STEICIUC, Université de Suceava, Roumanie
Gerhardt STENGER, Université de Nantes, France
María Teresa RAMOS GOMEZ, Université de Valladolid, Espagne
Livia TITIENI, Université Babes Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie
Patrizio TUCCI, Université de Padoue, Italie
Deolinda VILHENA, Université Fédérale de Bahia, Brésil
Liliana VOICULESCU, Université de Pitesti, Roumanie
Jean-Michel WITTMANN, Université de Lorraine, France
Crina-Magdalena ZĂRNESCU, Université de Pitesti, Roumanie
Narcis ZĂRNESCU, Université Spiru Haret, Bucarest, Roumanie

Sommaire

Diana LEFTER. Bogdan CIOABĂ	6
<i>Signe(s) et type(s) dans la communication « sensible ». Formes et perceptions dans le festival « Sensibilis 2023 »</i>	
Assia Marfouq	16
<i>Analyse descriptive des erreurs d'orthographe interlinguales des étudiants marocains de l'institut des sciences du sport. Cas de la langue spécialisée</i>	
Said OUCHARI	34
<i>Les débuts littéraires de Victor Ségalen. De la science à la littérature</i>	
Ioan CRISTESCU	54
<i>La liturgie, une trilogie dramatique</i>	

***SIGNE(S) ET TYPE(S) DANS LA COMMUNICATION
« SENSIBLE ». FORMES ET PERCEPTIONS DANS LE FESTIVAL
« SENSIBILIS 2023 »***

***SIGN(S) AND TYPE(S) IN "SENSITIVE" COMMUNICATION.
FORMS AND PERCEPTIONS IN THE "SENSIBILIS 2023"
FESTIVAL***

***SIGNO(S) Y TIPO(S) EN LA COMUNICACIÓN "SENSIBLE".
FORMAS Y PERCEPCIONES EN EL FESTIVAL "SENSIBILIS
2023"***

**Diana-Adriana LEFTER¹
Bogdan CIOABĂ²**

Résumé

Dans le domaine des arts du spectacle, la communication signifie avant tout partage. Ce partage ne peut s'accomplir si l'émetteur/le producteur du message ne sonde, en toute première instance, son intérieur, ses ressources cachées, par la voie du sensible. Ensuite, c'est l'observation du monde extérieur et la perception de la sensibilité des autres. Par cette voie, l'art peut aboutir à une forme de communication « sensible », qui peut même exclure le verbal. Notre travail propose une analyse des modalités de communication mises en marche pendant le festival « Sensibilis 2023 », organisé à Cagnes-sur-Mer par l'association CieBe³. En partant de la théorie de la communication de Jakobson à laquelle nous avons ajouté le concept de signe selon

¹ diana_lefter@hotmail.com, Université de Pitesti, Roumanie.

² bogdan_cioaba@yahoo.com, Université de Pitesti, Roumanie.

³ Le festival « Sensibilis 2023 » a été organisé à Cagnes-sur-Mer, par l'association CieBe, compagnie créée par l'artiste pluridisciplinaire Caroline Duval et dont la co-présidence est assurée par Catherine Méhu, psychologue.

Umberto Eco et Jean-Marie Klinkenberg, nous faisons une analyse des enjeux communicatifs de cette manifestation. De cette manière, nous montrons que, à « Sensibilis 2023 » le signe a été valorisé comme une structure tétradique, ce qui a assuré le succès du processus de production du sens.

Mots-clés : perception, signe, sensible, communication

Abstract

In the performing arts, communication means above all sharing. This sharing cannot take place unless the sender/producer of the message first observes his inner self, his hidden resources, through the medium of the senses. This is followed by the observation of the outside world and by the perception of the sensibility of others. In this way, art can lead to a form of 'sensitive' communication, which may even exclude the verbal. Our paper proposes an analysis of the ways of communication used during the 'Sensibilis 2023' festival, organised in Cagnes-sur-Mer by the association CieBe. Starting from Jakobson's theory of communication, to which we have added the concept of sign according to Umberto Eco and Jean-Marie Klinkenberg, we analyse the communication issues in this event. In this way, we show that, at Sensibilis 2023, the sign was valued as a tetradic structure, which ensured the success of the meaning-making process.

Keywords : perception, signs, sensory, communication

Resumen

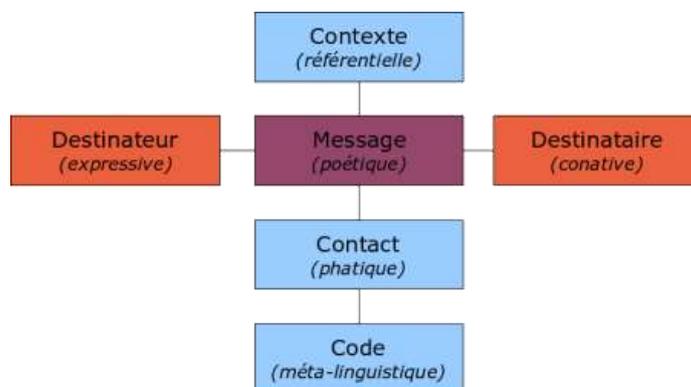
En las artes escénicas, la comunicación significa ante todo compartir. Este compartir no puede tener lugar a menos que el productor del mensaje sondee primero su interior, sus recursos ocultos, a través de los sentidos. A esto le sigue la observación del mundo exterior y la percepción de la sensibilidad de los demás. De este modo, el arte puede conducir a una forma de comunicación "sensible", que puede incluso excluir lo verbal. Nuestro trabajo propone un análisis de los métodos de comunicación utilizados durante el festival "Sensibilis 2023", organizado en Cagnes-sur-Mer por la asociación CieBe. Partiendo de la teoría de la comunicación de Jakobson, a la que hemos añadido el concepto de signo según Umberto Eco y Jean-Marie Klinkenberg, analizamos las cuestiones de comunicación que están en juego en este acontecimiento. De este modo, demostramos que, en Sensibilis 2023, el signo fue valorado como una estructura tetrádica, que garantizó el éxito del proceso de creación de significados.

Palabras clave : percepción, signos, sensibilidad, comunicación

Préambule. Signes et types dans la communication

En étudiant la communication verbale, Roman Jakobson¹ dégage six fonctions, repérables dans tout acte communicationnel : la fonction expressive (l'expression des sentiments), la fonction conative (le message fait naître une certaine réaction du destinataire), la fonction phatique (qui vise la mise en place et le maintien de la communication), la fonction métalinguistique (le code devient l'objet du message), la fonction référentielle (le message renvoie à un référent qui appartient au monde extérieur) et la fonction poétique (la forme devient l'essentiel du message).

À partir de ce modèle, le linguiste distingue six facteurs nécessaires pour que l'acte de communication existe : le contexte, le destinataire (l'émetteur), le destinataire (le récepteur), le contact, le code commun et le message :



Certes, Jakobson établit ce schéma ayant en vue la communication verbale. Mais, comme Umberto Eco le montrait, l'être humain « évolue dans un système de signes »² qui ne sont pas nécessairement verbaux. En fait, Eco s'intéresse dans une égale mesure

¹ Jakobson, Roman, *Linguistique et poétique* in « Essais de linguistique générale », Minuit, Paris, 1963, pp. 209-248.

² Eco, Umberto, *Le signe*, Bruxelles, Labor, 1988.

aux signes non-linguistiques, voire naturels, mais qui fonctionnent, eux aussi, d'après un code, c'est-à-dire d'après un apprentissage et un partage antérieurs, de la part des participants à l'acte communicatif.

Pour Eco, le signe « est utilisé pour transmettre une information, pour dire ou indiquer une chose que quelqu'un connaît et veut que les autres connaissent également »¹. Il s'ensuit que le signe est aussi part du processus de communication. Ainsi, le schéma de la communication devient :

source – émetteur – canal – message – destinataire

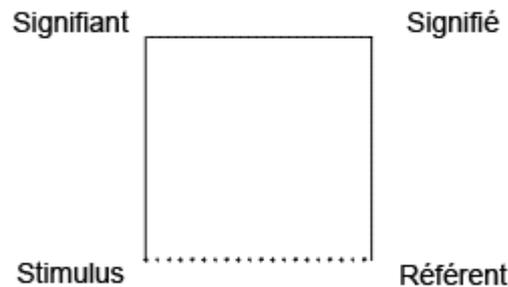
Verbale ou non-verbale (basée sur la compréhension implicite des signes), la communication est un processus producteur de signification. Or, dans ce processus, le code est primordial, il doit être partagé par l'émetteur et par le récepteur comme « une série de règles qui permettent d'attribuer une signification au signe »².

Pour Jean-Marie Klinkenberg, le signe est une structure tétradique, dont les quatre composants sont le stimulus, le signifiant, le signifié et le référent³.

¹ Idem, p. 27.

² Idem, p. 28.

³ Klinkenberg, Jean-Marie, *Le sens et sa description* in « Précis de sémiotique générale », Paris, Seuil, 1996, Klinkenberg, Jean-Marie, *Structure des signes iconiques* in « Précis de sémiotique générale », Paris, Seuil, 2000.



Si, dans le cas des paroles, la relation entre le stimulus (la forme audible ou écrite du mot) et le référent n'est pas directe¹, dans le cas des signes visuels, la relation devient directe, le concept de *signifié* étant remplacé par celui de *type* :

Le « type » a une fonction particulière que l'on comprendra si l'on considère la structure du signe iconique [par exemple le dessin d'un chat]. Le stimulus, c'est-à-dire le support matériel du signe (taches, traits, courbes, etc.), entretient avec le référent (la classe des animaux que l'on appelle chats) une relation de transformation : le chat dessiné n'est pas du tout identique à l'animal chat. Mais je reconnais un chat parce que le stimulus est conforme à un modèle (le signifiant) équivalent à un type (un ensemble d'attributs visuels) qui lui-même est conforme à ce que je sais de l'animal chat (le référent). Tout cela peut sembler compliqué mais permet de comprendre que pour un signe iconique, le processus de signification est assuré par le fait que le stimulus (le dessin) et le référent (la chose représentée) entretiennent des rapports de conformité avec un même « type », qui rend compte des transformations qui sont intervenues entre le stimulus et le référent.²

¹ Une combinaison de signes vocaux ou de lettres, dans une langue, n'est pas plus pertinente qu'une autre combinaison, dans une autre langue, pour désigner un référent.

² Klinkenberg, Jean-Marie, *Structure des signes iconiques* in « Précis de sémiotique générale », Paris, Seuil, 2000, p. 111.

« Sensibilis 2023 » ou la communication par le sensible

Quelle est la place et quel est le rôle de l'art ? Voilà une question qui se réitère, mais à laquelle une réponse satisfaisante et unanimement acceptée n'a pas encore été donnée. La réponse devient encore plus difficile si, aux conditions générales, déjà existantes, on ajoute le défi qui constitue, d'ailleurs, le thème de « Sensibilis 2023 » : la place de l'art dans des situations de contrainte.

Nous allons, toutefois, essayer d'y trouver une réponse, en commençant avec « Qu'est-ce que l'art ? » et en y ajoutant l'expérience qu'a été « Sensibilis 2023 ». On accepte comme définition de l'art celle que l'art est une expression de la créativité. La créativité, à son tour, peut se manifester dans des différents domaines : dans le théâtre, dans la littérature, dans la musique ou dans les arts plastiques. Ce que le festival « Sensibilis » s'est proposé, c'est justement de réunir des artistes provenant de domaines différents – théâtre, musique, danse, arts plastiques – et de les faire travailler ensemble, en partant de l'expérience et de l'expertise de chacun d'entre eux.

En revenant au concept de « code », précédemment présenté, nous partons, avec Jean-Marie Klinkenberg, de la prémisse qu'il y a autant de codes que d'activités et de contextes. Le thème de la rencontre de 2023, « Quelle est la place de l'art lorsque des conflits ou des contraintes politiques ou culturelles sont en jeu ? »¹ a placé la manifestation dans le paradigme de la communication, ayant comme prémisse l'idée que l'art peut agir, par la voie du sensible, comme vecteur de communication, de formation et d'éducation pour les plus

¹ *Son but est d'ouvrir le champ des possibles et de mettre à l'honneur la petite enfance pour en faire profiter enfants, ados et adultes. Une équipe d'artistes et d'intervenants sensibles permettra aux familles de vivre une expérience riche en émotions et en sensations autour de la relation parent-enfant.* (<https://www.helloasso.com/associations/cie-be/collectes/financement-participatif-pour-sensibilis-2023>)

jeunes. Cela a renvoyé déjà à une communication qui réduit ou même exclut le verbal, ce qui instaure un rapport basé sur la *perception*.

Dans un espace communicationnel et culturel qui propose des artistes du monde entier – chinois, ouïghoures, russes, brésiliens – comme émetteurs devant des récepteurs français de très jeune âge, le seul moyen qui puisse assurer le succès de la communication est justement l'utilisation des signes-types :

[...] des ateliers philo, créations poétiques immédiates, labos artistiques, performances immersives, parcours sensoriels, rencontres de vivre un moment artistique collectif tel un acte de résistance qui propose l'art comme support de réflexion, et d'action, mais aussi comme un liant inter frontières comme un espace de transformation et de résilience qui rayonne au-delà de nous-mêmes.¹

En effet, les signes utilisés par les artistes participant à « Sensibilis » 2023 sont essentiellement des signes non-verbaux, particulièrement visuels. C'est pour cela que nous les considérons ces signes tétradiques, selon la théorie de Jean-Marie Klinkenberg :

Le jeune public sera invité à découvrir des créations poétiques, des labos et visites artistiques augmentées avec, entre autres, les photographies d'Elena Ponomaryova, les peintures de Kaixuan Feng, la musique d'Erpan Heshher ou encore les performances artistiques contemporaines du danseur-chorégraphe Jeff Bizieau.²

Les artistes participants à « Sensibilis 2023 » ont proposé un autre type de communication, en partant d'une évidence : le non-partage du code linguistique, pour des raisons évidentes : la différence d'âge entre les participants au processus communicationnel et l'appartenance à des systèmes culturels différents. Alors, pour que le processus de production

¹ <https://www.ciebe.fr/sensibilis-2023/>

² <https://www.la-strada.net/2023/05/26/etre-ensemble-au-monde/>

de signification se produise, ils ont proposé un autre code, qui est *le sensible*, excluant ainsi le verbal et la dimension culturelle du message.

Ce type de communication est privilégié par le statut professionnel des émetteurs. Ils sont des artistes, donc de fins observateurs de la propre sensibilité, mais aussi de la sensibilité des autres. Par conséquent, leurs actions scéniques ont été le produit de cette connaissance et de la maîtrise du sensible qui s'actualise en action. La démarche de ces artistes-producteurs de message a été tout d'abord une intérieure – sonder leur sensibilité (ce qui est une communication avec soi) – et ensuite extérieure – observer la sensibilité d'autrui (travail de compréhension) – et, enfin d'actualisation, c'est-à-dire l'acte communicationnel en soi, réalisé par le geste, par le mouvement et par les images.

Un autre aspect qui attire l'attention est que les produits artistiques ont été présentés devant de très jeunes enfants, bien qu'ils n'aient pas été conçus pour des enfants. Toutefois, les petits ont réagi sans refuser le produit, ce qui montre que la communication a mis en œuvre un code partagé. Encore, cela montre que les petits enfants peuvent être des récepteurs de ces produits artistiques et qu'ils peuvent les décoder parce qu'ils partagent avec les émetteurs le code du non-verbal.

L'un des exercices proposés a eu comme but faire les artistes se rapprocher comme individus, ils ont été mis dans la situation de se connaître au-delà des masques officiels. Essentiellement, l'exercice supposait, en toute première instance, un court moment de concentration sur le propre corps, de manière que chaque participant prenne conscience des parties composantes de celui-ci, qu'il entre dans un état de détente. Ensuite, les participants se sont mélangés dans une manière aléatoire, de type brownien, ensuite ils ont constitué des groupes de deux personnes et, dans le groupe, ils se regardaient dans les yeux, en essayant ainsi de se connaître et d'établir une relation chaleureuse, humaine, propice à une vraie collaboration. Dans un temps ultérieur, ces groupes se divisaient encore, pour constituer d'autres groupes de deux personnes, selon le

même principe : se rapprocher et travailler en équipe. Ce type d'exercice a servi à briser la glace et a été basé sur une modalité de communication non-verbale qui a démontré son efficacité.

Un autre type d'exercice proposé à « Sensibilis » a impliqué des groupes plus nombreux. Dans un tel groupe, formé de plusieurs personnes, le mouvement d'un des membres a été repris, graduellement, par tous les autres membres du groupe, de sorte qu'un mouvement continu du groupe a été créé. Cela a été une autre manière de communication par le mouvement seulement, qui est devenu signe : cela a été comme si l'histoire ou le vécu d'une personne ait été reprise et transmise au groupe qui, finalement, a agi comme une unité monolithique. Il y a deux manières de faire cet exercice : Dans la première, le leader traverse un groupe statique, l'anime et le prépare pour s'assumer ses mouvements, jusqu'au moment où le groupe fonctionne comme une unité parfaite. Dans la deuxième version, tous les membres du groupe font, dès le début, les mêmes mouvements du leader, ce qui les transforme dans un tout monolithique. Il est à remarquer que le verbal est complètement exclu de ces exercices, la seule manière de communication étant le mouvement.

Il faut souligner que ce jeu a d'importantes valences sociales et psychologiques. Il s'agit d'une parfaite illustration de la psychologie du groupe : quelqu'un propose quelque chose, quelques membres du groupe le suivent de près et graduellement tous les membres du groupe se rallient à cet élément-là comme s'il était sien. Dans le cas présenté, le mouvement en solo du début se transforme en force commune qui peut produire le changement. C'est un cas typique dans la psychologie des foules¹, qui est une discipline de la psychologie sociale : « Mille individus accidentellement réunis sur une place publique sans aucun but

¹ Par « foules » nous ne comprenons pas des individus réunis dans un même espace, dans un moment donné, mais des personnes qui, de leur propre initiative, se trouvent dans un même espace et partagent les mêmes idées, les mêmes émotions ou ont le même but.

déterminé, ne constituent nullement une foule au point de vue psychologique. »¹

Cela veut dire que l'histoire d'un individu est reprise, graduellement, par la majorité, dans une action de communication de succès. Il arrive pourtant que tous les individus n'ont pas cette force de communiquer, de transmettre aux autres et de se faire suivre. Pour que cela arrive, il faut que l'individu soit un leader. On arrive donc à la question : Qu'est-ce qu'un leader ? Dans une définition simple, un leader est une personne qui transmet l'inspiration, qui a la capacité de communiquer, de transmettre motivation et de se faire suivre. Toute personne n'a pas la capacité d'être un leader. Le psychologue américain Daniel Goleman a répondu à cette question partant d'une anecdote : l'on dit que tout homme d'affaire connaît l'histoire du jeune homme très intelligent, avec de hautes habilités exécutives qui, promu dans une position de leader, échoue, tandis qu'une autre personne, qui a une formation solide, mais non pas extraordinaire, fait une performance extraordinaire dans une telle position : « Such anecdotes support the widespread belief that identifying individuals with the “right stuff” to be leaders is more art than science »².

Conclusions

Nous en voilà, de nouveau, à nos prémisses initiales : l'art et son rôle, son but dans la communication. Il est évident que l'art de communiquer, d'identifier des leaders, ne correspond pas au concept d'art comme expression de la créativité. Dans le festival « Sensibilis 2023 » l'art a constitué, dans une égale mesure, moyen de communication et espace de cohésion entre les participants.

¹ Le Bon, Gustave, *Psychologie des foules*, Édition publiée par Félix Alcan, 1905, p. 18.

² « De telles anecdotes soutiennent l'idée très répandue que l'identification des individus capable d'être des leaders est plutôt un art qu'une science » (n. t.) (Goleman, Daniel - *What Makes a Leader?*, January 2004 issue of Harvard Business Review).

Bibliographie

Eco, Umberto, *Le signe*, Bruxelles, Labor, 1988

Goleman, Daniel - *What Makes a Leader?*, January 2004 issue of Harvard Business Review

Jakobson, Roman, *Linguistique et poétique* in « Essais de linguistique générale », Minuit, Paris, 1963

Klinkenberg, Jean-Marie, *Le sens et sa description* in « Précis de sémiotique générale », Paris, Seuil, 1996

Klinkenberg, Jean-Marie, *Structure des signes iconiques* in « Précis de sémiotique générale », Paris, Seuil, 2000

Le Bon, Gustave, *Psychologie des foules*, Édition publiée par Félix Alcan, 1905

Sitographie

<https://www.ciebe.fr>

<https://www.la-strada.net>

<https://www.helloasso.com>

***ANALYSE DESCRIPTIVE DES ERREURS D'ORTHOGRAPHE
INTERLINGUALES DES ETUDIANTS MAROCAINS DE
L'INSTITUT DES SCIENCES DU SPORT. CAS DE LA LANGUE
SPECIALISEE***

***DESCRIPTIVE ANALYSIS OF INTERLINGUAL SPELLING
ERRORS OF MOROCCAN STUDENTS AT THE INSTITUTE OF
SPORT SCIENCES. CASE OF SPECIALIZED LANGUAGE***

***ANÁLISIS DESCRIPTIVO DE LOS ERRORES ORTOGRÁFICOS
INTERLINGÜES DE LOS ESTUDIANTES MARROQUÍES DEL
INSTITUTO DE CIENCIAS DEL DEPORTE. CASO DE LENGUA
ESPECIALIZADA***

Assia MARFOUQ¹

Résumé

Cet article s'inscrit dans l'étude de l'interlangue d'un groupe d'étudiant marocains en première année à l'Institut des Sciences du Sport au Maroc afin d'évaluer leur compétence linguistique dans le domaine de l'orthographe lexicale et grammaticale du français spécialisé relatif au sport. La compétence de construction jugée par le biais des erreurs qui sont révélatrices des lacunes en langue et sont une base pour proposer des remédiations. Après avoir identifiées la classification des principales erreurs lexicales et grammaticales relatives à la langue du sport, nous analyserons un corpus constitué des productions écrites que nous avons collectées auprès des étudiants inscrits en première année de Licence en éducation Education Physique et Sportive lors d'une séance d'épreuve écrite du module Langue et terminologie. Les résultats de notre étude montrent que les types d'erreurs lexicales qui prédominent dans le lexique relatif au sport sont les erreurs de sémantique et d'orthographe lexicale.

¹ assia.marfouq@uhp.ac.ma, Enseignante-chercheure, Institut des Sciences du Sport, Laboratoire Ingénierie Didactique, Entrepreneuriat, Arts, Littérature et Langues (LIDEAL), Université Hassan Premier de Settat, Maroc.

Mots clés : orthographe lexicale, orthographe grammaticale, productions écrites, interlangue, erreurs, langue spécialisée, sport.

Abstract

This article is part of the study of the interlanguage of a group of Moroccan students in the first year at the Institute of Sports Sciences in Morocco in order to evaluate their linguistic competence in the field of lexical spelling and grammar of specialized French relating to sport. The construction skill judged through errors that are indicative of language deficiencies and are a basis for proposing remediation. After having identified the classification of the main lexical and grammatical errors relating to the language of sport, we will analyze a corpus made up of the written productions that we have collected from students enrolled in the first year of a License in Physical Education and Sports Education during a session written test of the Language and Terminology module. The results of our study show that the types of lexical errors that predominate in the sports lexicon are semantic and lexical spelling errors.

Keywords: lexical spelling, grammatical spelling, written productions, interlanguage, errors, specialized language, sport.

Resumen

Este artículo forma parte del estudio de la interlengua de un grupo de estudiantes marroquíes de primer año en el Instituto de Ciencias del Deporte de Marruecos con el fin de evaluar su competencia lingüística en el campo de la ortografía léxica y la gramática del francés especializado relacionado con el deporte. La habilidad constructiva juzgada a través de errores que son indicativos de deficiencias del lenguaje y son base para proponer la remediación. Tras haber identificado la clasificación de los principales errores léxicos y gramaticales relativos al lenguaje del deporte, analizaremos un corpus formado por las producciones escritas que hemos recogido de los alumnos matriculados en el primer curso de la Licenciatura en Educación Física y Educación Deportiva. durante una sesión de prueba escrita del módulo de Lengua y Terminología. Los resultados de nuestro estudio muestran que los tipos de errores léxicos que predominan en el léxico deportivo son los errores semánticos y ortográficos léxicos.

Palabras clave: ortografía léxica, ortografía gramatical, producciones escritas, interlengua, errores, lenguaje especializado, deporte.

Introduction

L'orthographe de la langue française est considérée parmi les sujets problématiques au Maroc. Avant d'arriver à l'université, l'élève marocain passe par un long trajet d'apprentissage du français : du

primaire jusqu'au secondaire, il passe 12 ans dans les bancs des salles de français. A l'université, l'étudiant continue de suivre des cours de français dans le cadre de modules complémentaires comme les modules de langue, de communication, de techniques d'expression et de terminologie. En tant qu'enseignante de français, nous étions particulièrement interpellées par les lacunes de langue chez nos étudiants en première année à travers leurs productions écrites rédigées à plusieurs occasions. Nous avons l'habitude de programmer en début d'année pour les nouveaux arrivants une évaluation diagnostique pour détecter leurs lacunes en langue française à travers la réception et la production de l'écrit, mais nous jugeons qu'il est nécessaire de traiter cette question d'orthographe chez notre public de façon scientifique à travers la compétence de production écrite.

Nous rappelons que les erreurs d'orthographe se répartissent en deux catégories : les erreurs grammaticales (flexion nominale et verbale, idéogrammes et logogrammes grammaticaux, etc.) et les erreurs lexicales (lettres de segmentation, relations phonogrammiques, lettres muettes, synonymiques ou étymologiques, consonnes doubles, etc.). Dans notre article, nous nous concentrerons sur le volet lexical, car il représente la base du lexique spécialisé relatif au sport et il ne jouit pas de beaucoup d'attention dans le domaine des recherches sur l'orthographe. Nous avons constaté en outre qu'aucune recherche n'a été faite jusqu'à ce moment sur les erreurs orthographiques relatives au lexique sportif dans les milieux scolaires ou universitaires chez un public interlingual. Pour le volet grammatical, nous aborderons uniquement les erreurs relatives aux collocations, car celles-ci représentent une caractéristique importante de la langue du sport.

Notre démarche consistera, tout d'abord, à donner une présentation des spécificités de la langue spécialisée du sport, et ensuite survoler la revue la littérature relative avec notre recherche. Par la suite, nous entamerons notre cadre théorique et méthodologique qui sera développé par l'analyse et discussion des résultats de notre étude.

Spécificités du système orthographique de la langue du sport

Nous notons que le terme « sport » a une grande fonction hyperonymique. C'est un terme générique et englobant lié aux jeux sportifs, mais pas nécessairement. Le sport dans plusieurs niveaux et contextes comme le remarque Gérard DERÈZE : « Sport, concept polysémique et complexe ne reculant devant aucune opposition apparente : sport de masse/sport d'élite, sport de loisir/sport de compétition, jeu/profession, pratique/spectacle, gratuité/profit, éducation/perversion... »¹. Le sport obéit à une terminologie à la fois opaque (sciences de la santé, biomécanique, physiologie, etc.) et transparente (jeux sportifs et olympiques). L'opacité du terme issu des jeux sportifs est une caractéristique facilement observable contrairement à la terminologie sportive scientifique qui n'est pas évidente pour un non-initié. En fait, la terminologie des jeux sportifs se base beaucoup sur la langue commune. Ses notions fondamentales sont exprimées à travers le lexique commun (but, passe, attaquer, lancer, tirer, etc.). Afin de comprendre les expressions du jeu sportif, il convient de les renvoyer à leur contexte spécialisé et de ne pas expliquer les unités d'une expression chacune à part. Le sport est considéré en tant que science « molle »² pour cette raison, car c'est une activité populaire qui reflète la vie de tous les jours. Dans un contexte académique, le lexique du sport comprend des termes savants et des concepts scientifiques spécifiques, ce qui situe la terminologie du sport aux carrefours des langues commune et spécialisée.

On remarque que beaucoup d'éléments de la langue commune ont changé de sphère pour devenir des termes spécialisés dont l'emploi spécialisé n'apparaît que dans des contextes appropriés. Les termes spécialisés circulent partout dans les paroles des journalistes, les écrits de la presse, la parole des entraîneurs, des joueurs et du grand public. Un processus d'échange constant entre la langue générale et commune est

¹ Gérard Derèze, *Sport et médias*, Rap. tech. Bruxelles : Fondation du Roi Baudoin, 2000, p. 19.

² Pierre Lerat, *Les langues spécialisées*, Paris, PUF, 1996, p. 16.

installé et est entrain de terminologer et de déterminologer les unités lexicales.

La revue de la littérature

Les recherches relatives au domaine de l'orthographe se sont beaucoup intéressées à l'acquisition de l'orthographe, nous citons dans ce sens les recherches de Sprenger-Charolles¹ (1992), Fayol² (1999), Stanké³ (2009) et Sturm⁴ (2012). D'autres recherches se sont intéressées aux difficultés rencontrées par les apprenants dans l'acquisition de l'orthographe. Dans cette perspective, les recherches concernent le volet comparé de l'orthographe d'une époque à une autre entre les niveaux scolaires chez différents publics, mais également l'analyse descriptive des erreurs d'un public spécifique. Notre étude relève de cette dernière catégorie. Il existe un nombre respectable d'études ayant comme objet le problème de l'orthographe dans des contextes d'apprentissage où le français figure comme langue étrangère ou langue seconde dans les programmes d'apprentissage. Nous citons à ce propos des travaux récents comme ceux de Ghellai⁵ (1997), Lassaad⁶ (2011), Le Bot et Richard¹

¹Liliane Sprenger-Charolles, Acquisition de la lecture et de l'écriture en français. Langue française. L'orthographe: perspectives linguistiques et psycholinguistiques, 1992, pp.49-68.

² Michel Fayol, L'orthographe et son apprentissage, *Les journées de l'Observatoire National de la lecture (ONL). Enseigner la langue : orthographe et grammaire*, 2006, pp.53-73.

³ Brigitte Stanké, *Facteurs cognitifs liés à l'acquisition du lexique orthographique*. Thèse de doctorat en Sciences Biomédicales, Faculté de Médecine, Université de Montréal, Québec, 2009.

⁴ Jessica Sturm, Meaning and Orthography in L2 French, *Writing Systems Research*, 4(1), 2012, pp. 1-14.

⁵ Mohamed Ghellai, *Analyse des erreurs et des représentations orthographiques du français par des intellectuels arabophones*. Thèse de doctorat en Linguistique et didactique des langues, Université Stendhal – Grenoble 3, 1997.

⁶ Kalai Lassaad, *L'erreur orthographique dans les productions écrites des élèves tunisiens : origine du dysfonctionnement et contribution à la maîtrise de la compétence orthographique*. Thèse de doctorat. Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2011.

(2011) et Li² (2018) consacrés aux apprenants des différents continents. Cette étude a comme objectif d'être un prolongement complémentaire à ces travaux tout en portant une attention particulière à un public cible spécifique (étudiants en licence d'éducation physique et sportive) et à la langue spécialisée (jeux sportifs et activités physiques).

Cadre théorique et méthodologique :

Le cadre théorique de notre étude s'inscrit dans ce qu'on appelle l'interlangue introduit pour la première fois par Selinker en 1972 où il y décrit les systèmes intermédiaires d'apprentissage d'une autre langue. Qualifiée également de « compétence transitoire »³, de « dialecte idiosyncratique »⁴, ou de « système approximatif »⁵, l'interlangue se traduit par le fait que « lorsqu'un sujet qui a déjà l'expérience d'une langue se trouve en situation d'apprentissage d'une autre langue, il développe un autre système, différent de celui de la langue maternelle et du système de la langue cible, mais qui en comprend quelques composantes »⁶.

¹ Marie-Claude Le Bot, & Elisabeth Richard, Pour une analyse morphologique des productions écrites d'élèves FLS. TRANEL (Travaux neuchâtelois de linguistique), *L'enseignement de l'orthographe en FLE*, 54, 2011, pp. 159-172

² Yilun Li, *L'apprentissage de l'orthographe chez les apprenants chinois du français L2 : une analyse portant sur un corpus écrit*. Thèse de doctorat en science du langage. Université Sorbonne Paris Cité, 2018.

³ Stephen Pit Corder, The significance of learner's errors. *International Review of Applied Linguistics*, 5 (16), 1967, pp. 61 -170.

⁴ Stephen Pit Corder, Idiosyncratic Dialects and Error Analysis. *International Review of Applied Linguistics*, 9, 1971, pp. 149-59.

⁵ William Nemser, Approximative Systems of Foreign Language Learners, *International Review of Applied Linguistics*, 9, 1971, pp. 115-123.

⁶ Mariana-Diana Câșlaru & Elena Mihaela Andrei, L'interlangue – système en soi (?). *Romanica Cracoviensia*, 2, 2016, pp. 58. doi: 10.4467/20843917RC.16.006.5927 www.ejournals.eu/Romanica-Cracoviensia

Autrement dit, des systèmes intermédiaires se créent chez l'apprenant et s'alternent¹ entre la langue source et la langue cible. Tout en progressant dans l'apprentissage, cette interlangue rétrécit graduellement chez l'apprenant jusqu'à atteindre une compétence proche d'un locuteur natif. Au cours de cette progression, l'interlangue est régie par ses propres règles² qui se ressource de la langue source, de la langue cible et de toute maîtrisée ou en cours d'acquisition.

L'indice le plus apparent pour étudier l'interlangue chez une population donnée est l'erreur orthographique. Masseron & Luste-Chaa (2008) présentent l'erreur comme étant « la manifestation d'un défaut de maîtrise langagière »³. L'erreur sur le plan pédagogique est un critère important qui permet à l'enseignant d'apprécier les efforts fournis par l'apprenant, et de mesurer la distance qui le sépare d'une maîtrise acceptable d'une langue cible. Besse et Porquier mettent l'accent sur deux aspects bénéfiques de l'erreur⁴ : théoriquement, elle favorise une bonne compréhension de l'évolution d'apprentissage et sur le plan pratique, elle jauge la qualité d'enseignement et la qualité d'apprentissage pour prévoir des actions de remédiation.

La population de notre étude est constituée de 50 étudiants inscrits en première année de licence d'éducation « Education Physique et Sportive » de l'Institut des Sciences du Sport de l'Université Hassan Premier de Settat au Maroc. Ces étudiants suivent des cours de langue et terminologie en français pendant la première année de leur cursus à

¹ Caroline Hacquard-Taylor, *L'apprentissage du français langue seconde : les erreurs interlangues chez des élèves en classe d'immersion précoce au Nouveau Brunswick*. Mémoire de master 2 professionnel, Département des Sciences du Langage et du Français Langue Étrangère, Université Stendhal, Grenoble 3, 2014, p. 25.

² Mariana-Diana Câșlaru & Elena Mihaela Andrei, *Op.cit*, p. 225.

³ Caroline Masseron et Olha Luste-Chaa, Typologie d'erreurs lexicales : difficultés et enjeux. In Durand, J., Habert, B., Laks, B. (éds.) : *Didactique et enseignement, français langue maternelle, français langue seconde, Congrès Mondial de Linguistique Française* - Paris, Institut de Linguistique Française, 2008, pp. 519- 531.

⁴ Henry Besse, Rémy Porquier, *Grammaires et didactique des langues*, Paris : Hatier / Didier, 1991.

l'institut. Les textes de production écrite des étudiants concernés par cette étude sont évalués à la fin du deuxième semestre de la première année universitaire 2021-2022. Ces étudiants apprennent le français comme première langue étrangère. Le français est également la langue dans laquelle tous les programmes de toutes les filières à l'Institut des Sciences du Sport sont dispensés, la langue officielle au Maroc étant l'arabe et la deuxième langue étrangère étant l'anglais. Nous notons que la majorité de ces étudiants ont reçu un enseignement arabisant au cours des années d'études allant du primaire au secondaire, sauf les étudiants qui ont suivi au secondaire un parcours BIOF (Baccalauréat International Option Français). L'usage de la langue à l'écrit chez ces étudiants est altéré par des erreurs d'orthographe de tout type. Mais, le cours relatif à la langue du sport et sa terminologie impose d'accorder une attention particulière au lexique spécialisé. Dans ce cadre, nous avons précisé ci-haut que ce lexique englobe le lexique des jeux sportifs et le lexique relatif à des disciplines telles que la biologie, la physiologie, la biomécanique, les sciences de la santé, etc. Afin de délimiter notre étendue de recherche lexicale, nous nous limiterons aux erreurs orthographiques relatives au lexique des jeux sportifs et des activités physiques et sportives.

Notre corpus composé de 50 productions écrites a été récolté dans le cadre d'un contrôle d'examen final pour le cours Langue et terminologie en semestre 2 première année. Les étudiants enquêtés ne savaient pas que leurs productions écrites seront exploitées à des fins de recherche scientifique. La durée de production écrite était fixée à une heure où ils devaient produire un texte aux alentours de 250 mots sur un sujet de leur choix en respectant la consigne suivante : *En mobilisant vos acquis sur le lexique spécialisé relatif au sport et aux activités physiques, rédigez un texte de 250 mots max. où vous décrivez un événement sportif ou une expérience personnelle (réalisation, entraînement, etc.).*

Pour notre étude, nous nous limiterons aux erreurs lexicales telles qu'elles sont catégorisées par Catach¹ et Anctil². Les erreurs répertoriées par Catach seront complétées par les erreurs lexicales de la combinatoire restreinte et les erreurs sémantiques proposées dans la typologie descriptive des erreurs lexicales par Anctil. Nous considérons que ces types d'erreurs sont les plus liés au lexique spécialisé des jeux sportifs. Les erreurs d'orthographe grammaticale ne seront pas analysées dans le cadre de cette étude.

La grille de Catach comprend 6 types d'erreurs lexicales détaillées dans le tableau suivant :

Catégories d'erreurs lexicales	Sous-catégories d'erreurs lexicales
1) Erreurs de segmentation	
2) erreurs à dominante phonétique	2a) omission de lettres/syllabes
	2b) adjonction de lettres/syllabes
	2c) confusion de consonnes
	2d) confusion de voyelles
	2e) confusion de syllabes
3) erreurs à dominante phonogrammique	3a) graphies polysémiques
	3b) transposition de lettres voisines
4) erreurs à dominante morphogrammique (mauvais choix de préfixes et de suffixes)	
5) erreurs de signes diacritiques (accents)	5a) manque d'accent
	5b) accent de trop
	5c) mauvais choix d'accent à la bonne place
	5d) accent à la mauvaise place

¹ Nina Catach, *L'orthographe française, traité théorique et pratique*, Nouvelle Présentation, Paris : Armand Colin, 2016.

² Dominic Anctil, *L'erreur lexicale au secondaire analyse d'erreurs lexicales d'élèves de 3e secondaire et description du rapport à l'erreur lexicale d'enseignants de français*, Thèse présentée à la Faculté des sciences de l'éducation en vue de l'obtention du grade de doctorat en didactique, 2010.

6) erreurs à dominante non fonctionnelle	6a) erreur/abus de consonnes doubles 6b) omission de lettres étymologiques/historiques 6c) omission/adjonction de « e » caduc
---	---

La grille d'Anctil (2010) comprend 5 types d'erreurs de sens. Elle est inspirée des travaux de Milićević et Hamel¹ :

Sens	Utilisation inappropriée d'un quasi-synonyme
	Utilisation inappropriée d'une unité lexicale de sens proche
	Impropriété (sens fictif, anglicisme sémantique)
	Non-respect des contraintes sémantiques pesant sur les actants d'une unité lexicale
	Pléonasme

Nous retenons de la grille de la combinatoire restreinte les deux sous-catégories syntaxique et lexicale (les combinatoires syntaxique et pragmatique ne seront pas prises en compte) :

Combinatoire restreinte	
Syntaxique	Lexicale
Absence d'un complément obligatoire de l'unité lexicale	Choix d'un collocatif inapproprié (collocation inexistante)
Emploi transitif indirect d'un verbe transitif direct	Choix d'un collocatif valable, mais mauvaise fonction lexicale
Utilisation d'une préposition/conjonction erronée	Non-respect des contraintes d'emploi du collocatif
Préposition régie absente	
Emploi transitif d'un verbe intransitif	
Construction erronée dans un complément.	

¹ Marie José Hamel et Jasmina Milicevic, « Un dictionnaire de reformulation pour apprenants du français langue seconde », *Revue de l'université de Moncton*, Numéro hors série « Actes des colloques annuels de l'Association de linguistes des provinces atlantiques (APLA) 2005 (Moncton) », 2007, pp. 145-167.

Résultats et discussion

Nous avons attribué à chaque erreur que nous avons recensée une seule entrée même si elle se répète dans la même ou dans d'autres copies, car notre analyse est plutôt qualitative et se soucie peu des considérations quantitatives liées à la fréquence d'occurrences des mêmes erreurs. Nous notons qu'une même unité lexicale mal orthographiée peut comporter plus d'un type d'erreurs.

Selon les critères précédemment cités et sur les 50 copies examinées, nous avons recensé un total de 350 erreurs relatives aux unités lexicales, au sens et à la combinatoire restreinte distribuées sur les types d'erreurs et leurs sous-classes dans les tableaux susmentionnés. Nous avons remarqué que les types d'erreurs qui prédominent dans notre corpus sont les erreurs d'orthographe lexicale (48%), suivies des erreurs sémantiques (32%). Les erreurs relatives à la combinatoire restreinte (syntaxique et lexicale) ne représentent que (20%) vu que les étudiants ne maîtrisent pas assez les collocations relatives au domaine des jeux sportifs et ne les emploient pas suffisamment dans leurs productions écrites.

Les erreurs de segmentation ne représentent que 3% dans notre corpus. Elles concernent surtout l'amalgame de deux unités lexicales en une seule (*tri cycle/tricycle). La non connaissance de la prononciation conduit à de nombreuses erreurs à dominante phonétique (28%): omission de lettres/syllabes (*motordé/motorodéo, *éromodéliste/aéromodéliste, *enfrindre/enfreindre), adjonction de lettres/syllabes (*sabrreur/sabreur, *doppage/dopage, *baigniade/baignade), confusion de consonnes (*pelanty/penalty, *cout/coup), confusion de voyelles (*pyon/pion, *hockiyeur/hockeyeur, *bondage/ bandage), confusion de syllabes (*match nune/match nulle, *coffra/coup franc, *mita/mi-temps). La confusion des syllabes est souvent due à la confusion de la prononciation de ces mots avec la façon dont ils sont prononcés en arabe dialectal. Pour les erreurs à dominante phonogrammique (13%), les étudiants commettent des erreurs car ne correspondent pas correctement les graphèmes aux phonèmes. Nous

n'avons retenu dans ce sens que les erreurs de transposition des lettres voisines qui sont les plus commises (*pelanty/penalty, *aquaplansichte/aquaplanchiste, *égromètre/érgomètre). Les erreurs à dominante morphogrammique représentent 10%. Elles sont liées au bon choix des affixes et donnent parfois une unité lexicale inexistante ou une unité ne relevant pas du lexique sportif (impropriété). Parmi ces erreurs, nous avons relevé : le mauvais choix des suffixes (*dressement/dressage, *échappement/échappée, *étirage/étirement), le mauvais choix des préfixes (*nonsalissure/antisalissure, *antiscalade/désescalade). Les erreurs relatives aux signes diacritiques (accents) sont très importantes (36%). Elles sont liées au manque d'accent (*aerotracté/aérotracté, *dechirure/déchirure, *déborder/déborder), à l'accent de trop (*dérrière/derrière, *réspecter/respecter) ou au mauvais choix d'accent à la bonne place (*règle/règles, *succès/succès, *pécher-relacher/pêcher-relâcher). La nature de la langue française en matière d'accent rend leur maîtrise plus difficile. En plus, les étudiants ne semblent pas trop apprécier le rôle que joue les accents en français, surtout que L2 et L3 (arabe et anglais) sont des langues qui n'utilisent pas l'accent. Le dernier type d'erreurs lexicales est à dominante non fonctionnelle et lié aux lettres qui ne jouent aucun rôle dans l'encodage phonographémique. Si ces erreurs ne représentent que 10% du total des erreurs lexicales, c'est parce que les étudiants utilisent peu d'unités lexicales relevant de cette catégorie, mais y commettent des erreurs le plus souvent : abus de consonnes doubles (*boursouffler avec deux « f »/confusion avec le verbe « souffler »), omission de lettres étymologiques/historiques (*conte à rebours/compte à rebours), omission/adjonction de « e » caduc (*licenciment, licenciement).

Nous avons remarqué que les erreurs concernent également les termes communs qui se situent au carrefour de la langue commune et de la langue spécialisée. Les liens qu'entretient la langue de spécialité sportive avec la langue se situent au niveau des homonymes et des termes polysémiques. Les termes communs peuvent être partagés entre toutes les disciplines sportives (champs lexicaux de la victoire et de la défaite, des

marqueurs du temps et du lieu, du lexique péjoratif et mélioratif, etc.), comme ils peuvent se limiter aux jeux sportifs de la même nature (sports de raquette, sports de ballon, sports aquatiques, etc.). Des erreurs de confusion sont repérées dans ce cadre : *guidon (sport de roue) et *rennes (équitation). La question de mise en commun entre les jeux sportifs au niveau linguistique constitue une difficulté spécifique chez notre population.

La spécialisation des mots relevant du langage courant dans le domaine sportif a fait entrer beaucoup d'unités lexicales dans la terminologie des jeux sportifs. De ce fait, nous avons affaire à un lexique fortement marqué par le phénomène de l'homonymie. Des verbes comme « servir », « dégager », « presser », ou encore « déborder » font partie au lexique courant et sportif ce qui lui confère un caractère homonymique intralinguistique. Une frontière nette entre la signification commune et spécialisée de ces termes est installée. Dans ce sens, nous avons remarqué que les étudiants utilisent ces unités souvent dans leur acception commune, tandis que pour les termes spécialisées, ils ont souvent recours à la périphrase : *envoyer le ballon loin/ dégager le ballon, *coin des poteaux/lucarne, *franchir un adversaire/déborder. D'autres structures homonymiques se font remarquer dans les copies des étudiants et qui sont propres au langage familier : *frapper l'adversaire/frapper le ballon, *marquer l'adversaire/marker le ballon.

Bien que la paronymie n'est pas une caractéristique importante dans la langue spécialisée du sport, nous avons ainsi remarqué que les étudiants en EPS commettent des fautes de langue dont la source est l'influence intralinguistique. Il s'agit principalement des fautes où l'étudiant confond entre deux termes très proches au niveau de leur graphie, ou bien applique des règles de langue pour générer un dérivé. Des erreurs dues à l'influence intralinguistique de l'homonymie ou de la dérivation sont particulièrement détectées : *illuminé/éliminé, *glorifiquement/glorieusement.

Les synonymes absolus sont rares dans le langage sportif, ils cèdent la place à la quasi-synonymie qui ne semble pas être bien

maitrisée par notre population. Ainsi, nous avons remarqué que les quasi-synonymes employés par les étudiants comportent des erreurs : *joueur d'arrière/défenseur, *joueur d'avant/attaquant.

La dérivation par ajout d'un verbe général à un substantif de l'action est lieu de confusion chez les étudiants, car des verbes d'actions refusent cette structure et trouvent leur substantif dans une structure qui ne correspond pas obligatoirement au verbe, c'est le cas de *faire une victoire/gagner, *donner un coup/tirer. Dans le processus de dérivation, les étudiants ne prennent pas en considération dans le cadre de la langue spécialisée du sport le fait qu'une unité lexicale créée à partir d'un glissement ou d'une extension de sens ne garde pas l'ensemble du paradigme dérivationnel du mot de départ. Par exemple, parmi ces erreurs « charger » et « charge » qui ne supportent pas le terme * « chargeur », réception et réceptionner /*réceptionniste , démarquer /*démarque.

Dans le langage du sport, les suffixes déterminent trois notions, à savoir : l'agent, l'action et l'objet. Nous avons observé que les étudiants ne respectent pas cette catégorisation pour l'agent *skiant/skieur, *nageant/nageur et pour l'action *shootir/shooter, *smashier/smasher, *interrompement/interruption, *talonnement/talonnade. L'utilisation des préfixes est également déficiente, particulièrement pour exprimer la négation ou l'opposition : confusion entre dé- et anti- : *désalissure/antisalissure.

La langue du sport est riche en termes composés, particulièrement, les composés unifiés, à trait d'union et détachés. Les étudiants présentent dans ce cadre de difficultés relatives à la segmentation ou à l'usage des traits d'union : *cyclo-sportif/cyclosporitif, *pieds inversés/pieds-inversés, *cours-au-leurre/cours au leurre, *tirau but/tir au but.

Des procédés d'abréviation caractéristiques de la langue du sport sont des fois utilisés de façon incorrecte et aléatoire : comme l'apocope : *muscul/musculation, la siglaison : *ISSS /ISS (Institut des Sciences du Sport), et l'abréviation : *BAFO/BIFO (Back in Full Out).

La langue du sport s'alimente considérablement de l'emprunt aux langues étrangères, notamment l'anglais. Dans ce sens, nous avons remarqué que les étudiants empruntent les mots sans se soucier de leur adaptation phonétique et graphique. Nous avons alors relevé des erreurs du type : *marker/marquer, *tackle/tacle, *maul/meule.

Concernant les erreurs relatives à la combinatoire restreinte, nous avons quantitativement relevé une utilisation limitée des unités polylexicales (collocations et locutions) vu que les étudiants ne maîtrisent pas assez leur usage, les associations possibles entre les unités, leurs occurrences et leurs règles de restriction. Les unités polylexicales comme les collocations et les locutions sont très nombreuses dans le discours sportif et posent énormément problème aux étudiants d'EPS sur les deux plans réceptif et productif. Grossmann et Tutin attirent l'attention sur l'importance de l'insertion des unités polylexicales dans le cadre d'un cours de langue : « Les études effectuées en langue secondes montrent que les collocations sont mal utilisées en production par les étudiants (niveau avancé). [...] Le problème de l'intégration des collocations dans l'enseignement des langues est un problème encore largement à défricher. »¹

Les collocations sont prédominantes dans tous les discours sportifs en comparaison avec les locutions. Elles sont facilement regroupables en thèmes liés aux actions d'attaque et de défense, de frappe, de faute, de tactique, etc. Elles jouent un rôle important dans la caractérisation et la dénomination. Ce sont des expressions spécialistes qui tiennent une place majeure dans l'économie de tout récit sportif. Les collocations remplissent une double fonction: pragmatique et stylistique. Les étudiants semblent ne pas pouvoir attribuer la bonne base au bon collocatif et vice versa, ainsi ils emploient par exemple la base « signer » de façon inappropriée : *signer un carton jaune /signer une passe, un but, un doublé ou une entrée. De même, le choix du verbe pour

¹ Agnès Tutin, Francis Grossmann, *Collocations régulières et irrégulières. Esquisse de typologie du phénomène collocatif*. Revue française de linguistique appliquée VII (1), (7-25).2003, p. 9.

le collocatif penalty n'est pas correcte : *gagner un penalty/provoquer un penalty. Au niveau des locutions, notamment l'usage des expressions idiomatiques, nous avons repéré un manque dans l'emploi de ces expressions courantes, sauf dans le cas de quelques sports populaires comme le football : *prendre un flagrant délit/ prendre en flagrant délit, *être le ton/donner le ton. Des erreurs au niveau d'expressions métaphoriques sont également repérées : *tirer comme banane/tirer en banane, (avoir) *un biscuit/ avoir une biscotte (carton jaune), *escalader le joueur/faire l'ascenseur (pour jouer un ballon aérien).

Globalement, nous remarquons que la langue du sport présente des difficultés aux étudiants qui maîtrisent déjà des notions orthographiques d'encodage et de décodage en rapport avec le français général. Ce qui reste à faire est de connaître les spécificités formelles et sémantiques qui relèvent de la langue spécialisée. Des particularités propres à notre groupe d'apprenants se font remarquer : le niveau grammatical semble être correct chez notre population, mais les erreurs de correspondance phonie-graphie et les erreurs sémantiques sont excessives.

Les problèmes identifiés dans l'interlangue des étudiants investigués dans cette étude sont attribués à leur statut de débutants dans l'apprentissage du lexique spécialisé et au transfert qui caractérise l'interlangue, notamment l'arabe langue maternelle et l'anglais deuxième langue étrangère.

Conclusion

Cette étude nous a permis de repérer les erreurs relatives à l'orthographe de la langue de spécialité chez un groupe d'étudiants en première année de licence « Education physique et sportive » inscrits dans un cours de langue et terminologie. Le comportement orthographique chez ces étudiants se révèle influencé par plusieurs paramètres, à savoir, la complexité du système orthographique français, l'interférence linguistique, les spécificités inhérentes à la langue de sport et la connaissance faible des règles phonographémiques du français

héritée des défaillances des programmes scolaires et du manque d'attention.

Nous avons par ailleurs remarqué à travers notre étude que les erreurs de langue repérées dans les copies des étudiants ne concernent pas uniquement la dimension phonographique. Les erreurs qui se rapportent au sens et à la construction des collocations en particulier signifient qu'il faut asseoir aussi une compétence de production de l'écrit où la dimension sémiographique est privilégiée.

Loin d'être exhaustive, cette étude constitue une contribution dans le domaine de l'acquisition des langues étrangère chez les publics spécialisés. Elle pourra être complétée par d'autres recherches sur d'autres domaines spécialisés et sur une population plus large ce qui pourrait conduire à d'autres résultats pertinents afin d'améliorer l'apprentissage orthographique des apprenants marocains ou d'ailleurs.

Bibliographie :

Anctil, Dominic, *L'erreur lexicale au secondaire analyse d'erreurs lexicales d'élèves de 3e secondaire et description du rapport à l'erreur lexicale d'enseignants de français*, Thèse présentée à la Faculté des sciences de l'éducation en vue de l'obtention du grade de doctorat en didactique, 2010.

Besse, Henry et Porquier, Rémy, *Grammaires et didactique des langues*, Paris, Hatier /Didier, 1991.

Câșlaru, Mariana-Diana & Mihaela Andrei, Elena, L'interlangue – système en soi (?). *Romanica Cracoviensia*, 2, 2016, pp. 58. doi: 10.4467/20843917RC.16.006.5927 www.ejournals.eu/Romanica-Cracoviensia

Catach, Nina, *L'orthographe française, traité théorique et pratique*, Nouvelle Présentation, Paris : Armand Colin, 2016.

Derèze, Gérard, *Sport et médias*, Rap. tech. Bruxelles : Fondation du Roi Baudoin, 2000.

Fayol, Michel, L'orthographe et son apprentissage, *Les journées de l'Observatoire National de la lecture (ONL). Enseigner la langue : orthographe et grammaire*, 2006, pp.53-73.

Ghellai, Mohamed, *Analyse des erreurs et des représentations orthographiques du français par des intellectuels arabophones*. Thèse de doctorat en Linguistique et didactique des langues, Université Stendhal – Grenoble 3, 1997.

Hacquard-Taylor, Caroline, *L'apprentissage du français langue seconde : les erreurs interlangues chez des élèves en classe d'immersion précoce au Nouveau*

Brunswick. Mémoire de master 2 professionnel, Département des Sciences du Langage et du Français Langue Étrangère, Université Stendhal, Grenoble 3, 2014.

Hamel, Marie José et Milicevic, Jasmina, « Un dictionnaire de reformulation pour apprenants du français langue seconde », *Revue de l'université de Moncton*, Numéro hors série « Actes des colloques annuels de l'Association de linguistes des provinces atlantiques (APLA) 2005 (Moncton) », 2007, pp. 145-167.

Lassaad, Kalai, *L'erreur orthographique dans les productions écrites des élèves tunisiens : origine du dysfonctionnement et contribution à la maîtrise de la compétence orthographique*. Thèse de doctorat. Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2011.

Le Bot Marie-Claude, & Richard Elisabeth, Pour une analyse morphologique des productions écrites d'élèves FLS. TRANEL (Travaux neuchâtelois de linguistique), *L'enseignement de l'orthographe en FLE*, 54, 2011, pp. 159-172.

Lerat, Pierre *Les langues spécialisées*, Paris, PUF, 1996.

Li, Yilun, *L'apprentissage de l'orthographe chez les apprenants chinois du français L2 : une analyse portant sur un corpus écrit*. Thèse de doctorat en science du langage. Université Sorbonne Paris Cité, 2018.

Masseron, Caroline et Luste-Chaa, Olha, Typologie d'erreurs lexicales : difficultés et enjeux. In Durand, J., Habert, B., Laks, B. (éds.) : *Didactique et enseignement, français langue maternelle, français langue seconde, Congrès Mondial de Linguistique Française* - Paris, Institut de Linguistique Française, 2008, pp. 519-531.

Nemser, William, Approximative Systems of Foreign Language Learners, *International Review of Applied Linguistics*, 9, 1971, pp. 115-123.

Pit Corder, Stephen, Idiosyncratic Dialects and Error Analysis. *International Review of Applied Linguistics*, 9, 1971, pp. 149-59.

The significance of learner's errors. *International Review of Applied Linguistics*, 5 (16), 1967, pp. 61 -170.

Sprenger-Charolles, Liliane, Acquisition de la lecture et de l'écriture en français. *Langue française. L'orthographe: perspectives linguistiques et psycholinguistiques*, 1992, pp.49-68.

Stanké, Brigitte, *Facteurs cognitifs liés à l'acquisition du lexique orthographique*. Thèse de doctorat en Sciences Biomédicales, Faculté de Médecine, Université de Montréal, Québec, 2009.

Sturm, Jessica, Meaning and Orthography in L2 French, *Writing Systems Research*, 4(1), 2012, pp. 1-14.

Tutin, Agnès et Grossmann Francis, Collocations régulières et irrégulières. Esquisse de typologie du phénomène collocatif. *Revue française de linguistique appliquée* VII (1), 2003, pp. 7-25.

**LES DÉBUTS LITTÉRAIRES DE VICTOR SÉGALEN : DE LA
SCIENCE À LA LITTÉRATURE**

**VICTOR SEGALEN'S LITERARY BEGINNINGS : FROM SCIENCE
TO LITERATURE**

**LOS COMIENZOS LITERARIOS DE VICTOR SEGALEN : DE LA
CIENCIA A LA LITERATURA**

Said OUCHARI¹

Résumé

Écrivain méconnu pendant un demi-siècle, Victor Segalen a dû attendre les années 1960 pour que son œuvre soit exhumée, éditée et commentée. Parmi les raisons de cette méconnaissance, figure en tête de liste le parcours quelque part typique de l'auteur. De formation scientifique, destiné à être un médecin de la marine, Segalen n'a pourtant épargné aucun effort pour donner suite à ses ambitions littéraires et artistiques. Son attachement indéfectible à la littérature et à l'art l'amène à lutter pour s'affranchir des règles contraignantes de son milieu familiale, réfractaire au monde littéraire. C'est dans ce contexte que cet article se propose d'examiner les débuts littéraires de l'auteur, de façon à montrer comment est né l'homme de lettres qu'il est devenu.

Mots clés : Débuts littéraires, formation scientifique, vocation littéraire, homme de lettres

Abstract

A little-known writer for half a century, Victor Segalen had to wait until the 1960s for his work to be unearthed, edited and commented on. Among the reasons for this lack of recognition, the author's somewhat typical background is at the top of the list. Trained as a scientist and destined to become a naval doctor, Segalen nevertheless spared no effort to pursue his literary and artistic ambitions. His unshakeable

¹ s.ouchari@edu.umi.ac.ma, Université Hassan II de Casablanca.

attachment to literature and art led him to struggle to free himself from the restrictive rules of his family environment, which was resistant to the literary world. It is against this backdrop that this article examines the author's literary beginnings, to show how he became the man of letters he is today.

Keywords : Literary beginnings, scientific training, literary vocation, man of letters.

Résumé

Escritor poco conocido durante medio siglo, Victor Segalen tuvo que esperar hasta los años sesenta para que su obra fuera desenterrada, publicada y comentada. Una de las razones de esta falta de reconocimiento es el origen un tanto típico del autor. Formado como científico y destinado a convertirse en médico naval, Segalen no escatimó esfuerzos para perseguir sus ambiciones literarias y artísticas. Su inquebrantable apego a la literatura y al arte le llevó a luchar por liberarse de las normas restrictivas de su entorno familiar, reacio al mundo literario. Con este telón de fondo, este artículo examina los inicios literarios del autor, para mostrar cómo llegó a ser el hombre de letras que llegó a ser.

Palabras clave : Inicios literarios, formación científica, vocación literaria, hombre de letras

Les débuts littéraires d'un auteur nous éclairent non seulement sur sa formation, ses lectures, ses premières publications, ses réussites éditoriales, sur ses correspondances, mais également sur différents contextes, culturel, social, littéraire de son époque. Examiner le parcours d'un auteur revient à indiquer les moments forts qui lui révèlent sa véritable vocation.

Pour ce qui est de Segalen, cette question semble plus tentante, dans la mesure où son entrée en littérature s'est faite dans des circonstances particulières. À la différence de la plupart des écrivains qui découvrent leur génie très tôt, Segalen n'a pris conscience de sa véritable vocation que tardivement. Son cas est encore plus intéressant, quand on sait qu'il était de formation scientifique et que le métier auquel le prédestine cette spécialité ne l'a pourtant pas empêché de donner libre cours à ses véritables tendances. Au milieu de ses multiples activités scientifiques, il a trouvé du temps à sa véritable vocation : la littérature.

Il faut préciser qu'il ne s'agit en aucun cas de décrire dans le détail tous les événements qui ont marqué sa vie. L'enjeu de cette réflexion consiste bien au contraire à montrer tout simplement comment est né l'homme de lettres. Pour ce faire, nous partons de ses années de formation, avant d'en venir à ses débuts littéraires, qui coïncident avec l'émergence de sa véritable vocation, et à ses voyages, qui témoignent d'un tournant décisif dans son parcours. Les notes de l'auteur et ses projets en chantier vont nous permettre d'entrer en quelque sorte dans l'atelier de l'écrivain et de suivre la naissance d'une poétique et d'une conception de l'art.

Formation scientifique et ambition littéraire

Les années de formation de Segalen sont d'un intérêt majeur puisqu'elles constituent un pas important vers son épanouissement intellectuel. Pour s'affirmer, Segalen était amené à lutter d'abord contre son enfance, contre son éducation et contre sa famille. Nombreuses sont les étapes par lesquelles il a dû passer pour se consacrer son domaine de prédilection.

Il faut alors dire que Segalen a navigué entre plusieurs éveils littéraires. Il reconnaît d'ailleurs être né plusieurs fois. Après une enfance malheureuse, il naquit une deuxième fois lorsqu'il a rejoint l'école de santé navale de Bordeaux, où il a dégusté à la jouissance d'une existence loin de l'emprise familiale. Il a trouvé une certaine indépendance et s'est initié à la vie littéraire. Il naquit une troisième fois lors de son premier voyage à Tahiti, moment charnière qui lui a permis de se lancer dans l'écriture littéraire. Son génie émerge en route, en recevant à New York un élan d'inspiration : il a accouché d'un texte poétique intitulé « La Tablature ». Sa quatrième naissance, la plus significative parmi les autres, celle qu'il connut en Chine et qui couronna son épanouissement intellectuel. Henry Bouillier associe cette évolution assez particulière à une métaphore mystique orientale, celle de l'oignon dont il faut enlever une à une les pelures pour progresser sur le chemin de la sagesse. La

première pelure que Segalen a dû enlever est l'éducation religieuse reçue pendant son enfance.

Parlant de Paul Gauguin, Segalen affirme « [...] je ne m'attarde pas à exposer ses origines ; tout homme exceptionnel étant destiné à décevoir ses parents plus qu'à les prolonger. »¹ En écrivant ces lignes, Segalen a sans aucun doute songé à son propre cas. Ainsi, l'enfance de Segalen nous occupe en ceci qu'elle laisse à voir comment un enfant a été hanté par des questionnements sur lesquels il méditera plus tard dans son œuvre. Dans *l'Essai sur soi-même*, Segalen rapporte un souvenir qu'il juge plus important que tous les autres :

J'étais assis près du foyer sur une chaise basse ; le feu a fait une flambée qui a tout éclairé de rouge, la vitre d'une gravure en noir et gris d'un Saint Joseph pour parloir de couvent pauvre. La vitre s'est empourprée d'un or rouge mystérieux qui m'a fait voir des couchants plus glorieux que

« La gloire du Soleil sur la mer violette ... »

*Je suis certain du fait ; je n'en ai jamais parlé à personne. Personne n'a donc pu me déformer ce fait.*²

Quand on sait que son œuvre ultérieure se propose de réfléchir sur les liens entre le réel et l'imaginaire, et sur le phénomène du mystérieux, on mesure l'importance du retentissement que ce souvenir a pu produire sur l'âme d'un enfant prédestiné à être l'auteur qu'il est (Bouillier 19). De plus, le vers tiré du « Voyage » *des Fleurs du mal* montre que Segalen cherche ses origines dans la communauté des artistes. Il place déjà le champ poétique comme espace où son génie peut s'exprimer librement. La note placée en marge du récit renforce ce constat : « Explication analogique : “ Il fait noir enfant voleur d'étincelles ! ” Seul vers mystérieux retenu de Corbière et aussi retenu par Augusto. »³ La référence au vers de Corbière permet à Segalen d'esquisser une sociologie de l'écrivain et d'ébaucher une

¹ Segalen, Victor, *Œuvres Complètes*, t.1, Robert Laffont, Paris, 1995, 349. Edition annotée par Henry Bouillier.

² *Ibid.*, p. 88.

³ *Ibid.* p.89.

phénoménologie de la création littéraire¹. Par-là Segalen semble nier sa filiation, si bien qu'il se reconnaît davantage dans une lignée littéraire.

On peut tenter d'expliquer une telle attitude par des éléments biographiques : la question de l'hérédité en est le maître-mot. La douloureuse histoire de Joseph Segalen, père de Victor Segalen et enfant naturel de Marie Charlotte, pèse d'un poids lourd sur Segalen. Recevant son nom de cette femme, ce dernier a hérité d'un secret que ses parents ne lui ont pas révélé. Victor Joseph devait vivre une situation difficile en supportant l'épithète de bâtard, avec toute la répugnance et le mépris attachés à ce qualificatif. Segalen ne manquera pas d'élaborer ses œuvres autour de ce secret familial. Ce n'est pas aussi un hasard s'il a l'habitude d'entendre de sa mère une formule qui ne le quittera jamais et elle déterminera largement ses productions littéraires : « Tu n'es pas comme les autres », fut le mot magique, qui défendait, interdisait, promettait aussi des merveilles »².

La deuxième étape que Segalen a dû franchir coïncide avec son entrée à l'école de santé de Bordeaux. Ce séjour devait être pour lui une voie royale pour entrer dans le monde littéraire, et la musique en constitue le premier pas. En parallèle à ses activités professionnelles, Segalen n'a pas manqué de se livrer avec passion à la musique. Non seulement il joue au piano, mais il compose et met en musique des poèmes écrits par ses camarades. Peu à peu, la musique dépasse pour lui le stade de la distraction : elle lui trace le chemin à emprunter :

*Ainsi donc, la musique que Segalen a pratiquée depuis toujours devient désormais pour lui, dès la première année de son séjour à Bordeaux, beaucoup plus qu'une distraction, elle l'oriente vers les domaines de son avenir, elle sonne l'éveil de sa conscience artistique.*³

On le voit ainsi étendre ses goûts aux grandes œuvres clés de son époque. Il se tourne vers Wagner dont l'œuvre l'attire et le passionne. Cette passion le pousse à lire les ouvrages consacrés au compositeur

¹ Cordonier, Noël, *Max-Anély et les fantômes*, Kimé, Paris, 1995, p. 43.

² Segalen, Victor, *Œuvres Complètes, op.cit.*, p.87.

³ Bouillier, Henry, *Victor Segalen*, Mercure de France, Paris, 1986, p. 25.

allemand. Mieux encore, il va jusqu'à étudier l'œuvre de ce dernier non seulement sur le plan musical, mais aussi par rapport à ses recherches personnelles, comme il le confirme dans une lettre adressée à sa mère le vingt mars 1899 : « Je l'avais étudié le vendredi précédent au point de vue de l'audition colorée et j'étais curieux de vérifier mes théories. »¹ Affirmation révélatrice : Segalen pense dès ce moment au phénomène des synesthésies, aspect qu'il abordera dans sa thèse. Ainsi, en plus de Wagner, Hector Berlioz² exerce une influence considérable sur lui.

L'entrée à l'école de santé de Bordeaux n'a certes pas marqué une évolution sensible dans la vie intellectuelle de Segalen, mais on pouvait d'ores et déjà sentir une certaine émancipation. Cette période lui a permis de s'ouvrir sur des domaines qui, jusque-là, restaient hors de sa portée. Dans les lettres adressées à ses parents ou à ses amis, Segalen n'a jamais eu l'intention d'écrire un jour et on y lit un fort attachement à ses études médicales. Et s'il lui est arrivé de porter un intérêt à la littérature à cette époque, il ne le fait que dans le cadre de ses études. Il voit dans ses lectures littéraires un prolongement de ses études, ou du moins c'est ce qu'il voulait montrer à sa famille. Car, son goût littéraire prononcé aurait sans doute épouvanté une famille peu ouverte au champ littéraire.

Tout compte fait, on voit désormais se dessiner peu à peu son penchant vers la littérature. Mais c'est d'abord par l'intermédiaire de la musique que Segalen témoigne de dons artistiques, c'est par également par elle qu'il s'initiera à la vie littéraire contemporaine. Si ses goûts musicaux ont précédé ses penchants pour la littérature, c'est parce qu'il a vécu dans un milieu où cette dernière n'a presque pas d'importance.

Les deux années passées à Bordeaux, dites d'éveil, coïncident avec son entrée au monde littéraire. Selon ses biographes Henry Bouillier et Gilles Manceron, Segalen avait dès cette époque à sa disposition un carnet dans lequel il écrivait les extraits des ouvrages de sa prédilection.

¹ *Ibid.*, p.24.

² Compositeur, chef d'orchestre, critique musical et écrivain français né le 11 décembre 1803 et mort le 8 mars 1869. C'est notamment la *Symphonie fantastique* qui a produit un effet sur lui.

De l'avis de Noel Cordonier, ce carnet compte près de quatre-vingt-dix textes, partagés entre poèmes en prose d'écrivains connus¹. Loin d'être un pur hasard, l'ordre dans lequel Segalen met ses lectures suit l'évolution de sa personnalité et les métamorphoses de sa vie sentimentale. Ce carnet peut être assimilé à un journal littéraire. Loin d'être exhaustive, l'anthologie citée ci-dessous ne présente qu'une partie minime de ses lectures. Ses choix s'orientent vers des thématiques précises : la religion comme c'est le cas de *La samaritaine*, la musique par certains poèmes d'Albert Samain (1858-1900), ou encore l'art par la peinture de Pierre Cécile Puvis de Chavannes (1824-1898). D'autres lectures s'articulent autour du thème de l'amour. Ainsi, Segalen réfère à la poésie de Baudelaire et d'André Escourrou. Ce choix peut s'expliquer par l'expérience amoureuse désespérée du jeune étudiant. Apprenant sa liaison avec Marie Gailhac, sa mère Ambroisine Segalen manifeste une forte opposition. Noel Cordonier pousse l'interprétation plus loin en affirmant que les désillusions sentimentales sont dues autant au poids maternel qu'à « [...] l'écart que l'imagination littéraire a creusé entre le sujet désirant et son objet, d'abord en décrétant celui-ci hors de portée, ensuite en vassalisant celui-là au monde du texte. »².

Vers la confirmation de la vocation littéraire

L'arrivée de Segalen à Bordeaux marque une nouvelle trajectoire qui a facilité l'émergence de ses ambitions poétiques et littéraires. Pour donner suite à ses aspirations, Segalen devait mettre en place une stratégie littéraire qui consiste en la construction d'un réseau de relations dans l'espace littéraire. Effectivement, au milieu de ses études, le jeune doctorant a réussi à se construire une sociabilité intellectuelle. Il a impliqué d'éminentes figures du milieu littéraire parisien.

La première personnalité intellectuelle que Segalen rencontra fut Joris-Karl Huysmans (1848-1907) en 1899. Avant cette rencontre, le jeune

¹ Cordonier, Noel, *Max-Anély et les fantômes*, op. cit., pp. 44-45.

² Ibid., p. 52.

avait déjà lu quelques ouvrages du maître. Il y a d'abord des lectures déclarées qui concernent *En route* (1895) et *La Cathédrale* (1898) et des lectures non déclarées de *Là-bas* (1891) et *Arebours*(1884). Lectures qu'il cache, parce qu'il ne se sent pas encore à cette époque indépendante de sa famille. Le ton des lettres adressées à ses parents témoigne d'une prudence affichée.

Il est à noter que c'est par la médiation de l'abbé Lelièvre que Segalen a fait la connaissance de Huysmans. Lelièvre a en effet présenté le jeune homme au père dom Thomasson de Gournay qui passait pour un ami de Huysmans et qui avait, par ailleurs, collaboré à la composition de *La Cathédrale*. Thomasson a recommandé à son tour Segalen au Maître. Le futur voyageur ne pouvait qu'en être fortement réjoui. Il fut très séduit par l'esprit érudit de son interlocuteur dont il admire les réflexions sur le mysticisme. L'influence de Huysmans est aussi déterminante :

L'importance de ce fait est grande, car l'influence exercée par Huysmans sur Segalen sera, à beaucoup d'égards, décisive. Si paradoxal que cela paraisse, il contribuera comme fera plus tard Claudel, et bien malgré eux tous les deux à le détacher du catholicisme.¹

Segalen profite des heures de liberté intellectuelle pour travailler le mysticisme, courant qu'il découvre dans *La Cathédrale*, « manuel d'esthétique religieuse à l'usage des convertis » (17) et *d'En Route*, livre qui l'a beaucoup aidé quant à l'étude des troubles de la personnalité dans le cadre de sa thèse de doctorat.

On sait que Huysmans, dans *La Cathédrale*, déclenche une polémique contre l'athéisme et le matérialisme, mais il n'épargne pourtant pas les pratiques cléricales. Segalen ne retient de cet ouvrage que cette dernière critique, ce qui le conduit à l'antycléricalisme². On voit ainsi que son évolution se situe aux antipodes de celle de son maître qui demeure un défenseur du catholicisme. Chose qui explique peut-être le

¹ Bouillier, Henry, *Victor Segalen, op. cit.*, p. 25.

² La lecture de Nietzsche parachève cette libération. Dans la pensée du philosophe, il admire la critique virulente du christianisme, mise en évidence dans *Généalogie de la morale* (1887) et *Par-delà le Bien et le Mal* (1886), en tant que religion du ressentiment.

nombre réduit de lettres échangées entre les deux. De Huysmans, Segalen ne semble retenir qu'une « terrible exigence esthétique »¹ car il est convaincu, à l'instar des écrivains de son époque, que l'art ne peut que prendre la place de la religion. Aussi, l'empreinte du Maître est en rapport avec ce qu'on Henry Bouillier appelle le domaine illimité des jouissances esthétiques. En 1907, date de décès de l'auteur d'*En Route*, Segalen revient dans une lettre sur ce qu'il doit à son maître et sur ce qui les différencie. Il écrit à son ami Claude Debussy : « Huysmans est mort. Je l'aimais pour avoir très fortement son empreinte. Mais s'il avait vécu, j'aurais eu à m'en détacher complètement. Son mysticisme et son renoncement me semblent très néfastes. »².

La littérature commence désormais à l'emporter sur la musique. Une lettre adressée à Charles Guibier le 24 mars 1901 est une mise au point intéressante de cette nouvelle orientation. Elle marque la naissance d'une vision du monde et d'un art poétique. De là, on assiste à un glissement de son goût vers des œuvres illustrant ce que Segalen nomme la « Sensation-idée ». Cette sensation retrouvée met fin à ses tourments consécutifs à la rupture avec Savéria et à son repli sur les normes traditionnelles. Les œuvres musicales de Claude Debussy lui servent de référence dans ce sens :

*De plus en plus mon critérium en art se spécialise, se cristallise autour de ce pivot : la Sensation. Pas d'écoles, pas de principes, pas de normes, mais l'éveil par tous les moyens possibles en l'âme de l'auditeur, de la Sensation-idée conçue par le créateur. Puis la synthèse en art me ravit. La musique qui n'est que musique m'indiffère, et je fais gré aux poètes nouveaux d'être musiciens, comme aux néo-musiciens d'être poètes et peintres.*³

Désormais Segalen est naturellement porté à établir des liens avec des écrivains. La rencontre de Saint-Pol-Roux (1861-1940) en est la preuve. En dépit de la différence d'âge et de champs d'intérêt, les deux

¹ Dollé, Marie, *Victor Segalen ou le voyageur incertain*, Aden, Bruxelles, 2008, p.47.

² Segalen Victor, *Œuvres complètes*, t.1, *op. cit.*, p. 651.

³ Bouillier Henry, *Victor Segalen, op. cit.*, p. 35.

hommes ont trouvé un terrain d'entente : le mouvement symboliste semble les unir. On se souvient que le poète en est le précurseur et le futur voyageur en est un admirateur enthousiaste, du moins à cette période. Ainsi, sans nul doute que le Maître eut apprécié les préoccupations de Segalen, ce qui justifie l'intérêt avec lequel il suivait ses travaux. De son côté, Segalen ne pouvait qu'être ravi de se voir introduire au milieu littéraire parisien par une figure littéraire aussi éminente. Cette amitié mûrit et se traduit par une collaboration. En effet, Saint-Pol-Roux suivait avec attention un article, « les synesthésies et l'École symboliste », que Segalen allait publier dans le *Mercur de France*.

Pour dire cette dette, Segalen a écrit un petit texte intitulé « Hommage à Saint-Pol-Roux ». Il s'agit d'une allocution prononcée par l'écrivain à Paris à l'occasion d'un banquet en l'honneur du poète Saint-Pol-Roux. Le texte a servi, en 1909, de présentation du livre de ce dernier, *Les Féeries intérieures*.

Malgré leur amitié si solide, la correspondance des deux auteurs qui s'étend sur dix-huit ans ne compte pourtant qu'une vingtaine de lettres, à raison, presque, d'une lettre par an. Cette rareté épistolaire s'explique par l'évolution intellectuelle de Segalen. Dès le début, Saint-Pol-Roux semble construire un faux jugement sur son ami. Il a cru avoir affaire à un disciple fort imprégné par la cause symboliste. La donne a vite changé et le poète avait découvert un scientifique ayant des ambitions littéraires et idéologiques résolument différentes. Il faut préciser qu'il n'y eut aucun véritable désaccord entre les deux poètes, mais leur relation s'est établie sur de nouvelles bases. Depuis 1904, Segalen est entré dans une phase importante de sa vie. Il allait publier son premier roman et commençait la rédaction d'*Orphée Roi*.

Segalen continue sans relâche à se frayer un chemin dans le champ littéraire. Il a ainsi pu rencontrer Remy de Gourmont qui passait pour une figure de proue. Une large partie de la correspondance montre à bien des égards à quel point cette rencontre a été si décisive dans le parcours du futur poète. En 1901, âgé de vingt-trois ans, Segalen touche à la fin de

ses études. Il soutient sa thèse en janvier 1902. Par après, il voyage à Paris où il a entrepris de retenir l'intérêt de Gourmont à qui il demande de mettre en musique l'un de ses poèmes. Cette demande devient prétexte pour lui suggérer ensuite la publication de sa thèse au *Mercure de France*, revue à laquelle il s'intéresse dès 1900, comme il l'écrit à son ami Émile Mignard : « le Parnasse de [ses] désirs littéraires, le porte-parole de [ses] délectés symbolistes »¹.

Ce qui était au début promesses devient des faits. Le premier résultat pratique : paraître au *Mercure de France*. Segalen a ainsi trouvé par quoi rassurer ses parents de son équilibre général et de son sérieux désormais établi, notamment après la dépression nerveuse qui l'avait amené à interrompre ses études de novembre à décembre 1900. Ce même contact avec Gourmont est à l'origine de la rencontre avec Maurice de Fleury. Auteur d'une *Introduction à médecine de l'esprit* (1897), le grand médecin collaborait avec Huysmans dans des recherches sur la façon dont les écrivains créent leurs personnages à la base de cas pathologiques. Ce domaine, on le sait, fera l'objet de la thèse de doctorat de Segalen. Maurice de Fleury soutient le doctorant et le convainc qu'un sujet se situant à la jonction de la littérature et de la médecine serait possible, voire même intéressant. Motivé, il écrit à ses parents : « L'après-midi, visite à de Fleury, médecin à la mode des Intellectuels, et à Cabanès de La Chronique Médicale. Tous charmants. De Fleury m'engage vivement à continuer d'écrire, après ma thèse, dans le genre médico-littéraire abordé »² Il lui fournit des renseignements sur les méthodes de documentation des écrivains qu'il connaît, en particulier Huysmans.

En plus des années de formation de Segalen, Gourmont joue un rôle fondamental pendant l'expérience du monde du voyageur qui inscrit son premier roman *Les Immémoriaux* dans la lignée du Maître. L'un des manuscrits des *Immémoriaux* comporte ce titre « Réaction de la race au

¹ Segalen, Victor, *Correspondance I*, Fayard, Paris, 2004, p. 350. Edition préparée et annotée par Henry Bouillier.

² *Ibid.*, p. 352.

Christianisme ». On se souvient par ailleurs que Gourmont traite dans beaucoup de ses textes les ravages de la civilisation chrétienne sur la religion païenne, comme le fera Segalen en Polynésie. De la Chine, Segalen n'a pas manqué d'envoyer un exemplaire de *Stèles* (1912), recueil poétique dont Gourmont apprécie la profondeur et le caractère allégorique.

On a montré que la construction d'un réseau intellectuel a conforté Segalen dans ses choix : Raison pour laquelle il a décidé de travailler sur un sujet qui se rapproche de la littérature. Ce qui est révélateur dans la mesure où on peut y trouver les signes avant-coureurs de l'écrivain qu'il deviendra des années plus tard. Intitulée avec pertinence *Les Cliniciens ès lettres*, la thèse passe pour un travail original à une époque où l'on s'interroge sur la légitimité d'une séparation totale entre les sciences exactes et les sciences humaines. « Car, garante de la scientificité, la frontière qui sépare le *logos* du *pathos* se voit transgressée par ce travail »¹ Le fait de situer sa thèse à la jonction de deux champs de réflexion différents montre à quel point le jeune récipiendaire est hanté par la littérature. Au début, il avait soumis à son directeur M. Morache, quatre sujets : le dédoublement de la personnalité, l'analogisme sensoriel, la médecine dans l'ancienne Égypte, l'Hystérie et l'hypnotisme dans l'œuvre de Wagner. C'est la dernière proposition qui sera retenue.

L'étude de l'œuvre de Wagner a été finalement abandonnée : son nouveau projet était plus ambitieux. En effet, il envisageait une étude sur les névroses dans la littérature contemporaine, piste de recherche qui, si elle avait été suivie, aurait donné naissance à un ouvrage volumineux. Mesurant la difficulté d'un travail de cette ampleur, Segalen détachera de cette étude une perspective spécifique. Mais, cette dernière touche encore de plus près au domaine littéraire. Ainsi, son choix s'est arrêté sur les méthodes utilisées par les écrivains naturalistes dans la description des personnages. On remarque que ce n'est pas l'œuvre finale qui l'intéresse,

¹ Madou, Jean-Paul, « « Du symptôme au symbole » in Mathilde Poizat-Amar (dir.) *Dans le sillage de Victor Segalen, Héritage, présences, trajectoires*, Passage(s), coll. « Essai », Paris, 2019, p. 97.

mais la manière dont chaque écrivain se documente pour écrire, problématique littéraire avec une coloration scientifique :

Segalen sut gré à ce premier texte de l'avoir fait entrer dans le monde de la littérature. Quels qu'en soient les défauts, c'est en y travaillant qu'il connut sa première expérience d'écrivain et commença à glisser de la médecine, qui resterait ce qui le ferait vivre, vers la littérature.¹

Naissance d'un homme de lettres

De ses amitiés intellectuelles à sa thèse de doctorat, Segalen a parcouru une bonne partie du chemin. Le voyage à Tahiti vient compléter cette révolution psychologique et intellectuelle. Désormais l'écrivain-voyageur l'emporte sur le médecin. En effet, la spontanéité qui caractérise ses premiers écrits comme *Adreuz an Arvor* fait place à une érudition. Ainsi, le *Journal des îles*, qui retrace son voyage en Océanie, témoigne d'une écriture qui protège de « l'épanchement et de la confiance » (Cordonier 63). Il affiche une volonté de s'aligner sur l'école des grands exemples littéraires sur lesquels il a travaillé dans sa thèse. Deux exercices d'écriture illustrent ce changement : Le *Journal des îles* et « La tablature ».

Si la période de son affranchissement date du retour à Bordeaux en 1901, Segalen n'a découvert la grande valeur de l'acte d'écriture qu'une année plus tard. Aussi doit-on admettre que sa thèse de doctorat marque une évolution décisive, mais ce sont ses premiers essais littéraires qui prètent un corps et une figure à Segalen.

On se rappelle que Segalen commence à écrire un « journal » à l'âge de quatorze ans, mais il n'y met que des notes intimes et juvéniles. Il avait fini par comprendre que la vraie littérature ne brode pas autour de sa vie et que les choses vraiment intimes ne s'écrivent jamais. Cette nouvelle perspective explique pourquoi ce *Journal des îles*, tient lieu du laboratoire de ses futures productions littéraires, si bien qu'il a l'intérêt

¹ Manceron, Gilles, *Segalen*, JC Lattès, Paris, 1991, p. 120.

d'annoncer l'émergence d'un grand destin poétique : « *Le Journal des îles* enregistre modestement les impressions, les sentiments, les émotions d'où naîtront les poèmes et les livres. »¹.

Le récit qui débute à Paris traduit une compétence en termes de jugements esthétiques. La description qu'il fait des édifices religieux et des paysages constitue une nouveauté par rapport à ce qu'il avait écrit avant : cette originalité se vérifie dans le détachement affectif du descripteur. Il juge par exemple avec une distance la mégapole hétéroclite de New York. De même, la question du christianisme est examinée, non pas par le dogme, mais par une attitude objective qui ne répond pas seulement aux destinataires pressentis, les parents de Segalen. Les pages du journal n'engagent pas le rédacteur qui se retranche derrière son érudition. Quoique moins évidente, cette distance intellectuelle permet de voir se dessiner la théorie de l'exotisme de Segalen.

À New York, Segalen reçoit, pendant une nuit, un premier élan d'inspiration. Il écrit son premier texte poétique et fictionnel. Cette ville fut le lieu où naquit la figure de l'écrivain. Une renaissance assez surprenante quand on pense à un autre voyageur contemporain de Segalen. Blaise Cendrars devait écrire aussi son premier poème au même endroit dix ans plus tard :

*Une nuit, je me suis réveillé et, de 2 heures à 3 heures du matin, j'ai écrit une sorte de petit poème en prose que, volontairement, je n'ai pas revu depuis et qui, via Saint-Pol-Roux, sous un pseudonyme, ira parfaitement au Mercure.*²

Bien que Segalen ait envoyé le poème à Saint-Pol Roux, il ne fut pas publié pour des raisons inconnues. Quoi qu'il en soit, Segalen en conserva le brouillon. « La tablature » s'avère une ébauche narrative fort intéressante dans la mesure où elle contient en germe les idées qui seront développées dans les œuvres à venir. En dépit de ses faibles qualités esthétiques, ce jet a le mérite de décrire ce que Noël Cordonier nomme *l'expérience de l'œuvre*. « La tablature » est un récit qui met en avant la

¹ Segalen, Victor, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 396.

² Manceron, Gilles, *Segalen*, op. cit., p. 139.

naissance de l'œuvre et de l'écrivain et annonce d'autres projets fictionnels. Chemin faisant, germe en Segalen l'intention d'écrire un ensemble de nouvelles s'inspirant de la parapsychologie. Il allait attribuer à ce recueil de nouvelles ce titre : *Les Fantômes*. Ce recueil est resté à l'état d'ébauche, seulement quelques nouvelles sont en partie écrites. Le voyageur ne renoncera pas à son projet littéraire, puisqu'il décidera de rassembler toutes les nouvelles écrites sous le titre : *Imaginaires*, dossier qui comporte : *dans un monde sonore*, *La tête*, *Le siège de l'âme*, en plus d'un récit intitulé *Le Grand Œuvre*, ébauché entre 1905 et 1907. Cette tentative littéraire ambitieuse place encore une fois les thèmes du spirisme et de la parascience comme fortune insoupçonnée de la poésie de Segalen.

Du *Journal des îles* au *Grand Œuvre* en passant par « La tablature », Segalen va se lancer dans l'entreprise romanesque et poétique à proprement parler. Dès son arrivée à Tahiti, il a vite eu l'idée de son premier roman. Les nouvelles sensations se dégageant d'un monde encore inconnu allaient lui servir de support. Au début, il envisageait une sorte de journal où il allait mettre des notes, sous forme de critiques adressées aux voyageurs qui l'ont précédé. Projet qu'il entamera en 1908 dans un essai inachevé intitulé *Notes sur l'exotisme*. Le voyageur essaie de donner forme, dès 1904, à ce que préconisera sa réflexion théorique. En effet, *Les Immémoriaux*, livre dont l'idée vient à Segalen trois mois après son arrivée à Tahiti, pose les jalons des principes de son projet d'exotisme. Dans une lettre écrite de Pékin, Segalen fait remarquer avec satisfaction à sa femme : « j'ai cette chance, un mois après mon arrivée dans un pays, de tenir mon livre : Tahiti : arrivée 23 janvier ; 1^{er} mars : *Les Immémoriaux* »¹ À vrai dire, si la conception du roman fut rapide, c'est qu'elle avait été précédée par une préparation livresque sérieuse et appliquée. Segalen s'est suffisamment documenté avant d'entamer la rédaction de son roman. Il a lu un grand nombre d'écrivains voyageurs l'ayant précédé.

¹ Segalen, Victor, *Lettres de Chine*, Plon, Paris, 1967, p. 128.

Ainsi, par la publication des *Immémoriaux* au *Mercure de France* en 1907, Segalen vient de s'imposer dans un monde littéraire. Ayant reçu des exemplaires d'auteur à la fin de septembre, le romancier en remercie Alfred Valette, le directeur de la revue : « Tirage, papier et le reste ne m'ont causé aucune désillusion et je suis doublement heureux que le "Mercure" ait bien voulu m'accueillir parmi ses heureux édités. »¹ Segalen décide par ailleurs de faire le tour des académiciens du Goncourt afin de sonder leur avis sur *Les Immémoriaux*. Il avait déclaré, en effet, à Jules Renard, l'un d'entre eux, qu'il souhaitait gagner le prix Goncourt, non pas pour l'argent, mais pour écrire un autre roman. Il était sans doute convaincu que l'obtention de cette distinction lui ouvrirait les portes des autres éditeurs. Son souhait n'avait pas été exaucé ; il ne recueillit même pas un seul suffrage, si bien qu'il a dû se contenter de paroles élogieuses. Le prix était attribué à Émile Moselly pour ses *Terres lorraines*, livre qui, des années plus tard, avait sombré dans l'oubli, contrairement à celui de Segalen qui n'a cessé depuis les années soixante de susciter l'intérêt des chercheurs.

Si l'expérience polynésienne de Segalen semble très riche, celle de la Chine l'est davantage. Ce qui n'était à l'époque des *Immémoriaux* que tâtonnement, devient en Chine le travail d'un poète chevronné. La forme littéraire à laquelle aspire Segalen, il la trouvera en Chine, d'où naîtront maintes œuvres. On se rappelle que son goût pour l'Empire du Milieu avait été éveillé par son séjour au quartier chinois de San Francisco en 1902. Mais, c'est au printemps de l'année 1908 que l'idée de voyage en Chine a pris réellement forme. Tout semble désormais l'y inciter : les écrits de Claude Farrère qui a servi deux ans au Tonkin, ses discussions avec Pierre Richard lui-même déjà affecté en Chine, ses retrouvailles avec Henry Manceron, son ami au collège des Jésuites de Brest, sa rencontre avec Auguste Gilbert de Voisins.

¹ Joly-Segalen, Annie et Gabriel Germain. « Lettres inédites de Victor Segalen. L'entrée de Ségalen au *Mercure de France*. Le Prix Goncourt 1907 ». *Annales de Bretagne*. No 3, pp. 429-443.

En Chine, il se rend aux tombeaux des empereurs Ming à Pékin. Il envisage vite de composer une sorte de prose poétique où la figure de l'Empereur serait mise en exergue. Segalen est tellement fasciné par L'Empereur que la plupart de ses œuvres chinoises s'en inspirent. Que ce soit, son recueil de poèmes *Stèles*, ses deux fictions *Le Fils du Ciel* et *René Leys*, ou encore bien d'autres textes à caractère littéraire et archéologique.

Briques et Tuiles fut le premier dossier que Segalen ouvrit pour y rassembler les notes qui deviendront une matière première pour son œuvre chinoise. Ce dossier est au cycle chinois ce que le *Journal des îles* est au cycle polynésien. Il n'est pas un simple journal, mais un recueil d'ébauches et de projets (*Odes*, *Stèles Peintures*). *Le Fils du Ciel*, livre dont l'idée lui vient presque aussitôt après son arrivée à Pékin, est né de l'histoire de Kouang-Siu, l'avant-dernier Empereur de Chine. Mêlant prose et poésie, *Le Fils du Ciel* est construit sur fond de plusieurs discours : les récits de l'annaliste chargé de commenter les actions de l'Empereur, les rêves et les poèmes tombés du pinceau de celui-ci et enfin les décrets édictés aussi bien par lui et par l'Empereur que par la régente. Mais, on constate aussi que l'histoire s'articule autour du héros impérial. Il en fait le pivot de son livre.

Alors qu'il continuait la lente élaboration du *Fils du Ciel* et préparait les *Annales secrètes d'après Maurice Roy* et *Peintures*, Segalen travaillait à ce que deviendra *Stèles*, tenu pour œuvre majeure du poète. C'est en 24 septembre 1910 qu'il a entrepris d'écrire la première stèle. Mais, à la faveur d'un travail ardu tout au long de l'année de 1911, le nombre de stèles s'élève. Il achève le premier manuscrit qui se compose de quarante-huit poèmes, le 12 mai 1912 et l'envoie à l'imprimerie des Frères lazaristes de Pékin. Entièrement financée par l'auteur, cette édition, avec ses traits chinois gravés sur bois, forme une nouveauté bibliophilique. D'un point de vue thématique, le recueil se caractérise par un art poétique original. L'allégorie, la densité, la précision, tels sont les traits de ses poèmes lapidaires. Ces caractéristiques sous-tendent des thèmes familiers au lecteur de cette époque : l'amour, le double, la mort.

Dans de telles conditions, la notoriété de Segalen semble désormais établie, du moins aux yeux des siens. Cette assise psychologique l'oblige à donner plus : il se penche en effet sur une autre fiction *René Leys* qui puise ses origines dans les révélations de Maurice Roy. Jeune Français dont Segalen fait la connaissance au mois de juin 1910, peu de temps après son retour de l'expédition en Chine avec Gilbert de Voisins. Le journal intitulé *Annales secrètes d'après Maurice Roy* permet à Segalen d'enregistrer les révélations assez surprenantes du jeune. Ces informations l'enthousiasment et l'incitent à écrire un roman qu'il intitulera, après quelques hésitations *René Leys*. En parallèle, le romancier déploie une grande activité littéraire : il pousse activement la rédaction de *Peintures*, texte conçu depuis l'année 1911 et publié en 1916. Bref, plusieurs projets sont laissés inachevés en raison de la mort prématurée de l'auteur.

Conclusion

En somme, tout au long de cet article, nous avons décrit le parcours littéraire de Segalen, jalonné de plusieurs embûches. L'auteur a dû franchir bien des contraintes avant de se livrer à son champ de prédilection. Ainsi, pour donner forme à son ambition littéraire, il lui fallait d'abord se départir du pouvoir de la famille et, partant, de de la religion. Suivant cette voie, il a ensuite mis en place une sorte de stratégie littéraire en se liant d'amitié avec quelques figures éminentes du champ littéraire de l'époque. Les écrivains et poètes qu'il a rencontrés lui ont ouvert la porte vers le monde de l'édition. Son premier voyage en Polynésie vient dessiner les grandes lignes de son orientation esthétique et idéologique. Son parcours typique y voit son couronnement enfin après son expérience chinoise qui lui révéla sa véritable vocation : un poète.

Bibliographie

Bouillier, Henry, *Victor Segalen*, Mercure de France, Paris, 1986 [1961].

Cordonier, Noël, *Max-Anély et les fantômes*, Kimé, Paris, 1995.

Dollé, Marie. *Victor Segalen, le voyageur incertain*, Aden, Paris, 2008.

- Dominique Mabin, « Les Cliniciens ès lettres, naissance d'un écrivain » in Colette Camelin et Muriel Détrie(dir.), *Victor Segalen, attentif à ce qui n'a pas été dit*, Hermann, Paris, 2019. pp. 29-46.
- Joly-Segalen, Annie et Gabriel Germain, « Lettres inédites de Victor Segalen. L'entrée de Ségalen au Mercure de France. Le Prix Goncourt 1907 » in *Annales de Bretagne*, No 3, 1964. Pp. 429-443.
- Madou, Jean-Pol, « Du symptôme au symbole » in Mathilde Poizat-Amar-dir.), *Dans le sillage de Victor Segalen, Héritage, présences, trajectoire*, Passage(s), coll. « Essai », Paris, 2019. pp. 97-105.
- Manceron, Gilles, *Segalen*, JC Lattès, Paris, 1991.
- Segalen, Victor, *Œuvres complètes*, t.1, cycle polynésien, Robert Laffont, Paris, 1995.
- *Correspondance I*, Fayard, Paris, 2004.
- *Lettres de Chine*, Plon, Paris, 1967.

LA LITURGIE – UNE TRILOGIE DRAMATIQUE

THE LITURGY - A DRAMATIC TRILOGY

LITURGIA, TEATRO, TRILOGIA

Ioan CRISTESCU¹

Résumé :

La liturgie, vue en tant que trilogie dramatique, est une actualisation de la vie de Jésus Christ, ayant comme point culminant le sacrifice liturgique. Structurée en Proscomidie, la Liturgie de la Parole et la Liturgie Eucharistique, celle-ci poursuit la communication avec la divinité et le renforcement de la communauté religieuse. Depuis les débuts du christianisme, la liturgie a généré le sentiment de communion, unissant les croyants, quelle que soit la race ou la classe sociale. Les événements liturgiques sont destinés à actualiser les moments essentiels de la vie de Jésus Christ, soulignant la présence de celui-ci dans le monde. Au Moyen-Age, le théâtre développé autour de l'Eglise avait le rôle de promouvoir la foi à travers la solennité et la rigueur doctrinaire.

Le drame liturgique, une pratique religieuse et sociale, à évolué par la traduction des textes dans la langue du peuple, permettant l'apparition du profane. Les premiers jeux théâtraux se déroulaient dans les espaces des monastères, organisés par des professeurs et des élèves, et se concentraient principalement sur des textes bibliques et hagiographiques. Ceux-ci ont contribué à l'éducation chrétienne en offrant des modèles exemplaires. En Italie, la tradition du théâtre religieux a été entretenue par les confréries religieuses qui promouvaient les textes en dialogiques paraphrasant des passages bibliques.

Le drame liturgique se déroulait dans des églises, ayant les prêtres en tant qu'acteurs et les croyants pour le public, accentuant l'importance de l'action parlée de de l'implication active des participants. Ainsi, la liturgie n'était pas seulement une cérémonie religieuse, mais aussi un moyen d'éduquer et de consolider la communauté chrétienne.

Mots clés : liturgie, drame, trilogie

¹ cristescu65@gmail.com, Musée National de la Littérature Roumaine, Roumanie.

Abstract

The liturgy, seen as a dramatic trilogy, is an actualisation of the life of Jesus Christ, culminating in the liturgical sacrifice. Structured into the Proskomidia, the Liturgy of the Word and the Eucharistic Liturgy, it pursues communication with the divinity and the strengthening of the religious community. Since the beginnings of Christianity, the liturgy has generated a sense of communion, uniting believers regardless of race or social class. Liturgical events are designed to bring to life the essential moments in the life of Jesus Christ, underlining his presence in the world. In the Middle Ages, the theatre developed around the Church had the role of promoting the faith through solemnity and doctrinaire rigour.

Liturgical drama, a religious and social practice, evolved through the translation of texts into the language of the people, allowing the appearance of the profane. The first theatrical plays took place in monasteries, organised by teachers and pupils, and focused mainly on biblical and hagiographic texts. These contributed to Christian education by providing exemplary models. In Italy, the tradition of religious theatre was nurtured by the religious brotherhoods, which promoted texts in dialogue paraphrasing biblical passages.

Liturgical drama took place in churches, with priests as actors and believers as the audience, emphasising the importance of spoken action and the active involvement of the participants. In this way, the liturgy was not just a religious ceremony, but also a means of educating and consolidating the Christian community. biblical passages.

Keywords : liturgy, drama, trilogy

Resumen

La liturgia, considerada como una trilogía dramática, es una actualización de la vida de Jesucristo, que culmina en el sacrificio litúrgico. Estructurada en la Proskomidia, la Liturgia de la Palabra y la Liturgia Eucarística, persigue la comunicación con la divinidad y el fortalecimiento de la comunidad religiosa. Desde los inicios del cristianismo, la liturgia ha generado un sentido de comunión, uniendo a los creyentes independientemente de su raza o clase social. Los actos litúrgicos están concebidos para dar vida a los momentos esenciales de la vida de Jesucristo, subrayando su presencia en el mundo. En la Edad Media, el teatro desarrollado en torno a la Iglesia tenía la función de promover la fe mediante la solemnidad y el rigor doctrinario.

El drama litúrgico, práctica religiosa y social, evolucionó gracias a la traducción de los textos a la lengua del pueblo, permitiendo la aparición de lo profano. Las primeras representaciones teatrales tuvieron lugar en los monasterios, organizadas por maestros y alumnos, y se centraban principalmente en textos bíblicos y hagiográficos. Contribuyeron a la educación cristiana al proporcionar modelos

ejemplares. En Italia, la tradición del teatro religioso se nutrió de cofradías religiosas que promovían textos dialogados parafraseando pasajes bíblicos.

El drama litúrgico tenía lugar en las iglesias, con los sacerdotes como actores y los creyentes como público, lo que ponía de relieve la importancia de la acción hablada y la implicación activa de los participantes. De este modo, la liturgia no era sólo una ceremonia religiosa, sino también un medio para educar y consolidar la comunidad cristiana.

Palabras clave : liturgia, teatro, trilogía

La liturgia est, par sa construction même, une actualisation de la vie de Christ. Dans les textes de présentation de celle-ci, on dit clairement que la Sainte Liturgie est la remémoration de la mort et de la résurrection de Christ. Dans le cadre de celle-ci, Jésus se sacrifie au Père pour le salut du monde. Elle est nommée « La Sainte et la Divine Liturgie », parce que ceux qui y participent sont les hommes de ce monde, ensemble avec les anges et les saints des cieux, car durant la liturgie les cieux s'unissent à la terre.

Par sa construction, c'est une « trilogie dramatique », ayant comme point culminant le sacrifice liturgique. Composée de trois parties, la *Proskomidie* (partie de la liturgie durant laquelle le prêtre prépare et sanctifie le pain et le vin pour la communion -n. trad.), La Liturgie de la Parole ou des catéchumènes et la Liturgie Eucharistique ou des croyants, qui a comme but la communication avec la divinité. La liturgie a généré, aussi, dès les premiers siècles du Christianisme, le sentiment de communauté religieuse, de sorte que celle-ci constitue l'occasion où les chrétiens se réunissent, sans différence de race, de classe sociale etc. C'est, donc, un rapprochement des croyants à l'Eglise et entre eux, mais aussi une actualisation des moments essentiels de la vie du Christ. Sa mise au présent se fait de façon répétitive justement pour accentuer la présence du Christ dans le monde. Les clercs se sont efforcés de prendre des mesures qui renforcent le caractère sacré de l'Eucharistie. Dès le XIX^e siècle, les laïques baptisés sont obligés, par le Concile de Tours (813), de recevoir l'Eucharistie trois fois par an : lors des Pâques, lors de la Pentecôte et lors du Noël, des événements marquant autant de fêtes

essentiels de la Chrétienté. Mais les croyants ont aussi besoin d'une éducation liturgique conforme aux normes de l'Eglise. Dans ce sens, durant les périodes festives aussi peuvent s'intercaler les épisodes évoquant le passé exemplaire. Un moment de rapprochement à évidentes caractéristiques théâtrales, même dans le corps de la liturgie, avant la communion, est celui du baiser de la paix, acte que l'on peut interpréter aussi comme une tentative de promouvoir la conception romaine, selon laquelle l'Eglise ne se confond pas avec la Hiérarchie.

Le théâtre médiéval, né et développé autour de l'Eglise, même protégé par celle-ci, comme on le verra, a un rôle différent du théâtre antique : prêcher la foi à travers la solennité et la rigueur doctrinaire.

Le drame liturgique, comme une particularité du Moyen Age, fut en même temps une pratique religieuse et sociale. La traduction des textes dans la langue du peuple fit permettre le surgissement du profane, au début de façon discrète et allusive, ensuite directement et de façon simpliste. La transition de la piété religieuse à la trivialité joyeuse se fit dans le temps, et un coup de main, comme on le disait ci-dessus, semble avoir été donné justement par les hommes de l'Eglise. Ce sont surtout deux éléments qui y eurent des rôles significatifs : premièrement les jeux scolaires, organisés par les professeurs et les élèves, en utilisant les espaces des monastères comme scène et avec un public restreint et autorisé. Les spectacles, organisés pour les clercs (ou bien, souvent, pour le propriétaire des terres où le monastère était construit), étaient joués en latin, mais parce que parfois y participaient des personnalités des alentours du monastère, pour lesquels le latin n'était pas tout à fait connu, il s'imposait d'y insérer des passages dans la langue courante, qui fassent faciliter la compréhension. Les textes interprétés s'appuyaient sur des scènes bibliques ou de courtes scènes hagiographiques, dont les plus populaires étaient liées au saint Nicholas, le patron des étudiants. Ces jeux avaient une dynamique spécifique à la jeunesse, tout comme des éléments satiriques et comiques. Le culte des saints, avec l'exemple de leur vie impeccable, était une autre modalité d'éducation chrétienne à travers des modèles.

En second lieu, sans le sous-estimer, dans le passage de la sainteté à l'indécence, le rôle des goliards, ces moines errants « méchants, vicieux, joueurs et trafiquants de biens saints » fut évident. Ceux-ci connaissaient le latin, tout comme les règles de l'Eglise, ils manifestaient un libertinage par rapport à l'Eglise et avaient l'habitude d'exhiber leurs connaissances devant les foules, qu'ils amusaient avec des ironies et avec des éléments satiriques, grivois le plus souvent, à l'adresse des autorités.

A cela s'ajoute l'activité des confréries religieuses, des groupes initiés par des clercs et des laïques, spécifiques au catholicisme, qui avaient comme but un type de socialisation et qui offraient un plus de sécurité. Dans le cadre de ces confréries on fêtait les événements importants de l'Eglise. Etant composées de clercs et de laïques, il s'imposait que les événements des fêtes importantes correspondent à certaines rigueurs : le respect du canon, mais aussi un plus de spectacle nécessaire, d'autant plus que l'on respectait l'évolution de l'année liturgique.

En Italie, la tradition du théâtre religieux est maintenue par ces confréries du type *Flagellati* ou *Fustigatori*, qui promouvaient un texte appelé « *lauda* », « brève composition dialogique paraphrasant des passages de la Bible »¹. Sous l'influence française, il se développe « le grandiose et le spectaculaire illustratif, dans le but de la popularisation de la matière doctrinaire ».

Certains chercheurs de l'histoire du théâtre contredisent cette théorie évolutionniste du drame liturgique. Dans son ouvrage « *The Medieval Drama* », Sandro Sticca, 1972, essaie de nous convaincre et de donner une autre interprétation de la genèse du drame liturgique. Son argumentation ne s'appuie pas sur la théorie évolutionniste de Karl Young, mais plutôt une application théologique – anthropologique dans le sens où

¹ Vito Pandolfi, *Istoria teatrului universal*, vol. II, Traducere din limba italiană și note de Lia Busuioceanu și Oana Busuioceanu, Editura Meridiane, București, 1971, p. 99

« La Genèse littéraire de la Passion du Christ en latin doit être cherchée dans le changement d'emphase qui avait eu lieu dans l'art et dans la littérature. La première mise en scène de la Passion latine a été le résultat des transformations générales, artistiques et culturelles qui, commençant par l'art, par la liturgie et par la littérature chrétienne précoce, ont atteint leur sommet durant les XI^e et XII^e siècles. Les nouvelles manifestations ont engendré un intérêt accru et une focalisation sur la piété christocentrique, qui trouva sa forme la plus facile dans le débat de plus en plus pointu sur le sujet de la Passion. Dans l'art, la transition se manifeste par une interprétation plus humaniste de Christ, et dans la littérature par l'interprétation des scènes de la Passion comme des épisodes humains tragiques. »¹.

Naturellement, cela est un effet, nullement une cause. L'assise biblique et le développement des moments bibliques en fonction du niveau d'instruction et de l'évolution culturelle, en général, ne font pas exclure les sources et de ce point de vue, avec tout le besoin d'humanisation de Christ, le rôle évangélisateur de ces insertions est plus qu'évident. Nous croyons que, dans ce point, deux types d'informations se superposent. Premièrement, il y a une évolution de la *Passion* au sein de l'Eglise, développement qui se soutient à travers le rite romain, présente aujourd'hui même sous diverses formes dans le cadre sacré, et une autre direction qui est sortie de l'Eglise et qui a souffert des transformations. Le spectacle naît dans le cadre du rituel sous surveillance canonique et garde son caractère religieux et calendaire, et ensuite il se fait intégrer au social, tout en gardant des traces du religieux, tout en s'encrant dans une tradition calendaire. La théorie évolutionniste est cependant une voie de sécurité, car l'analyse des sources mène à la coagulation non seulement d'un genre littéraire, mais surtout à une forme cohérente de théâtre. La perspective historique diachronique apporte des arguments dans la zone théâtrale : drame liturgique – société, c'est un symptôme d'une culture, de sorte que l'intérêt se déplace vers le destinataire. Le drame liturgique ne s'adresse pas à une classe sociale, mais à une société de baptisés, donc un public averti. Les « insertions »

¹ *Ibidem*, p. 39

de la liturgie, plus exactement le drame liturgique, comme ajout à la liturgie, ne se déroulent pas en relation avec la divinité, mais avec la masse des croyants, auxquels on présente une histoire, une doctrine, un modèle révolu ou, plus exactement, un modèle de vivre au présent. A notre époque, nous ne détenons plus la vérité du message des textes et des spectacles de cette époque-là. Le passé, en tant que modèle pour le présent médiéval, était un passé disons livresque, bien que la Bible ne soit pas que de la littérature, mais un système de valeurs inexpugnable. Si la liturgie a comme motivation la présence du Christ parmi les gens, les ajouts font renvoyer plutôt au modèle de vivre les vertus et les Actes du Christ et des Apôtres. On se confronte à deux types d'événements théâtraux : l'un d'illustration, telle la Nativité de Dieu, les Prophètes ou le Jeu d'Adam, et un autre des décodification des significations de l'Évangile, telle la Passion, les deux contenant un seul message pour le destinataire, à savoir l'Absolution, et nous découvrons que cela nous envoie à ce modèle.

Les deux types se canonisent, dans le sens qu'ils deviennent obligatoires et qu'ils ne subissent pas de modifications. L'évolution du drame liturgique est inévitablement liée à l'apparition d'autres genres littéraires, suite à la fondation des universités et des centres de culture au XIII^e siècle, mais aussi comme effet des éclaircissements doctrinaux imposés par la scolastique et par les Franciscains. Ce qui est resté dans l'Église s'est fixé comme rituel, ce qui est sorti de l'Église s'est transformé en jeux, en miracles, en mystères, remplacé aussi, après le XIII^e siècle, par la littérature pastorale, chevaleresque etc. et déplacé des villes vers les villages. Par conséquent, nous pouvons ici être d'accord avec Sandro Sticca :

« A partir du X^e siècle, la Passion du Christ acquit une popularité en perpétuelle croissance, étant l'un des mystères sacrés préférés, jusqu'à ce que, dans le typique général de la foi en Christ, par hasard et par coïncidence, de nouvelles forces fussent produites au sud d'Italie, ce qui a permis une visualisation et une description plus éloquente et plus humaniste des souffrances du Christ et de la Passion. Ainsi, construit-on les assises d'un zeitgeist religieux qui aurait pu

permettre la création, aux débuts du XII^e siècle, de la première Messe latine de la Passion du Christ, dans le monastère de Montecassino .»¹.

Au XX^e siècle, à partir de Pirandello et Durrenmatt et jusqu'à J. L. Austin, avec ses énoncés performatifs (performative utterances), il y a pas mal de théoriciens du théâtre à considérer le mot scénique comme étant une action parlée. Qu'avons-nous, au Moyen Age, et non seulement dans la liturgie, mais aussi dans le drame liturgique ? Il y a, premièrement, une condition *sine qua non* de l'acte théâtral : un acteur et un public. Dans l'Eglise, qui est la scène, le prêtre est acteur et les croyants sont le public. La liturgie contient des monologues -des prières, adoration, le sermon, des lectures – interprétations des Actes des Apôtres et de l'Évangile, mais aussi du dialogue avec le public, qui devient acteur-protagoniste collectif. Qu'est-ce qu'une action parlée ? Une manière d'influencer la réalité. Dans une intéressante et avertie démonstration sur des *Structures et formules de composition du texte dramatique*, Alina Nelega fait un résumé de la théorie de J. L. Austin. Si l'on applique, par réduction, cette théorie au drame liturgique, on observera que, en réalité, durant la Liturgie il se passe un phénomène miraculeux : à travers le parler, le mot se transforme en corps du point de vue théologique, pendant que, du point de vue théâtral, il devient action. Dans notre cas, la dramatisation de la Bible – surtout celle du Nouveau Testament, ne s'est pas réalisée par une transcription dramatique, mais en appliquant une technique primaire de production du dialogue intégré dans un rituel déjà théâtralisé.

L'entrée en convention est un processus de durée, qui impose aux participants la conviction d'être en présence à un acte solennel, d'importance vitale pour l'âme et pour le corps, et cette association dans l'espace délimité qui est l'Eglise sera tantôt active – lorsque le public en est le protagoniste, à côté du prêtre – acteur, tantôt passive, en tant que spectateur. Comme l'observe Alina Nelega, la dramatisation ne requiert pas de talent d'écrivain, autant qu'il y a un discours poétique, dit-elle,

¹ *Ibidem*, p. 162

mais nous l'appellerions plutôt message, ou bien un discours à message, ayant l'obligation d'obéir à une convention rituelle à travers l'expression / la performance. Pour sa complétion et pour augmenter l'émotion, nous avons la musique, les cantiques, le décor et les costumes. Mais ce qui est important c'est *la construction d'un présent*, car « la parole dramatique » est liée à cette situation scénique. L'art du théâtre suppose une réception collective, tout comme l'élucution, le discours oratoire. Au lieu du récit, nous avons une mise en scène qui contient l'histoire-fable. « On comprend par l'action scénique la transformation de la situation scénique, déroulée durant le présent scénique. Rien de ce qui s'est déjà passé n'est action scénique et ceci est, d'une manière ou de l'autre, raconté ou évoqué dans le déroulement de la situation. L'action scénique c'est le présent scénique. »¹.

Comme on l'a déjà mentionné, les drames liturgiques avaient lieu dans l'espace de l'Eglise.

La scène était organisée autour des nefs sur les côtés, dans l'autel ou dans l'ambon. L'autel était le lieu privilégié pour *Depositio*, le lieu de la tombe où était déposée la croix enveloppée d'un tissu. Sandro Sticca lui aussi admet que

« La Croix, exemple, était dans la liturgie et dans la littérature un moyen d'éviter la nécessité des descriptions réalistes et directes, parce que pour les croyants elle représentait une expression constante et permanente du sens de la Passion. Plus encore, l'importance symbolique de la Croix peut être observée aussi dans les rituels liturgiques de la Semaine Sainte, appelés *Adoratio Crucis, Depositio Crucis et Elevatio Crucis*².

La croix est un symbole, c'est-à-dire elle contient « les manifestations du divin et la transfiguration de l'image terrestre »³.

¹ Alina Nelega, *Structuri și formule de compoziție ale textului dramatic*, Eikon, 2010, p. 20

² *Ibidem*, p. 75

³ Lorenz Dittman, *Stil, simbol, structură. Studii despre categorii de istoria artei*, Traducere și cuvânt înainte de Amelia Pavel, Editura Meridiane, București, 1988, p. 123

Dans une application particularisante à notre cas on peut affirmer que, comme Pierre Vernant le dit, les symboles religieux « ne surgissent pas comme un simple instrument de la pensée, mais ils semblent créer un pont entre l'homme et le monde divin et en même temps attirer l'attention sur la distance entre l'homme et la puissance sacrée de Dieu »¹.

La sacristie fonctionnait comme coulisse. Dans le cadre des drames du cycle de la Nativité, les nefes latérales abritaient l'étable, avec le nouveau-né, parfois aussi la Vierge Marie (sous la forme d'une poupée, représentation reprise plus tard par les mystères des XIV^e-XV^e siècles. Au début, les personnages n'étaient pas très différents. L'apparition d'une estrade, en tant que scène, engendre en même temps une meilleure visibilité et une particularisation des moments. A cause de l'agglomération dans l'église (ou dans le monastère), le spectacle sort dans la rue ; d'abord devant l'établissement, ensuite dans les places et les lieux publics, marquant la possibilité de contamination avec le profane.

La musique qui accompagnait les spectacles de l'église connaîtra elle aussi une transformation. De la chorale avec des cantiques inspirés des psaumes, on passe à des innovations qui ressemblent plutôt aux chants de Noël et aux rythmes populaires. La sortie de l'église commence à produire des structures indépendantes, de sorte que, après le XIV^e siècle, la Nativité, le Baptême, le Moment des Mages, la Fuite de la Sainte Famille, le Massacre des Innocents sont transposés en spectacles durant les périodes des Fêtes, avec des textes et des interprétations en versions multiples. Dans le même ouvrage, *Viața artei teatrale de la începuturi până în zilele noastre* (= « *La vie de l'art théâtral depuis les débuts jusqu'à nos jours* » , notre trad.), de Gaston Baty et René Chevance, nous trouvons les informations suivantes :

« [...] dans une Nativité de la bibliothèque de Munich – représentée bien sûr à Benedictbeuren – la crèche se trouve aux portes du monastère. Dans le péristyle sont placés les sièges de Hérode et de sa

¹ *Ibidem*, p. 10

Cour. Les bergers se trouvent au centre, et les anges surgissent au-dessus des galeries. Les sages connaisseurs de la Loi attendent dans le porche de la cantine. Les Mages partent à partir de l'espace réservé à la chorale et, lorsqu'ils rentrent de Bethleem vers leur pays, des acteurs et des spectateurs les suivent dans la procession, revenant dans l'église afin de chanter un Te Deum. Le costume reste, pour la plupart, ecclésiastique, mais les accessoires se multiplient et les anges ont, à Narbonne, des ailes. Pour les rôles féminins sont choisis, généralement, des moines jeunes : « Jésus doit être représenté par un prêtre pieux, Marie par un jeune moine, Saint Jean l'Évangéliste par un prêtre, Marie Madeleine et la mère de Saint Jean par des moines jeunes. Jésus doit être vêtu d'une étole rouge, tout comme Saint Jean. Jésus et Jean doivent avoir des couronnes en papier, celle de Jésus étant marquée d'une croix rouge. Jean doit porter une épée en bois avec fourreau. Lorsqu'il sort de la sacristie, il tient en une main son épée, et dans l'autre son rôle. Mais quand il aura quelque chose à faire, il va déposer son épée sur le sol ou bien un jeune moine, bien vêtu, se tiendra auprès de lui pour la lui tenir. ». Bientôt, le jeu va devenir plus réaliste, pendant de les épanneurs de figures commencent à observer la vie. Dans un drame liturgique, à Rouen, les sages-femmes soulignent avec une mine bizarre le moment de la Nativité¹.

L'importance du texte de Munich est double. Pour la première fois, nous avons les indications de mise en scène du spectacle : Marie va s'allonger sur son lit et elle va accoucher, Joseph se tiendra auprès d'elle, la chorale d'enfants représentera un chœur d'anges etc. Ces indices de mise en scène n'étaient pas considérés ainsi au moment où elles ont été écrites, mais elles étaient une manière de préciser les règles acceptées par les chanoines. C'est une autre sorte de « exemplum », méthode utilisée dans les sermons, cette fois-ci à travers la visualisation scénique. La vocation *ad exemplum* des personnages et des événements de la Sainte Écriture est analysée et indiquée même par Thomas d'Aquin dans *Summa Theologicae*, concernant le rapport entre l'histoire et la théologie.

Le spectacle médiéval dans les églises a ce caractère, de « exemplum », le but étant non seulement de reproduire les actes

¹ *Ibidem*, p. 66

évangéliques ou d'incarnation des mots, mais de reproduire les modèles qui soutiennent la conduite chrétienne. La Nativité, la Mort et la Résurrection sont les moments essentiels du christianisme, et tout *adagio* ayant une moindre ou une grande liaison avec celles-ci et avec la vie du Christ peuvent être utilisés en ce sens. C'est dans l'effort d'approfondissement religieux que surgissent les exemples. L'insuffisante instruction des clercs pour soutenir des sermons dans la langue courante et non seulement en latin impose la transmission du message par mise en scène, les spectacles devenant une sorte de *lectio* facilitée par les vertus du texte biblique : « Le langage religieux de la Bible est un langage symbolique qui *fait réfléchir*, un langage dont la richesse de sens se découvre sans cesse, un langage qui cible une réalité transcendante et qui, en même temps, éveille la personne humaine à ;a dimension profonde de son être » (La Commission Biblique Pontificale, L'Interprétation de la Bible dans l'Eglise, 1995).

L'approche du spectacle se fait selon un plan, dans le but de le présenter partie sur partie, sa division étant un moyen d'apprentissage. Dans ce sens, la simultanéité des scènes n'est pas seulement une méthode à travers laquelle se présente l'antithétique, mais l'utilisation de la comparaison comme méthode d'apprentissage. Il est extrêmement important que l'attention des croyants soit maximale et que les scènes suivies ne soient pas différentes de celles des peintures ou des tapisseries, mais tout en gardant la solennité, le cérémonial et le décor avec des costumes. Le rituel est dominé par les mentalités, et celles-ci ne peuvent pas être agressées. Les vers octosyllabiques et les chants accompagnant la représentation ont le rôle de faciliter la perception du message.

La fonction de la parabole, dans laquelle la réalité surnaturelle et la scène de vie terrestre ont des lois propres, n'impose pas le détail, mais plutôt l'analogie. Cela tient des sociétés s'appuyant sur l'oralité, car l'expression à travers les images est plus proche à l'homme, quels que soient son âge ou sa condition sociale.

Il est connu le fait qu'un moyen de promouvoir les valeurs chrétiennes a été l'imitation. Après le XII^e siècle, avec la réforme

scolastique, le type d'ouvrages IMITATIO est devenu extrêmement populaire. *Imitatio Christi / De Imitatione Christi* de Thomas de Kempis est devenu, deux siècles plus tard, un ouvrage dont le succès est difficile à atteindre, même de nos jours. Dans l'Eglise, et non seulement ici, l'imitation n'était pas un moyen, mais une méthode, de sorte que, au moment où l'Eglise s'est rendu compte du pouvoir de l'imitation présente dans les spectacles et du rôle éducatif de celle-ci, elle en garda les manifestations dans son cadre. Nous avons ici un exemple d'évolution et de stagnation, dans le sens que, d'une part, le drame liturgique s'est conservé dans l'Eglise, par le soin de celle-ci, et a été canonisé, et d'autre part la même manifestation est sortie de l'Eglise et a évolué de façon différente : une direction d'altération avec le profane et une direction de conservation de l'esprit religieux. Elle est devenue une coutume et elle est restée aussi une manière de manifester la piété. La préparation des spectacles dans l'Eglise se faisait et se fait encore soigneusement, elle ne laisse pas lieu à l'improvisation comme dans les spectacles sécularisés.

Du point de vue technique, le drame liturgique, dans une tentative de schématisation, peut être défini par ses caractéristiques primaires : le spectacle a lieu dans l'église, la langue utilisée est le latin et les acteurs sont des clercs. D'autre part, avec son évolution et sa sortie de l'Eglise, même s'il utilise les mêmes spectacles dramatiques, le spectacle se produit dans des places, dans des *puy*, la langue utilisée est celle du public, et les acteurs sont des semi-professionnels. Si dans l'église le drame liturgique était joué autour de ou dans le cadre de la liturgie, avec superposition avec les événements du calendrier religieux, en dehors aussi il s'y superpose, mais le lieu et le temps de manifestation n'ont pas de liaison avec la liturgie. Il perd de sa solennité, du décor, de costumes de la musique, mais il devient plus accessible au public, plus proche à celui-ci, et est circonscrit à un autre sens : non pas celui de célébration et d'évocation ou éducatif – religieux, mais celui d'exposition, d'émotion et de divertissement, ayant un caractère éducatif plus proche à la morale qu'aux préceptes de l'Eglise.

Du point de vue théâtral, le drame liturgique se développe autour d'un personnage absent du point de vue physique, mais présent à travers la foi. Dans les scènes des Mages, du Marchand de Parfums ou des Saintes Femmes, l'intrigue est réduite au minimum, nous avons plutôt un dialogue et un état. L'intérêt se déplace vers l'émotion du public, et les sentiments d'éblouissement, de douleur, de doute (dans Thomas l'Incroyant) sont des sensations que le public éprouve par l'expérience au présent.

Dans le cas de la liturgie, la situation est différente seulement au niveau du point culminant - la transformation du pain et du vin dans le corps et le sang de Jésus Christ - une trans-substance, l'état induit étant d'extase.

N'ayant par un auteur qui fasse particulariser le rôle des personnages dans une intrigue, ceux-ci sont dirigés vers le modèle évangélique par l'interprétation canonique de celle-ci. Le temps scénique est le temps rituel, les deux correspondant à un temps générique rituel, circonscrit à une chronologie des fêtes : les Pâques, la Pentecôte ou le Noël. La musique / les chants n'ont pas un rôle d'ornement, mais viennent compléter l'action parlée. Par réduction, on peut conclure que les textes ont seulement des vertus scénique, plus précisément de mise en scène, non pas littéraires. Le texte, à côté de la musique, du décor, des costumes, est un complément du spectacle. Les ajouts, les *tropare* (court chant religieux en l'honneur d'un saint ou d'un événement religieux, chez les orthodoxes, n. trad.) / les cantiques, les insertions dramatiques ou comment nous voulons les appeler, appartiennent à une période de baisse de l'intérêt liturgique et sont introduits afin de maintenir constante l'attention du public et de le relaxer du point de vue psychique.

Nous avons, ainsi, une unité de temps, d'espace et une motivation que nous pouvons considérer théâtrales, celles-ci étant en fait à valeur rituelle. Le théâtre est l'imitation de la vie. Dans notre cas, on nous propose de vivre la vie par la force d'un modèle unique. « L'Eglise est le peuple sacerdotal, royal et prophétique, dont le devoir premier est d'annoncer La Parole, c'est-à-dire l'actualisation des Ecritures. [...] dans

chaque liturgie de La Parole, à la mesure de notre foi, le texte se déroule sous nos yeux et Christ l'explique à nos cœurs. Par la puissance du Saint Esprit, Il nous fait le sentir actuel, à la mesure de la foi personnelle, de l'intensité de l'invocation, de la prière commune. Voilà pourquoi *lectio divina* doit être précédée par un moment de prière. »¹.

L'assise du drame liturgique reste le texte de la Bible, qui détient toutes les coordonnées d'un langage propre. Dans l'ouvrage « *Verborum Mysteriorum, Reflexii asupra limbajului genurilor literare în Biblie* », Francisca Maria Băltăceanu, après l'observation pertinente concernant le fait que le langage biblique a constitué, dans bon nombre de cultures, la base de la constitution de la langue littéraire, par des traductions respectueuses au texte sacré, précise clairement que

« le langage biblique marque le langage liturgique, qui est tissu de l'Écriture, facilitant le caractère de mémorial de la célébration en projetant, en concentrant sur le plan linguistique aussi, le passé dans le présent »².

Note: D'habitude, toute discussion concernant le drame liturgique prend en compte aussi son évolution dans l'Occident, sans références au Byzance, l'autre partie de l'Empire. La direction est naturelle, autant que le latin était la langue de bas de l'Empire Occidental et de l'Église Occidentale et que le phénomène puisse s'y identifier. Au Byzance et dans la région orthodoxe, de telles manifestations ont été annihilées aussi à cause d'un conservatisme et d'une perception rigide des traditions, fait qui a mené au Grand Schisme. Il y a cependant un texte en grec, « Christ Souffrant », remontant au XI^e siècle, attribué à Grégoire le Théologue, identifié par certains chercheurs comme étant Grégoire de Nazianz, l'évêque d'Antioche. Connaissant la vie isolée et pieuse de celui-ci, tout comme la préoccupation pour l'enseignement chrétien, il est difficile à supposer que le manuscrit, influencé par les tragédies antiques, surtout

¹ Bianchi, Enzo, *Cuvânt și rugăciune. Introducere în lectura duhovnicească a Scripturii*, Traducător: Maria-Cornelia Oros, Editura Deisis, Sibiu, 1996, p. 30.

² *Ibidem*, p. 89

celles d'Eschyle et d'Euripide, lui appartient. Les douleurs de la Sainte Vierge ressemblent à celles d'Antigone. Nos sources de recherche n'ont pas révélé d'indices sur une carrière occidentale de ce texte.

Il y a encore deux raisons pour lesquelles le drame liturgique n'est pas présent dans l'Orient orthodoxe. L'une concerne strictement le type de monachisme spécifique au Byzance, penché vers l'isichasme et vers un type de vie pieuse moins extériorisée qui, d'autre part, concerne la manière de sauvegarder l'enseignement chrétien. Il est connu le fait que, même s'il n'y avait pas tant d'ordres de moines qu'à l'Occident, dans l'Orient la discipline et le respect des canons étaient beaucoup plus stricts.

Bibliographie

Bianchi, Enzo, *Cuvânt și rugăciune. Introducere în lectura duhovnicească a Scripturii*, Traducător: Maria-Cornelia Oros, Editura Deisis, Sibiu, 1996

Dittman, Lorenz, *Stil, simbol, structură. Studii despre categorii de istoria artei*, Traducere și cuvânt înainte de Amelia Pavel, Editura Meridiane, București, 1988

Nelega, Alina, *Structuri și formule de compoziție ale textului dramatic*, Eikon, 2010

Pandolfi, Vito, *Istoria teatrului universal*, vol. II, Traducere din limba italiană și note de Lia Busuioceanu și Oana Busuioceanu, Editura Meridiane, București, 1971