



ATRAS

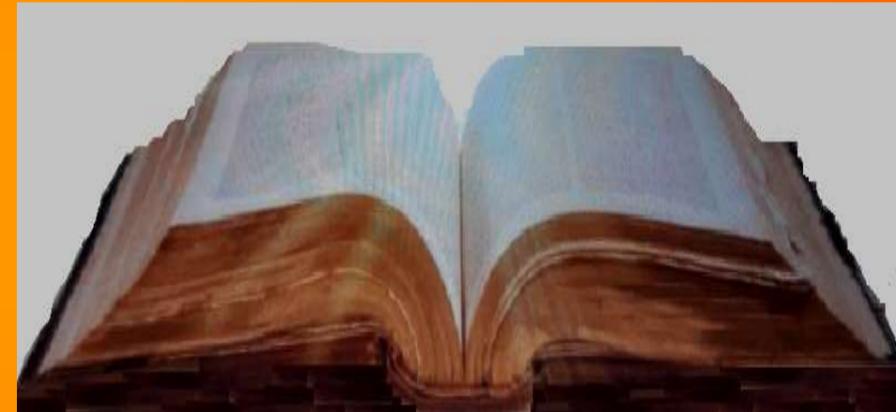
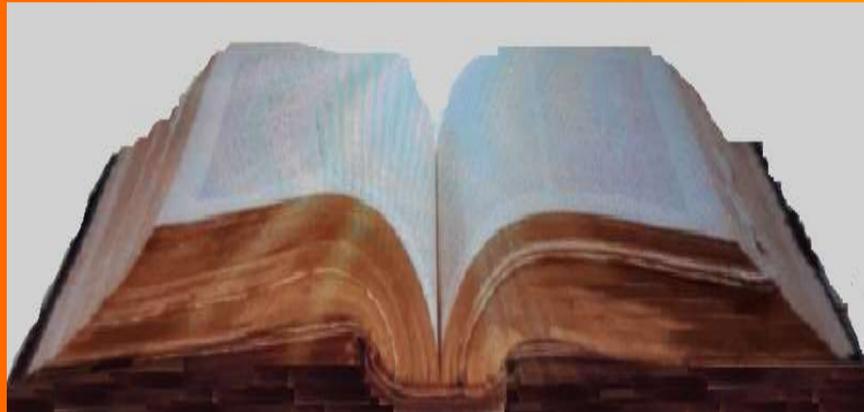


أطراس



*AN ACADEMIC PEER-REVIEWED JOURNAL
ISSUED BY FACULTY OF LETTERS,
LANGUAGES AND ARTS*

مجلة علمية دولية محكمة
تصدر عن كلية الآداب و اللغات و الفنون - جامعة سعيدة - د. مولاي الطاهر -
الجزائر



المجلد الثاني - العدد 1

مجلة أطراس

*Atras review, Faculty of Letters, BP: 138. Hai Nasr. Saida 20000. Algeria. Tel & Fax: 048476888
Email: revue.atras@univ-saida.dz Site Web: https://www.univ-saida.dz/lla/?page_id=6631*

أطراس. كلية الآداب - جامعة سعيدة - ص.ب. 138 - حي النسر - سعيدة - الجزائر - الهاتف/الفاكس: 048476888
البريد الإلكتروني: revue.atras@univ-saida.dz الموقع الإلكتروني: https://www.univ-saida.dz/lla/?page_id=6631

Publications Faculty of Letters, Languages and Arts

منشوراه كلية الآداب و اللغات و الفنون - جامعة سعيدة

Volume 02 / N°= 01

ISSN 2710-8759

Janvier 2021

جانفي 2021

ISSN 2710 -8759

المجلد الثاني - العدد 01



Issued by : *Dr. Moulay Tahar University, Saida. Algeria.*



Faculty of letters, languages and arts,
University of Saida.- Dr. Moulay Tahar. ALGERIA

Atras

*An academic peer-reviewed journal issued by
Faculty of Letters, Languages and Arts
University of Saida Dr. Moulay Tahar. Algeria
Devoted to critical and linguistic studies*

*Address: Atras review, Faculty of Letters, Languages and Arts
University of Saida Dr. Moulay Tahar
Tel & Fax: 048476888 BP: 138 Cité En-nasr Saida 20000 Algeria*

*E-mail: revue.atras@univ-saida.dz
Site web: https://www.univ-saida.dz/lla/?page_id=6631*

ISSN: 2710-8759

Depot Legal: Janvier 2021

ATRAS is semestrial international Academic Review issued by the faculty of letters, languages and arts, University of Saida Dr Moulay Tahar, Algeria. It is interested in publishing academics researches in the fields of critical and linguistic studies. The decision for accepting publishing scientific articles refers to the recommendations of the scientific advisory committee. The Review is a space of expression which opens perspectives to all researchers in linguistics and literature in Arabic, in English and in French.

The Journal Family Members

- **Honorary Director:**

- ✚ Pr. Fethallah Ouahbi TEBBOUNE the University Rector

- **Director and Publishing Officer:**

- ✚ Dr. Mohammed Yacine MESKINE: Dean of the Faculty of Literature, Languages and Arts

- **Editor in Chief**

- ✚ Pr. Laouari BELGUENDOZ

- **Deputy Editor-in-Chief:**

- ✚ Pr. Abdelkader RABHI

- **Secretary of the Journal.**

- ✚ Dr. Chikh DAHMANI

- **Editorial Board.**

- ✚ Pr. Abdelkader RABHI, Dr. AbdelKrim OULD SAID, Dr Houari BESSAY, Dr. Djamel BENADLA, Dr. Hanaa BERRAZOUG, Dr. Fouzia BENOUALI, Dr. Amina ABDELHADI, Dr. Nabila ABDELHAMID, Dr. Nawal BOUBIR, Dr. Abdeslam MORSLI, Mrs. Iman AZAZGUA, Mrs. Hatem AMRANI, Mrs. Nafissa BENYAKHLEF.

- **Scientific Journal Committed Board.**

- ✚ Pr. Ahmed YOUSSEF. Soltan KABOUS University, Saltanate of Oman;

- ✚ Pr. El Hadj DAHMANE. Haute Alsace University, Mulhouse Colmar ,Strasbourg, France,

- ✚ Pr. John Paul BRONKARD. University of Geneva Switzerland,

- ✚ Pr. Jean Michael ADAM. University of Lausanne Switzerland,

- ✚ Pr. Bilal WISSI. University of Kairouan, Tunisia,

- ✚ Dr. Abdelhamid BOUGATF. University of Sfax, Tunisia.

- ✚ Pr. Abdekader FIDOUH. Qatar University,
- ✚ Pr. Abdelhak BALABED. Qatar University,
- ✚ Pr. Abdelallah AL-ACHI, University of Batna, Algeria,
- ✚ Pr. Mokhtar HABBAR. University of Oran, Algeria,
- ✚ Pr. Nasseur STAMBOUL. University of Oran, Algeria,
- ✚ Pr. Amina BELLALA. University of Tizi Ouzou, Algeria,
- ✚ Pr. Abdelkader SALAMI. University of Tlemcen, Algeria,
- ✚ Pr. Mazari CHAREF. Saida University, Algeria,
- ✚ Pr. Mohamed BALOUHI. University of Sidi Bel Abbes, Algeria,
- ✚ Pr. Mohamed MELLOUK University of Sidi Bel Abbes, Algeria,
- ✚ Pr. Brahim OUARDI , University of Saida, Algeria,
- ✚ Pr. Boualem MEBARKI, University of Saida, Algeria,
- ✚ Pr. Dr.Saddar NOUREDDINE University of Mascara, Algeria,
- ✚ Dr. Ezzeddine BAKKERIA. University of Algiers, Algeria,
- ✚ Pr. Saadane BREIK. University of Naama, Algeria,
- ✚ Pr. Meriem HADDAD. University of Biscra, Algeria,
- ✚ Dr. Wahiba HATEM. University of Bijaya , , Algeria,

■ **Technical teams**

- ✚ Fatima GUERROUDJ.
- ✚ Aounia ELAROUBI.
- ✚ Lakhdar GUERROUDJ.

Sommaire

-Les voix de l'altérité dans le langage faresien,

Michele EVILACQUA.....06

- Vers une approche transculturelle du texte littéraire dans les établissements scolaires, Cas du secondaire qualifiant,

Yassine KARTIT.....21

-La théâtralisation du discours philosophique dans Huis-clos de Jean-Paul Sartre,

Mohammed Yacine MESKINE..... 33

Les voix de l'altérité dans le langage faresien
The voices of otherness in the language of Nabil FARÈS
Michele BEVILACQUA

Université de Salerne, mibevilacqua@unisa.it

Reçu le: 06/04/2020

Accepté le: 15/07/2020

Publié le: 31/01/2021

Abstract:

The importance of searching for common values, accepting the right to be different, the right to criticism, giving the right to singular histories, old and new languages, which make it possible to reduce injustices and promote gender equality, to allow otherness to express itself and to promote what is essential: This is the aim of Nabil FARES, a polyhedral French-speaking Algerian writer who, in his literary career, has several times questioned the role of the other in relation to himself, using a very colorful language to give an “open” image of differences, as in the case of his work *L'exil au féminin*. In our contribution we have sketched a discursive portrait of the language used in that book to analyze the way in which FARÈS approaches the role of women in the Algerian socio-cultural context, transforming their otherness into a common vision.

Keywords: Nabil FARÈS– women's voices.

Résumé

L'importance de rechercher des valeurs communes, admettre le droit à la différence, le droit à la critique, donner droit de cité à des histoires singulières, employer de nouveaux langages qui permettent de faire reculer les injustices et favoriser l'égalité des sexes, de laisser s'exprimer l'altérité et de favoriser l'essentiel : cela est le but de Nabil FARES, écrivain algérien polyédrique qui, dans sa carrière littéraire, s'est interrogé plusieurs fois sur le rôle de l'autre par rapport à soi-même, en utilisant un langage très bariolé pour donner une image « ouverte » des différences, comme dans le cas de son œuvre *L'exil au féminin*. Dans notre contribution nous essayons d'esquisser un portrait discursif de la langue utilisée dans ce livre afin d'analyser dans quelle manière FARES aborde le rôle des femmes dans le contexte socioculturel algérien, en transformant leur altérité en une vision commune.

Mots-clés : Altérité - Nabil FARES –voix de femmes

Michele BEVILACQUA, e-mail: mibevilacqua@unisa.it

1. INTRODUCTION

Déconstruire le regard humain sur l'altérité des genres est une tâche de notre temps. Ce qui se joue c'est l'être commun, le vivre ensemble. La pensée occidentale considère que ses valeurs au sujet des femmes et de la société, de l'espace, de la loi, des rapports à l'autre sont les seuls valables, alors qu'ils peuvent poser des problèmes pour d'autres cultures. L'importance de rechercher des valeurs communes, admettre le droit à la différence, le droit à la critique, donner droit de cité à des histoires singulières, employer de nouveaux langages, qui permettent de faire reculer les injustices et favoriser l'égalité des sexes, de laisser s'exprimer l'altérité et de favoriser l'essentiel : cela est le but de Nabil Farès, écrivain algérien polyédrique qui, dans sa carrière littéraire, s'est interrogé plusieurs fois sur le rôle de l'autre par rapport à soi-même, en utilisant un langage très bariolé pour donner une image « ouverte » des différences, comme dans le cas de son œuvre *L'exil au féminin*. Pour lui, l'échange de visions sur le sens humain, la société et le monde ne peuvent pas être évités. Dans notre contribution nous esquissons donc une étude de la langue utilisée dans le livre cité ci-dessus afin d'analyser dans quelle manière FARES aborde le rôle des femmes dans le contexte socioculturel algérien, en transformant leur réalité en une vision commune.

2. Nabil FARES et les « voix plurielles » dans son écriture :

Écrivain d'expression française¹, Nabil FARES écrit des textes « inclassables », comme les définit Zemmour (Zemmour, 2005 : 1), qui sortent du cadre des genres littéraires traditionnels et dans lesquels le travail sur l'écriture atteint des limites extrêmes ; en effet, du point de vue idéologique, ces textes s'inscrivent dans une contre-culture qui va à l'encontre de la culture dominante et officielle. L'écrivain poursuit dans son œuvre, qui est le lieu de la subjectivité, un questionnement sur l'être humain à travers la réflexion sur soi et les autres, au moyen de l'écriture et de l'imaginaire. À travers la création littéraire, il paraît préoccupé par la recherche du sens et fait de son œuvre un espace où s'expriment des valeurs (Zemmour, 2005). Cette conception du texte littéraire nous sert d'hypothèse de lecture de l'œuvre farésienne où, aussi bien à travers l'imaginaire que le discours d'idées, l'auteur défend une vision de l'être humain, des rapports

humains et des valeurs qu'il désire faire prévaloir. L'œuvre de FARES est le lieu des paradoxes. Son écriture 2 est celle de la subjectivité et tourne souvent autour de la recherche, la construction et l'affirmation du moi ; mais elle est en même temps un appel de l'autre, une ouverture sur l'autre, voire une passion de l'altérité 3. La langue faresienne dépasse les différentes règles et catégories du roman algérien (Chikhi, Lazali, Chibani, 2019), puisqu'elle a apporté avec elle toutes ses nouveautés, les changements et modifications effectuées à travers la rénovation : les textes de FARES se donnent comme le lieu de l'écriture de la révolte et de l'éclatement des genres littéraires, car il a développé à outrance la transgression des limites du genre romanesque (Roche, 1976). L'élément le plus frappant du langage dans les écrits de FARES, c'est la présence remarquable de la langue orale, ce qui donne naissance à une écriture originale, car « tout message linguistique construit avec émission de sons articulés et des actes d'audition complémentaire, appartient à l'ordre de l'oral (Peytard, 1968 :29) ». Cependant, l'originalité réside même dans la transgression de l'oral à l'écrit, ce qui nous donne cette impression de ne plus lire mais d'écouter et c'est la raison pour laquelle FARES accorde une grande importance à la parole, en optant aussi pour une écriture polyphonique 4 dénotant la présence dans le discours de « voix » distinctes de celle de l'auteur de l'énoncé (Moeschler, Auchlin, 2018). À cet égard, Kristé va expliquer que « le roman polyphonique est pluralité des langages, confrontation des discours et des idéologies, sans conclusion et sans synthèse, sans 'ontologisme', et sans axial. Le 'fantastique', l' 'onirique' et le 'sexuel' parlent ce dialogisme, cette polyphonie non finie, indécidable (Kristéva, 1970 : 15) » 5. Or, la langue faresienne se trouve remarquablement touchée par la polyphonie 6: voix plurielles, variété de registres et d'accents, interpénétrations d'ordre énonciatifs (Cheikhi, 1998), discursifs ou historique aussi, et mélange des codes linguistiques (arabe, français, oral, écrit, etc.). Cependant, l'écrivain algérien s'intéresse non seulement à la réalité esthétique de la langue d'écriture, mais aussi à la réalité historique la plus complexe (Cheikhi, 1998) :

« La modernité d'un texte, tel le lieu théâtral où la cité, interroge sont temps, serait au-delà d'une fragmentation textuelle, le livre d'une pluralité de voix construisant l'instance d'un passé futur, d'un passé (déjà) devenu futur ; en ce sens que la modernité présente le paradoxe et l'antinomie d'un retour vide et forcené de la croyance ou l'incroyance d'origine [...]. Promu

à cette fracture, le texte littéraire est fait du recouvrement de ces ruptures historiques, contenues et lisibles, audibles autant dans les transformations linguistiques que cette cryptographie narrative (FARES, 1992 :12).

FARES veut exprimer l'inconcevable, l'incompréhensible et l'impossible, se donnant comme condition primordial la déconstruction, en abandonnant les modèles littéraires traditionnels. Ce qu'il fait prévaloir dans ses œuvres c'est la voix de l'interculturel, ce qui l'amène à construire un imaginaire qui explore les voies du pluralisme culturel⁷ et instaure des lieux de sens symbolisant l'ouverture, le métissage, l'échange et la tolérance. Les textes faresiens sont le lieu du cosmopolitisme (Chevalier, 2005) ; on y assiste à la confluence des cultures à travers la rencontre des femmes et des hommes venus d'horizons divers. Son œuvre apparaît comme un appel à la tolérance, au respect et à l'amour de l'Autre, à l'équité et à la paix entre les différents êtres humains. À travers ses textes, l'auteur défend le choix de la rencontre entre différents genres et cultures. L'inscription dans une appartenance singulière débouche chez lui sur une ouverture sur les autres, la reconnaissance et l'échange. L'écriture apparaît comme le lieu de la polyphonie interculturelle qui découle du refus d'une culture unique et fermée (Zemmour, 2005). Face à l'instrumentalisation de la religion et à la perte des valeurs, aggravées par des réactions aveugles, la langue de l'écrivain algérien est testée et elle peut avoir des difficultés à traduire la réalité pour corriger les dérives et maintenir vivante la diversité humaine : donc pour éviter la dérive, l'écriture faresiennere double les efforts, afin d'empêcher que les peuples soient isolés et opposés dans une Algérie qui symbolise un espace géographique, civilisationnel et linguistique de la pluralité. De plus, Nabil Farès court souvent à la parodie pour dénoncer et dénigrer certains aspects de la réalité sociale de l'Algérie, en se cachant derrière la voix narrative (Achour, 1990).

3 Les discours des femmes dans « L'exil au féminin »

Aux origines de l'écriture faresienne se trouvent aussi les femmes, celles qui ont le don du conte et à lesquelles FARES consacre le recueil de

poèmes « L'exil au féminin », écrit en 1986 (FARES, 1986)⁸. Dans ce recueil poétique, à l'exil territorial d'un groupe de femmes, s'ajoute un exil intérieur et social de la figure féminine qui se construit en tant que signe par les métaphores et les espaces blancs qui occupent certaines pages. En cela, l'écrivain fait de la langue française l'espace voyageant dans « une langue devenue plusieurs (FARES, 2012 : 124) ». Ses contes sont à leur façon un lieu généalogique de narrativité mythique qui archive les structures de la représentativité du monde et de ses **angoisses** ⁹. Chaque poème de ce recueil propose une scénographie qui fait jouer un geste, une parole, un mouvement, un déplacement ou une souffrance (Chikhi, 1997). Aller à la ligne de la première section de l'œuvre, « Clandestine de la langue », le poème « Sortie », daté d'août 1984, ouvre le recueil faresien, où le poète emprunte un itinéraire de la figure de la femme algérienne, nommée avec le prénom personnel « Elle », qui entre dans l'espace cognitif de l'écrivain :

« Elle a l'ombre d'une voix que je connais bien. (EF, p. 11)

L'itinéraire se dessine dans la densité en croissance des vers, qui de trois passent à six vers, avec le pronom « Elle » qui devient « Je », en contemplation-reconnaissance de l'imminente intimité (Chikhi, 1997) :

Je pense alors à ce premier exil où mon corps fut pris d'une longue attente. (EF, p. 12). Ce changement de personne permet de décrire le pronom « je » comme renvoyant non à « celui qui parle », mais à l'être qui d'après l'énoncé en est l'autrice (Moeschler, Auchlin : 2018). En effet, la locutrice met en scène dans la parole d'autres voix que la sienne : la voix de celle qu'elle s'adresse et la voix de n'importe quelle femme à la troisième personne, en se posant en non-responsable du discours (Maingueneau : 2017) et en restant neutre quant à la vérité de ce qui est dit. Aller à la ligne de la page il y a la date de juillet 1985, une année après, mais sans titre, avec un fragment de prose sur cinq lignes, un espace blanc et une reprise en suspension au milieu de la page du fragment de vers :

« ...n'existaient plus les rivages. (EF, p. 12)

Ensuite, à la ligne, deux tercets brachylogiques ; le texte n'occupe que la moitié de la page, tandis que l'autre moitié est livrée au blanc, un espace blanc vaste qui ouvre à la pensée. L'instance poétique du pronom « Je », qui

contemple l'« Elle », dévient le pronom « Nous » à la page suivante, engagé dans l'évocation du premier exil :

« Nous fûmes surpris de leur forces

Au détour de leurs langues... (EF, p. 13)

À cet égard, nous remarquons que les femmes faresiennes ne se contentent pas d'exprimer leurs propres opinions, mais elles font constamment entendre diverses autres voix, plus ou moins clairement identifiées, par rapports auxquelles elles se situent. Bakhtine, qui considère l'œuvre littéraire en tant que travaillée par le dialogisme et la polyphonie (Bakhtine, 1978, 1998), trouve écho auprès des textes de FARES, qui apparaissent comme une illustration très forte des concepts Bakhtiens, où le locuteur cumule plusieurs rôles, à savoir celui qui construit l'énonciation, celui qui sert de point de repère aux embrayeurs et finalement celui qui est responsable de ses propres points de vue. De même, pour ce qui est de la structure, BeïdaChikhi esquisse que :

« On notera au passage la structure consonantique en ur, our, or, ir, re, ro, ar, à raison de deux syllabes identiques au moins par ligne et par vers : « premier », « corps », « pris », « dures chambres », « soir », « journées », « finir », « lèvres », « dure lèvre », « frottait », « ouvert », « rivages », « échardes », « navire », « conservait », « malgré le froid », « ouverture », « terres » (Chikhi, 1997 : 181)10.

Or, le texte accentue la même structure consonantique et le rythme 11: six vers au total regroupés dans la partie supérieure de la page, divisées en petites strophes de deux vers. Toutefois, en tournant la page, le blanc devient de plus en plus envahissant, car l'espace de la parole diminue : quatre vers sur la page de gauche et trois sur l'autre à droite, le reste est qu'un énorme espace blanc qui désoriente le lecteur qui suit l'itinéraire personnelle de ces femmes. D'une manière analogue, aux deux pages suivantes, en nous donnant une image d'un langage bref (Lafon, 1997) qui veut substituer la présence des vers avec l'absence. Dans les pages qui suivent, le texte s'affirme plus nettement par le biais de la prise de parole, en terminant avec l'espoir d'un instant à saisir : « Un instant, elle attendit que la pluie cesse.

L'instant d'après, nous n'étions que de frêles ombres

sous le jour... (EF, p. 21)

Puis il y a le « Poème orphique », où du premier au dernier jour se déroule le récit de l' Hégire : en effet, avec le titre évocateur de « L'Hégire, le premier jour », FARES revient sur les « pointes avides de la langue », à savoir :

« Quel froid intense sur la mer : pointes avides de la langue (nous voulons ajuster leurs voiles, les lever) puis les lancer sur la mer immense où déjà soufflaient les forces de leurs mondes [...] (EF, p. 22)

Le pronom « Nous » masculin jusqu'à ici, en contemplation des femmes, se transforme dans un « Nous » que des femmes, avec un emploi itéré du pronom qui parcourt tout le roman :

« Nous observions la montée des voiles

Tendues vers le Levant.

Et à peine levées

Nous implorions. (EF, p. 23)

En reprenant à la page suivante avec :

Nous implorions :

Jeunes femmes nouées

Aux armes des voyages... (EF, p. 24)

Effectivement, nous constatons que sa langue s'offre comme le lieu de médiation sur les relations entre les femmes ; elle défend un humanisme qui vise à dépasser une identité négatrice de l'autre et qui exalte l'altérité comme l'autre face ou l'autre partie de soi. Les textes de Nabile FARES délivrent un message de paix et de solidarité entre les êtres humains dans un monde où les diverses sociétés, à des degrés divers, produisent des systèmes de domination, de la répression, de la discrimination, de l'exclusion, de la marginalisation, dont est victime l'« autre » à cause de sa différence par rapport au genre, à la couleur de peau de la classe dominante ou par rapport à l'orthodoxie religieuse, politique et idéologique. Les vers se lisent dans un mouvement alterné de contraction qui se manifeste dans les ellipses fréquentes des rares verbes ; ils se déroulent dans la juxtaposition de substantifs et de prédicats qualificatifs en se répétant cependant : « implorer », « être », « avoir » :

« Elles imploreraient
Voyelles inévitables
Le Passeur de Monde
Pour leur don légitime
De lèvres perceptibles. (EF, p. 24)

Ainsi les femmes s'expriment par gestes, avec un langage corporel bien expressif qui nous permet d'avoir une image très claire d'elles et d'être capables de nous identifier à leurs mouvements :

« Elles entouraient leurs corps
D'actes jamais vus :
Exemplaires.
Elles dirent –
Acte – Si en moi
L'Autre
Fut désigné
Entre-monde suspendu
Aux regards de l'Intense. (EF, p. 25)

Pour le regard faresien, elles sont « exemplaires » pour l'humanité, qui ne peut que s'inspirer d'elles. Aller à la ligne 33 on trouve un exemple des modes divers de conversation du soi féminin, en nous donnant une photographie de l'âme des femmes en question :

« Nous écoutions le sel
Et la mer joyeuse
Celle qui pourrait
Devenir un jour
L'épure de leurs élancements. (EF, p. 33)

Femmes et nature sont deux champs lexicaux récurrents et interdépendants : ils sont en lien constant dans ses discours, des figures de liberté et d'une vaste beauté qui ne cesse de s'exprimer. Ensuite, dans d'autres passages, elle est remarquable la présence de différentes descriptions concernant la figure féminine, avec un usage très bariolé d'adjectifs et substantifs, comme de figures de rhétorique qui

« hyperbolisent 12» leur esprit :

« Femmes aux cueillettes dénouées (EF, p. 39)

Une autre dit Vibrante : « Même l'orage

Ne peut arrêter notre avance... » (EF, p. 41)

Rêves des jeunes femmes entrevues. (EF, p. 45)

[...]

voyageuses infatigables de l'aube (EF, p. 46)

[...] comme de vieilles

incrédules habituées aux demeures (EF, p. 46)

« Nous marchons, entre lieux semblables, sur des exiles différents. » (EF, p. 46)

Je me souviens de la plainte de la jeune femme appelante, appelée, que j'avais nommée en franchissant les vieux exils mon rêve ma ville ma langue ma jeune ma ravissante... ... épousée... » (EF, p. 46-47)

« Jeunes mariées de l'exil. » (EF, p. 48)

Jeunes dépositaires

De paroles anciennes

Désaxées. (EF, p. 50)

Leurs mains étaient agitées

Leurs tendresses prises (EF, p. 54)

Mère obscure des jeunes épousées (EF, p. 58)

Aux enfants

Des jeunes épousées... (EF, p. 59)

L'exil est alors une constante du parcours des femmes d'Algérie, entre contrainte et quête de liberté ; toute fois, des adjectifs tels que « jeune », « infatigable », « incrédule », nous donnent l'image d'une femme algérienne têtue et forte.

Aller à la ligne, dans la deuxième et dernière section, « La nuit imperceptible », datée juillet 1984, il y a toute une série de pronoms et prédicats verbaux qui dénotent des actions qui nous expliquent d'avantage ce que les femmes font dans cet exil. La presque absence de ponctuation dans les phrases donne une idée d'écriture qui n'est pas aisée à comprendre, et qui s'éloigne complètement des conventions traditionnelles d'écriture

(Anokhina, Davaille, Sanson, 2014) :

« Elles disaient (EF, p. 68)

Elles murmuraient (EF, p. 69)

Elles chantaient (EF, p. 70) Elles énonçaient (EF, p. 71, p. 72)

Elles regardaient (EF, p. 73)

Elles approuvaient (EF, p. 74)

Elle disait : (l'une d'entre elles) (EF, p. 75)

Elles disaient (EF, p. 76)

Elles attendaient (EF, p. 78)

Dans leurs sommeils

Elles se tournèrent

Vers l'universelle cité

[...]

Elles parlèrent

Comme si elles s'étaient éveillées

Dans un premier rêve de monde. (EF, p. 80)

Elles chantaient simplement

De dignes lieux d'amour. (EF, p. 89)

Son écriture, en effet, est presque toujours un jeu avec la « norme linguistique », définir par le Trésor de la langue en tant que :

ce qui doit être choisi parmi les usages d'une langue, ce à quoi doit se conformer la communauté linguistique au nom d'un certain idéal esthétique ou socio- culturel, et qui fournit son objet à la grammaire normative ou à la grammaire au sens courant du terme ; tout ce qui est d'usage commun et courant dans une communauté linguistique et correspond alors à l'institution sociale que constitue la langue 13 .

Quant aux femmes, la parole est ce qu'elles ont en commun, le désir de liberté, d'évasion, le désir de chanter et simplement de célébrer l'amour. FARES leur donne le pouvoir d'exprimer ce qui n'est pas visible dans la réalité et qu'elles seules peuvent communiquer, parce qu'elles sont capables d'aller au-delà, jusqu'à l'exil. De fait, nous remarquons que le discours faresien annule l'altérité des genres, à travers un chemin de lecture du texte qui nous permet enfin de nous ouvrir à leur destin et de les accompagner

qui nous permet enfin de nous ouvrir à leur destin et de les accompagner dans ce long exil.

4. Remarques pour conclure

À partir de l'analyse de l'œuvre faresienne nous avons constaté que l'écriture de Nabile FARES exalte la dimension la plus profonde de l'altérité, représentée par la femme par rapport à l'homme, en orientant le lecteur vers une rencontre avec l'identité féminine. Autrement dit, l'« autre » peut être marqueur de notre ouverture sur le monde pour comprendre que l'altérité, même de genre, c'est tout simplement connaître mieux notre dimension intérieure, et donc la confirmation qu'il y a de l'égalité dans la diversité humaine. Le discours poétique apparaît alors comme une nécessité vitale pour l'écrivain et pour celui qui lit son œuvre, dans le sens qu'elle est vitale pour le monde qui, à travers ses poésies, inverse la fonction attribuée aux mots dans les discours de haine et de refus des diversités, en fonction d'ouverture à ces dernières. Ainsi la femme, nœud de l'exil au féminin, ouvre la voie à la libération de contraintes socio-culturelles existantes encore de nos jours dans la société algérienne, pour ouvrir les esprits à l'espoir d'une amélioration de la condition humaine par un langage déclencheur. Avec l'emploi d'une optique d'« ouverture » dans son écriture, FARES donne enfin une juste reconnaissance aux femmes dans l'histoire d'Algérie. Sa langue est une raison d'émancipation, et même le simple fait de lire ce texte nous projette dans une dimension d'égalité.

5. Note

- 1 Cf. <https://la-plume-francophone.com/2016/09/10/vie-et-oeuvre-de-nabile-fares/>, consulté le 24/02/2020.
- 2 Jacques Noiray souligne que « FARES use une écriture éclatée, dispersée, jouant de tous les registres et de tous les genres : récits, légendes, poèmes en prose, calligrammes, fragments de journal intime, avec une variété et une complexité que l'on pourrait parfois qualifier de virtuosité pure, et qui s'exerce souvent aux dépens de la lisibilité. Cette écriture difficile n'est jamais gratuite. Elle est u service d'une quête impossible et toujours reprise, à travers le temps et l'espace, la mémoire et l'errance, la guerre et toutes les formes d'oppression, dans l'Algérie colonisée comme dans celle de l'indépendance, au pays comme dans l'exil. Pour dire cette impossible conquête de soi, qui est à la fois désir des origines, recherche d'un lieu et d'un nom, l'écriture fragmentaire, protéiforme et souvent délirante de FARES doit nous apparaître comme le seul moyen littéraire possible. À travers la dispersion du récit et la multiplication des voix, c'est une personne qui se cherche et qui, dans le désordre, tente de reconstruire son histoire et son unité. (Noiray,1996 : 154).
- 3 Comme le dit Martine A. Pretceille : « Il nous faut partir d'un constat : nos sociétés sont structurellement et durablement marquées par la pluralité et la diversité culturelle. C'est une diversité à caractère exponentiel. Au sein de chaque groupe voie au sin de chaque individu, on constate une pluralisation de plus en plus forte. L'hétérogénéité est devenue le dénominateur commun de tous les groupes, que ceux-ci soient nationaux, sociaux, religieux ou ethniques. On assiste à une hétérogénéisation de fait, liée à la mondialisation notamment. Celle-ci n'a pas pour unique conséquence une homogénéisation du monde, confondue d'ailleurs trop souvent avec une forme d'américanisation. Au contraire, la mondialisation favorise et multiple les contacts, les lectures, les rencontres et entraîne une ouverture des identités. Chaque individu, même le plus casanier, est, par ses lectures, par la télévision, par internet, etc... en contact avec le monde entier. L'étrangéité est devenue quotidienne et proche. Chaque individu construit son identité selon les modalités de plus en plus différenciées en s'appuyant sur des exemples extérieurs à son groupe de naissance. » (Pretceille, 2011 : 92).
- 4 Pour un aperçu sur la théorie polyphonique dans le domaine francophone voir : Bres, Rosier, 2008.
- 5 Tylkowski soutient que « [...] Julia Kristeva définit le 'dialogisme', d'une part, comme 'un principe formel inhérent au langage', d'autre part, elle le présente comme 'le terme qui désigne [la] double appartenance du discours à un "je" et à l'autre. [Selon Julia Kristeva] Le dialogisme voit dans tout mot un mot sur le mot, adressé au mot [...]'. En introduisant ainsi la notion de 'dialogisme' en sciences du

- langage (en linguistique et en analyse du discours), Julia Kristeva inscrit la conception de Bakhtine dans le contexte intellectuel français des années 1970 où se développent la théorie de l'énonciation (élaborée par Émile Benveniste) et l'analyse du discours (dont le théoricien principal est Michel Pêcheux)» (Tylkowski2011 : 53).
- **6** Maingueneau souligne que : « Au départ, cette problématique de la polyphonie a été développée en théorie littéraire par M. Bakhtine, qui disait 'polyphoniques' les romans où la voix du narrateur ne dominait pas celles des personnages. Cette problématique a ensuite été étendue à l'étude du langage, en particulier par le linguiste O. Ducrot dans les années 1980. Mais il existe diverses théories de la polyphonie ; elles se donnent pour mission de répondre à des questions comme celles-ci : comment ces voix se manifestent-elles dans un énoncé ? Quelles relations entretiennent-elles ? Quelles relations entretiennent-elles avec le locuteur qui les fait entendre ? » (Maingueneau, 2016 : 148).
- **7** La complexité et le caractère pluriel de l'Algérie est souligné dans ce passage de son roman *Mémoire de l'Absent* : « cette disparité de notre monde, ces morcellements qui, tour à tour, obligèrent les natifs du pays mère » (FARES, 1974 : 222).
- **8** Dorénavant on citera le recueil avec EF suivi du numéro des pages.
- **9** Cf. <https://la-plume-francophone.com/2016/09/10/vie-et-oeuvre-de-nabile-fares/>, consulté le 24/02/2020.
- **10** Elle ajoute à la note : « Cette structure consonantique est dominante dans les romans de FARES ; elle exprime la négation de l'autorité et se manifeste dans les moments de profusion de la parole « en rage » selon l'expression de l'auteur ».
- **11** Pour la métrique du vers on renvoie à : Mazaleyra, 2016.
- **12** À cet égard, Paola Paissa estime que « l'investigation sur l'hyperbole met habituellement sur le même plan procédés amplifiants de nature rhétorique et moyens intensifs purement linguistiques (d'ordre morphologique, lexical ou grammatical), bien que la fonction d'intensification prévue en langue ne détermine pas nécessairement l'hyperbole » (Paissa, 2015 : 26).
- **13** Le Trésor de la langue française ajoute que : « la norme se confond avec la correction quand les sujets parlants considèrent la norme comme obligatoire. Un argument fréquent évoqué est celui de l'« autorité » des « bons » auteurs, argument qui débouche souvent sur un cercle vicieux : on cherche la norme chez les « bons » auteurs, mais on définit aussi le « bon » auteur comme celui qui respecte la norme. » (<https://www.cnrtl.fr/definition/norme>, consulté le 25/02/2020).

6. Références bibliographiques

Books:

- Achour, C. (1990). *Anthologie de la littérature algérienne de langue française*. ENAP/Bordas.
- Anokhina, O., Davaille, F., Sanson, H. (2014). Mythes et réalités de l'écriture. Les écrivains plurilingues et francophones savent-ils écrire ?. *Continents manuscrits*, 2, pp. 1 – 9.
- Bakhtine, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Gallimard.
- Bakhtine, M. (1998). *La Poétique de Dostoïevski*. Seuil.
- Bres, J., Rosier, L. (2008). Réfractations : polyphonie et dialogisme, deux exemples de reconfigurations théoriques dans les sciences du langage francophones. *Slavica Occitania*, Association Slavica Occitania, 25 (25), pp. 238-251.
- Cheikhi, B. (1998). *Maghreb en textes. Écriture, histoire et esthétique*. L'Harmattan.
- Chevalier, K. (2005). Nabile Farès au miroir de l'absent. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°57, pp. 365-376.
- Chikhi, B., Lazali, K., Chibani, A. (2019) *Nabile Farès. Un Passager entre la lettre et la parole*. Koukou.
- Chikhi, B. (1997). Nabile Farès : d'un Exil au féminin. « Poème d'Orient et d'Occident. *Littérature algérienne. Désir d'histoire et esthétique*. L'Harmattan.
- Farès, N. (1992). À propos de la modernité. *Kateb Yacine et la modernité textuelle*. OPU.
- Farès, N. (1986). *L'exil au féminin. Poème d'Orient et d'Occident*. L'Harmattan.
- Farès, N. (2012). Liberté francophone. Les voyages et découvertes littéraires de Beïda Chikhi. Douaire-Banny, A. (Dir.). *Isthmes francophones du texte aux chants du monde*. Presses de l'Université Paris-Sorbonne.
- Farès, N. (1974). *Mémoire de l'Absent*, Le Seuil.
- Kristéva, J. (1970). *Introduction à la poétique de Dostoïevski de M. Bakhtine*, Éd. Seuil.
- Lafon, M. (1997) Pour une poétique de la forme brève. *Amérique : Cahiers du CRICCAL*, n°18 tome 1.
- Maingueneau, D. (2016). *Analyser les textes de communication*. Armand Colin.
- Maingueneau, D. (2017). *Discours et analyse du discours*. Armand Colin.
- Mazaleyrat, J. (2016). *Éléments de métrique française*. Armand Colin.
- Moeschler, J., Auchlin, A. (2018), *Introduction à la linguistique contemporaine*. Armand Colin.
- Noyray, J. (1996), *Littératures francophones. Le Maghreb*. Éd. Belin Sup.

- Paissa, P. (2015), L'hyperbole, une 'figure dérivée' par excellence : revue des procédés rhétoriques d'hyperbolisation. *Tranel*, 61-62.
- Pretceille, M. A. (2011). La pédagogie interculturelle entre multiculturalisme et universalisme. *Lingua rumarena*, vol. 2.
- Roche, A. (1976). Sur l'œuvre de Nabile Farès. L'acceptabilité d'un discours politique : Nabil Farès, en marge des pays en guerre. *Annuaire de l'Afrique du Nord*, vol. XV.
- Tylkowski, I. (2011). La conception du dialogue » de Mikhaïl Bakhtine et ses sources sociologiques (l'exemple des *Problèmes de l'œuvre de Dostoïevski [1929]*). *Cahiers de praxématique* 57, Montpellier, Pulm.
- Zemmouri, M. (2005), La passion de l'altérité chez l'écrivain Nabil Farès. *Éthiopiennes*. Revue socialiste de culture negro-africaine numéro 75, 2^{ème} semestre

Vers une approche transculturelle du texte littéraire dans les établissements scolaires, Cas du secondaire qualifiant

The impact of globalization on the reception of literary texts: towards a trans-cultural perspective

Yassine KARTIT

Université Mohamed V – Rabat. y.kartit@gmail.com

Reçu le:09/04/2020

Accepté le: 20/07/2020

Publié le:31/01/2021

Abstract:

The worldwide consequences of the use of ICT means that we are now living within a shared unique civilization, characterized by a total openness on the world which allows people to no longer be compartmentalized in a single cultural pattern. Hence, they are able to perceive the world differently and to rethink their being through countless, unconditional discoveries of otherness. Literature, on its own, is also a striking feature in the formation of individuals and, thus, the teaching must be circumspect. It is in this sense that this study will closely examine the reception of literary texts in the Moroccan educational system, in a variety of socio-cultural fields, in order to grasp the impact that ICT has on the cognitive mechanism of representation and the processing of information by the reader.

Keywords: Education, didactics of literature, culture, identity, otherness, globalization and humanism.

Résumé:

Les conséquences planétaires des moyens de technologies de l'information et de la communication ont fait que nous vivons désormais au sein d'une seule et même civilisation, une ouverture considérable sur le monde permettant à l'Homme de ne plus être cloisonné dans un seul et même pattern culturel, débridé, il est en mesure de percevoir le monde différemment et de repenser son être par le biais d'innombrables découvertes inconditionnelles d'altérités. La littérature, de ce fait, se voit également être un dispositif marquant dans la formation de l'individu et son enseignement doit être circonspect. C'est dans ce sens que notre étude examinera de près la réception des textes littéraires dans le système éducatif marocain, et ce, dans des champs socioculturels diversifiés, pour ainsi saisir l'impact que les moyens de technologies ont sur le mécanisme cognitif de représentation et de traitement de l'information du lecteur.

Mots clés : Education, didactique de la littérature, culture, identité, altérité, mondialisation et humanisme.

1. Introduction:

Au Maroc, depuis l'indépendance, la jeunesse estudiantine a su manifester un intérêt particulier pour la lecture. Une jeunesse qui a su faire entendre sa voix et faire connaître ses idées, en s'exprimant et en s'engageant sur des questions d'intérêt général. Le livre, dès lors, occupe une place considérable dans la société et prend progressivement une toute autre estime. De ce fait, l'enseignement par la littérature dans les établissements scolaires se fait conjointement avec, l'enseignement des langues et particulièrement, le français. Aujourd'hui, grâce à la didactique des langues-cultures, plusieurs pratiques enseignantes relatives au texte littéraire sont remises en question et l'élève qui jadis était ignoré, deviendra une composante principale à considérer. Ce présent article a pour objectif d'analyser les différentes approches relatives à l'enseignement de la littérature française/francophone dans le cycle secondaire qualifiant marocain pour ainsi, déterminer par le biais d'une démarche pratique, la place assignée au lecteur dans une classe d'apprentissage, chose qui pourra prévenir le futur enseignant de l'existence d'une substantielle pluralité de lectures dans les classes d'apprentissage. De surcroît, nous essayerons d'appréhender quelques mécanismes cognitifs mis en œuvre par l'élève lors d'une activité de lecture lui permettant de penser et d'interpréter délibérément le texte littéraire dans une corrélation entreprise avec le texte, avec soi et surtout avec le monde qui l'entoure. Toutefois, ces approches de lecture, nous laissent dubitatifs quant à la formation identitaire/culturelle de nos sujets-lecteurs et par conséquent, la question qui se pose aussitôt est bien de savoir : **quelles sont les retombées des technologies de l'information et de la communication sur la réception des textes littéraires et particulièrement, sur la construction identitaire du sujet-lecteur ?** Une question capitale à soulever puisque nous estimons que la mondialisation configure chez l'élève un tout autre ordre de pensées transnationales cultivé par un ailleurs; et c'est à partir de cette conjecture que s'inscrit ce présent travail.

2. L'instance lectrice : du lecteur au sujet-lecteur.

En Europe, avec les différentes théories de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, la position du lecteur au sein de l'instance lectrice prend une toute autre estime, et ce, expressément sous l'influence prééminente des théoriciens de l'école de Constance ; une interversion qui remanie de fond en comble la circonspection des chercheurs par rapport à cette instance lectrice dans le but de mieux approcher les modalités réceptives du texte littéraire ; ces théoriciens présentent une « théorie de réception » qui s'intéresse à l'effet que le texte peut produire sur le lecteur.

Nombreux sont les théoriciens qui concèdent une grande importance à l'objet-livre, le plaçant sur un piédestal et parfois même, le sacralisent. L'œuvre, de ce fait, est située au centre gravitationnel entre trois grandes configurations : l'auteur, le monde, et le lecteur. Wolfgang Iser, Umberto Eco et Michel Rif atterre sont les principaux adeptes de ce primat. Comme disait Iser : « Le sens doit être le produit d'une interaction entre les signaux textuels et les actes de compréhension du lecteur. Et le lecteur ne peut pas se détacher de cette interaction ; au contraire, l'activité stimulée en lui le liera nécessairement au texte et l'induera à créer les conditions nécessaires à l'efficacité de ce texte (1). » Le texte est donc un dispositif conditionnel qui permet au lecteur, en le programmant, de construire du sens.

En revanche, d'autres supportent l'idée que c'est principalement au lecteur qu'on doit accorder le plus d'intérêt. Hans Robert Jauss et Michel Picard le démontrent clairement, même si, dans leurs théories, figurent quelques antinomies dues –certainement- à la complexité de la diversité de cette instance lectrice ; une chose qui rend l'approche objectivement difficile à analyser contrairement aux deux autres instances : auctoriale et textuelle. Robert Jauss sollicite donc la contribution effective du lecteur au texte par rapport à son acte interprétatif : « Lorsqu'elle atteint le niveau de l'interprétation, la réception d'un texte présuppose toujours le contexte d'expérience antérieure dans lequel s'inscrit la perception esthétique : le problème de la subjectivité de l'interprétation et du goût chez le lecteur isolé ou dans les différentes catégories de lecteurs ne peut être posé de façon

pertinente que si l'on a d'abord reconstitué cet horizon d'une expérience esthétique intersubjective préalable qui fonde toute compréhension individuelle d'un texte et l'effet qu'il produit(2)». L'appréhension du texte dépendra, ipso facto, du référent culturel individuel correspondant à tout un chacun ; un lecteur pluriel, complexe et conditionnel, qui est modulable dans le temps et dans l'espace ; une chose qui rend formellement le texte arbitraire. La lecture devient donc une instance synchronique qui s'empare délibérément du texte, en l'acclimatant dans « un champ référentiel » propre au vécu du lecteur, à savoir : ses références individuelles, culturelles, sociales, communautaires... mais aussi, ses lectures antérieures : « Le texte nouveau évoque pour le lecteur (ou l'auditeur) tout un ensemble d'attentes et de règles du jeu avec lesquelles les textes antérieurs l'ont familiarisé et qui, au fil de la lecture, peuvent être modulées, corrigées, modifiées ou simplement reproduites(3)» des configurations majeures qui aménagent des horizons d'attentes individuellement conçus. Désormais, le lecteur qui jadis était fortement marginalisé, deviendra une composante principale à prendre en considération ; une avancée humaniste plaçant « l'homme à mesure de toutes choses(4)» et que l'herméneutique Gadamérienne(5) a su, préalablement, bien aménager.

Plus tard, Michel Picard, dans son essai sur la littérature *La Lecture comme jeu* approfondira davantage la question du lecteur en s'intéressant aux divers processus mis en œuvre lors de son activité lectrice, privilégiant le lecteur et non le texte, et quelquefois, allant jusqu'à le libérer des convenances déterminées par le texte en laissant libre cours à sa subjectivité : « Le lecteur ne subit pas la lecture, il la produit(6)». Mais, encore faut-il savoir quels sont les mécanismes de son approche ? Comment se structurent-ils ? Et surtout, comment s'assemblent-ils mutuellement pour chercher du sens ? Pour y répondre, ce théoricien met en place une modélisation théorique d'une « lecture empirique » qui sollicite un petit « jeu » de « va-et-vient dialectique(7) » entre « lecteur » et « texte ». Une interférence d'ordre psychologique, structurée autour de deux postures : « l'identification » et « la distanciation » ; deux attitudes contraires, mais fondamentales dans la réception des textes surtout quand il s'agit d'œuvres

littéraires issues de milieux socioculturels éloignés et que nous retrouvons à foison dans nos programmes éducatifs marocains qui préconisent l'enseignement des langues par le biais de la littérature.

3. La lecture dans le système éducatif marocain.

Après avoir retracé laconiquement les différentes théories de réception importantes, intéressons-nous à présent aux textes officiels recommandés par le Ministère de l'Éducation nationale, de la Formation professionnelle, de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique portant sur l'activité de lecture dans les classes de FLE. Pour ce faire, nous nous sommes intéressés particulièrement à l'analyse minutieuse de ces textes :

La charte Nationale d'Education et de Formation ;

Les orientations pédagogiques 2007

La vision stratégique 2015 - 2030 pour la réforme de l'école marocaine.

Rapport de la COSEF relatif à la mise en œuvre de la réforme du système d'éducation et de formation (1999-2004).

En raison des multiples réformes afférées à l'enseignement de la langue française au Maroc, et surtout en relation avec les différentes méthodes employées lors d'une activité de lecture en classe, un regard analytique a donc été porté sur l'ensemble de ces documents et ce, dans le but de mieux approcher la place attribuée au lecteur et à la lecture littéraire dans l'enseignement de la langue française au Maroc. Pourtant, qu'en est-il réellement de ces pratiques enseignantes ? Pour ce faire, ont-elles suffisamment pris en considération les compétences lectrices, les communautés culturelles et leurs sujets-lecteurs ?

4. L'aspect transculturel dans le système éducatif marocain.

4.1 Recommandations pédagogiques :

Les différentes réformes entreprises par le Ministère de l'Éducation nationale, de la Formation professionnelle, de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique afférées à l'enseignement du français, mettent l'accent sur l'importance de la lecture et sur le développement de compétences culturelles. Mais par la même occasion, aucune note ne prête attention à la singularité du sujet-lecteur et à ses stratégies réceptives de

traitement de l'information. Les approches préconisées par les recommandations pédagogiques(8) veulent que l'élève interfère selon un référent culture qu'il partage avec l'ensemble de sa communauté.

« La réforme, engagée par le ministère de l'Education nationale, vise le développement d'un enseignement de qualité s'appuyant sur nos constantes civilisationnelles et culturelles(9). »

De ce fait, la lecture des œuvres littéraires en classe d'apprentissage est enrichissante dans la mesure où elle permet à l'élève de mieux se connaître et de mieux appréhender le monde qui l'entoure. Cependant, avec la mondialisation, l'élève serait-il toujours en mesure de limiter sa compréhension selon un ordre bien précis de références culturelles communautaires ? Comme citoyen du monde, il est capable de percevoir le monde différemment par le biais de plusieurs paradigmes de pensées - parfois éloignés de ses constantes civilisationnelles - en adoptant une approche que nous qualifierons de « transculturelle » et que les textes officiels n'ont pas su mettre en relief.

4.2 Le « transculturel » comme approche universelle du texte littéraire.

Le « transculturel », est un mot composé du préfixe « trans » et du radical « culture ». Conformément à la définition admise par l'Unesco(10), le mot « culture » signifie « le mode de vie, d'interaction et de coopération dans une collectivité, ainsi que la façon dont ces interactions sont justifiées par un système de croyances, de valeurs et de normes(11) » et le préfixe « trans » qui s'y ajoute, en se référant au dictionnaire Larousse en ligne, signifie « par-delà » exprimant l'idée de changement et de traversée. Cependant, le mot dans son ensemble, peut désigner la traversée(12) d'une culture à une autre, dans l'espace ou dans le temps. Un processus d'acculturation, où l'individu, imprégné de plusieurs cultures et compétences, devient citoyen du monde. Averti, il est en mesure de repenser son être et construire son identité à travers d'innombrables découvertes issues de cultures et de milieux différents ; une approche universelle que la mondialisation a mise en place ces dernières années via différents moyens de technologie de l'information et de la communication. Cette ré estimation anthropologique de l'individu constitue un fondement inconditionnel de

Plusieurs recherches en didactique des langues-cultures afférentes à l'enseignement de la littérature dans les établissements scolaires, et plus précisément, au lycée. Au Maroc, c'est principalement dans ce cycle que l'enseignement des langues par la littérature est préconisé. Pourtant, aucun texte de recommandations officiel ne fait allusion à cette « compétence transculturelle » dont dispose « l'élève 2.0 (13) ». De surcroît, plusieurs expériences empiriques doivent être menées en classes d'apprentissages pour attester et prévenir de la présence effective d'une culture universelle qui influence et détermine le comportement réceptif de nos sujets-lecteurs. A ce niveau, et comme la mondialisation s'enracine profusément dans notre société, nous devons pressamment agir quant à la formation de nos futurs professeurs « médiateurs culturels », compétiteurs d'une éducation humaniste.

5. Etat des lieux : La réception des textes littéraires dans le cycle secondaire qualifiant.

5.1 Résultats et discussion:

Les résultats de notre analyse s'appuient principalement sur une observation empirique réalisée auprès d'un échantillon de plus de 300 élèves marocains issus de milieux culturels différents de la région de Rabat-Salé-Kenitra. Cette recherche a permis d'observer et d'analyser par le biais de méta textes réalisés par les élèves, quelques facteurs d'influences relatifs aux représentations socioculturelles de nos sujets-lecteurs au moment d'une activité de lecture. L'organisation et l'analyse des données récoltées ont été régentées de manière itérative par rapport à chaque classe observée. Notre postulat est que la réception des textes littéraires est une réception programmée qui se construit principalement sur plusieurs mécanismes d'approches qui correspondent aux « compétences culturelles » propres à chaque profil d'élève, à savoir :

Des compétences culturelles où le lecteur reçoit le texte en l'acclimatant et en le convenant à des normes et à des valeurs déterminées par son propre référent culturel -individuel ou communautaire- une sorte d'analyse de congruence mettant en œuvre un processus

d'« indentification » fondé sur des schèmes identitaires -qu'on peut même qualifier d'ethnocentriques.

IDENTIFICATION → IDENTIFICATION

Des compétences interculturelles où le lecteur structure (ou restructure) systématiquement sa réception du texte littéraire en la mesurant à d'autres ordres d'appréhensions lui permettant de ré appréhender le texte au gré d'une culture « autre » issue d'un « ailleurs ». Une expérience d'une altérité qui provoque un dépassement de soi « ipséitique » vers une « altérité » permettant au lecteur de penser et d'interpréter le texte à travers l'Autre tout en restant soi. Ce lecteur est en constantes interférences entre une « identification » et une « distanciation » que M. Picard qualifierait de « va-et-vient dialectique(14). ».

IDENTIFICATION → DISTANCIATION

Des compétences transculturelles où, le lecteur ne sera pas en mesure de distinguer nettement ce qui relève de sa culture et de celle des autres. Dès lors universaliste, il dispose d'un nouveau système syncrétique de références universel par lequel il se définit. Car il faut l'admettre, la mondialisation et les différents moyens de technologies de l'information ont fait que nous vivons actuellement au sein d'une seule et même civilisation mondiale, une ouverture considérable sur le monde qui permet au lecteur « citoyen du monde » de ne plus être cloîtré dans un seul et même pattern culturel ; débridé, il est en mesure de percevoir le monde dans sa globalité et de repenser son être par le biais de découvertes inconditionnelles d'altérités agissantes sur son « savoir-être » et non plus seulement sur son « savoir » ou « savoir-faire ». Par ailleurs, dans cette conjoncture, nous retrouvons pareillement un « double jeu(15) » proéminent d'un « syncrétisme culturel » et d'une « identification » par rapport au texte mais à un niveau beaucoup plus saillant laissant aussitôt s'affirmer et se former l'identité propre à chaque sujet-lecteur , chose qui fera du texte littéraire un dispositif marquant de formation identitaire.

SYCRETISME

→

IDENTIFICATION

L'observation et l'analyse de ces différentes attitudes attestées par nos sujets-lecteurs mettent en évidence une mouvance et un déséquilibre qui, vraisemblablement, explique les difficultés rencontrées quand on cherche à traduire les défaillances liées à cet enseignement/apprentissage du FLE par le biais du texte littéraire. Les lectures sont plurielles, et c'est vers cette diversité culturelle que la didactique des langues-cultures doit agir.

6. CONCLUSION

Par son intransigeance, le texte littéraire porte en lui des valeurs éthiques, esthétiques et culturelles invitant le lecteur à les approcher en usant de ses compétences culturelles (culturelles, interculturelles ou transculturelles) qu'il met en œuvre lors de son activité lectrice. Cette figure si complexe, à la fois ferme et influençable, se configure à travers des expériences importantes d'altérités (nationales ou transnationales) liées au vécu du lecteur. Des expériences qui sont aujourd'hui bigarrées quant au nombre effectif des moyens de conscientisation véhiculés en communauté, mais aussi à travers certains moyens de technologies de l'information et de la communication à savoir : la télévision et internet. On assiste désormais à une hégémonie d'une culture planétaire qui véhicule des coutumes et des valeurs susceptibles d'altérer et d'influencer d'emblée une culture nationale. Ajoutons à cela, le fait que même « la littérature charrierait des codes moraux et des mœurs sociales susceptibles de brouiller l'identité nationale(16) ». C'est dans cette mesure que cette notion de « crise identitaire(17) » se voit encline dans notre système éducatif marocain, à de nombreux débats controversés que les textes officiels n'ont pas su mettre en relief. Aujourd'hui, l'enjeu majeur de la Didactique des Langues-Cultures est de reconsidérer le statut du « sujet-lecteur » dans l'enseignement/apprentissage du FLE, en conviant les enseignants et les chercheurs à plus de discernement et de prudence à son égard.

7. Note :

- 1 Iser, Wolfgang, (1985).L'acte de lecture, Mardaga, Bruxelles, p. 68.
- 2 Jauss, Hans R.,(2007).Pour une esthétique de la réception , Paris, Gallimard, p.51.
- ¹Ibid., p.51
- 3 Protagoras, dans La Vérité ou Discours destructifs (Vème siècle avant JC)
- 4Hans- Georg Gadamer, (1960). Vérité et méthode, éd. Orig.
- 5 Picard, Michel, (1986). La lecture comme jeu, les éditions de Minuit, Paris, p. 52
- 6 Dufays, Jean-Louis, Gemenne, Louis, Ledur, Dominique, (2005).Pour une lecture littéraire, histoire, théories, pistes pour la classe De Boeck, Bruxelles.
- 7 Publiées par le Ministère de l'Education Nationale Marocain en 2007.
- 8 Les Orientations Pédagogiques pour l'Enseignement du français dans le cycle secondaire qualifiant de novembre 20007.
- 9 Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture, organisation fondée en 1945.
- 10 Rapport mondial sur la culture, 1998: culture, créativité et marchés » Terry McKinley, du Programme des Nations Unies pour le développement, p. 358 : Bibliothèque numérique : <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000113822>
- 11 Trans-. Dans Le dictionnaire Larousse en ligne. Consulté le 10 mars 2020.<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/trans/79048>
- 12 Appellation empruntée du Forum des pratiques numériques pour l'éducation, L'élève 2.0 est-il plus compétent avec le numérique ?(8^{ème} édition)
- 13 Cette expression est développée en 1986 par M. Picard dans La lecture comme jeu.
- 14 Théorie de M.Picard présente dans son ouvrage, (1886). La lecture comme jeu, les éditions de Minuit, Paris.
- 15 El-Harmassi, Soumaya, (2008).L'enseignement du français au Maroc, trêve de relativisme culturel, in Tréma, n°30, p.4, mis en ligne par <http://trema.revues.org>.
- 16 Terme emprunté à DUBAR, Claude (2010) dans son ouvrage La crise des identités : L'interprétation d'une mutation, Presses universitaires de France.

8. Note :

- 1 Iser, Wolfgang, (1985).L'acte de lecture, Mardaga, Bruxelles, p. 68.
- 2. Jauss, Hans R.,(2007).Pour une esthétique de la réception , Paris, Gallimard, p.51.
- 1Ibid., p.51
- 3 .Protagoras, dans La Vérité ou Discours destructifs (Vème siècle avant JC)
- 4.Hans- Georg Gadamer, (1960). Vérité et méthode, éd. Orig.
- 5. Picard, Michel, (1986). La lecture comme jeu, les éditions de Minuit, Paris, p. 52
- 6 . Dufays, Jean-Louis, Gemenne, Louis, Ledur, Dominique, (2005).Pour une lecture littéraire, histoire, théories, pistes pour la classe De Boeck, Bruxelles.
- 7 Publiées par le Ministère de l'Education Nationale Marocain en 2007.
- 8 Les Orientations Pédagogiques pour l'Enseignement du français dans le cycle secondaire qualifiant de novembre 20007.
- 9 Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture, organisation fondée en 1945.
- 10 Rapport mondial sur la culture, 1998: culture, créativité et marchés » Terry McKinley, du Programme des Nations Unies pour le développement, p. 358 : Bibliothèque numérique : <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000113822>
- 11 Trans-. Dans Le dictionnaire Larousse en ligne. Consulté le 10 mars 2020.<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/trans/79048>
- 12 Appellation empruntée du Forum des pratiques numériques pour l'éducation,L'élève 2.0 est-il plus compétent avec le numérique ?(8ème édition)
- 13 Cette expression est développée en 1986 par M. Picard dans La lecture comme jeu.
- 14 Théorie de M.Picard présente dans son ouvrage, (1886). La lecture comme jeu, les éditions de Minuit, Paris.
- 15 El-Harmassi, Soumaya, (2008).L'enseignement du français au Maroc, trêve de relativisme culturel, in Tréma, n°30, p.4, mis en ligne par <http://trema.revues.org>.
- 16 Terme emprunté à DUBAR, Claude (2010) dans son ouvrage La crise des identités : L'interprétation d'une mutation, Presses universitaires de France.

8. Références bibliographiques

1. Books :

1. Les Orientations Pédagogiques pour l'Enseignement du français dans le cycle secondaire qualifiant de novembre 20007.
2. Le Rapport mondial sur la culture, 1998 : culture, créativité et marchés - Terry McKinley, du Programme des Nations Unies pour le développement, p. 358
3. Dubar, Claude, (2010). La crise des identités : L'interprétation d'une mutation, Presses universitaires de France.
- Dufays, Jean-Louis, GEMENNE, Louis, LEDUR, Dominique, (2005). Pour une lecture littéraire, histoire, théories, pistes pour la classe, De Boeck, Bruxelles.
4. El-Harmassi Soumaya, (2008). L'enseignement du français au Maroc, trêve de relativisme culturel, in Tréma, n°30, p.4, mis en ligne par <http://trema.revues.org>.
5. Fish, Stanley, (2007). Quand lire c'est faire- L'Autorité des communautés interprétatives, Les prairies ordinaires
6. Iser, Wolfgang, (1985). L'acte de lecture théorie de l'effet esthétique, Mardaga, Bruxelles, 1985 p. 68
7. Jauss, Hans R., (2007), Pour une esthétique de la réception, Paris, Gallimard, p.51.
8. Hans-Georg Gadamer, (1960), Vérité et méthode, éd. Orig.
9. Picard, Michel, (1986). La lecture comme jeu, Editions de Minuit, Paris, p. 52.
10. Protagoras, dans La Vérité ou Discours destructifs, (Vème siècle avant JC)

La théâtralisation du discours philosophique dans Huis-clos de Jean-Paul Sartre

The dramatization of philosophical discourse in Huis-clos by Jean-Paul Sartre

Mohammed Yacine MESKINE

Université de Saida Dr Moulay Tahar, mohammed.meskine@univ-saida.dz

Reçu le: 10/10/2020

Accepté le: 20/11/2020

Publié le: 31/01/2021

Abstract:

This article emphasizes the staging of the philosophical ideas of J.-P. Sartre developed in his play Huis-clos (1947). It is meant to investigate how this playwright uses the ingredients of dramatic art so as to support and illustrate his philosophical views, particularly the concept of otherness. The concept of otherness draws its foundations from Sartre's famous essay on ontological phenomenology "The Being and the Nothingness" which is published in 1943 and which is a seminal work for French existentialism. This interpreting reading aims at analyzing the different fields constituting the text, in particular the themes, the "dialogal" body and the scenic body.

Keywords: Dramatization- Sartre- Existentialism- Otherness- Philosophy

Résumé :

Cet article s'intéresse à la mise en scène des idées philosophiques de J.-P. Sartre, développées dans sa pièce de théâtre Huis-clos (1944). Il est question de voir comment cet auteur se sert des composants de l'art dramatique comme support pour exposer et illustrer ses thèses philosophiques, particulièrement le concept de l'altérité, qui tire ses fondements de son célèbre essai sur la phénoménologie ontologique L'Être et le Néant, publié un peu plus tôt, en 1943 et qui pose les jalons de l'existentialisme français. Cette lecture interprétative consiste à analyser les différents champs constituant le texte, notamment les thèmes, l'écriture dialogale et l'écriture scénique.

Mots-Clés : Sartre- Existentialisme- Altérité- Philosophie- Huis-clos.

Mohammed Yacine MESKINE, e-mail: mohammed.meskine@univ-saida.dz.

1. INTRODUCTION

Sous l'intitulé *Théâtralisation du discours philosophique dans Huis-clos* de Jean-Paul Sartre, nous nous proposons de voir d'une part comment reconstituer le sens institué par l'auteur à travers ce texte 1 dramatique et de l'autre, tenter, à la lumière des thèses développées dans son essai *L'Être et le Néant*, d'analyser les différentes stratégies utilisées par ce dernier pour élaborer son discours 2 sur l'altérité.

Huis clos 3 est une pièce représentée au théâtre Le Vieux Colombier, à Paris, en mai 1944 4. Elle s'inscrit dans une conjoncture où le théâtre d'idées –appelé par certains le théâtre de l'absurde– constituait un des moyens, à l'instar des contes d'autrefois ou même les romans contemporains dits romans à thèses, pour illustrer ou tout au moins exposer les idées et les thèses philosophiques avec des personnages et des actions comme c'est le cas des romans, ou sur scène, avec des acteurs et un dialogue comme au théâtre.

La pièce ne comprend qu'un seul acte, constitué de cinq scènes. Elle donne à voir trois comédiens qui se retrouvent en enfer. Joseph Garcin journaliste-publiciste et homme de lettres, qui dirigeait un journal pacifiste et qui a été fusillé à cause de son travail. Estelle Rigault, une riche mondaine, décédée suite à une pneumonie et Inès Serrano, qui s'est donnée la mort après avoir tué sa cousine et poussé l'amant de cette dernière à se suicider. Incarnant le sadisme, elle se présente comme « méchante », « damnée », sans doute à cause de son homosexualité. La seule indication que donne Sartre sur le décor de la pièce se limite à cette didascalie (Un salon second Empire, un bronze sur la cheminée).

Nous tenterons dans un premier temps de cerner le concept de l'altérité et des rapports entre le moi et l'autre tel qu'ils sont définis par Sartre. Ensuite, nous verrons comment ces rapports et ces concepts prennent corps sur scène, en se basant sur le texte et ses desseins discursifs et ce, à travers les thématiques (Sarfati, 2005), les répliques des comédiens et de leurs interactions dans le jeu dramatique. Par ailleurs, la finalité de cette étude est de mettre la lumière sur les liens qui existent entre théories 5

sartriennes et le jeu dramatique, par le biais des instances des comédiens, la scène, le dialogue et les didascalies.

Plusieurs hypothèses sont à envisager. Premièrement : l'instance énonciative— celle de Sartre— pourrait se dissimuler derrière l'une des voix de ses comédiens 6. Deuxièmement : étant donné que Sartre développe le thème des autres et des rapports à autrui, nous envisagerons d'étudier les rapports qu'entretiennent les comédiens de la pièce en question. Autrement dit, puisque l'action— au sens aristotélicien du terme— fait défaut dans cette dernière, il serait judicieux de dépouiller l'écriture dialogale et les didascalies afin de dégager les stratégies qui sous-tendent cette exposition d'idées.

Il conviendrait dans un premier temps d'aborder les différentes théories concernant le thème de l'Autre, puis, segmenter le texte en séquences pour embrasser le champ lexical afin de faire un éventuel rapprochement avec ces théories, et ce en explorant les différents points de vue qui correspondent à ces dernières.

Sous l'intitulé Théâtralisation du discours philosophique dans Huis-clos de Jean-Paul Sartre, nous nous proposons de voir d'une part comment reconstituer le sens institué par l'auteur à travers ce texte 7 dramatique et de l'autre, tenter, à la lumière des thèses développées dans son essai L'Être et le Néant, d'analyser les différentes stratégies utilisées par ce dernier pour élaborer son discours 8 sur l'altérité.

Huis clos 9 est une pièce représentée au théâtre Le Vieux Colombier, à Paris, en mai 1944. Elle s'inscrit dans une conjoncture où le théâtre d'idées— appelé par certains le théâtre de l'absurde— constituait un des moyens, à l'instar des contes d'autrefois ou même les romans contemporains dits romans à thèses, pour illustrer ou tout au moins exposer les idées et les thèses philosophiques avec des personnages et des actions comme c'est le cas des romans, ou sur scène, avec des acteurs et un dialogue comme au théâtre.

La pièce ne comprend qu'un seul acte, constitué de cinq scènes. Elle donne à voir trois comédiens qui se retrouvent en enfer. Joseph Garcin journaliste-publiciste et homme de lettres, qui dirigeait un journal pacifiste

et qui a été fusillé à cause de son travail. Estelle Rigault, une riche mondaine, décédée suite à une pneumonie et Inès Serrano, qui s'est donnée la mort après avoir tué sa cousine et poussé l'amant de cette dernière à se suicider. Incarnant le sadisme, elle se présente comme « méchante », « damnée », sans doute à cause de son homosexualité. La seule indication que donne Sartre sur le décor de la pièce se limite à cette didascalie (Un salon second Empire, un bronze sur la cheminée).

Nous tenterons dans un premier temps de cerner le concept de l'altérité et des rapports entre le moi et l'autre tel qu'ils sont définis par Sartre. Ensuite, nous verrons comment ces rapports et ces concepts prennent corps sur scène, en se basant sur le texte et ses desseins discursifs et ce, à travers les thématiques (Sarfati, 2005), les répliques des comédiens et de leurs interactions dans le jeu dramatique. Par ailleurs, la finalité de cette étude est de mettre la lumière sur les liens qui existent entre théories sartriennes et le jeu dramatique, par le biais des instances des comédiens, la scène, le dialogue et les didascalies.

Plusieurs hypothèses sont à envisager. Premièrement : l'instance énonciative— celle de Sartre— pourrait se dissimuler derrière l'une des voix de ses comédiens¹². Deuxièmement : étant donné que Sartre développe le thème des autres et des rapports à autrui, nous envisagerons d'étudier les rapports qu'entretiennent les comédiens de la pièce en question. Autrement dit, puisque l'action— au sens aristotélicien du terme— fait défaut dans cette dernière, il serait judicieux de dépouiller l'écriture dialogale et les didascalies afin de dégager les stratégies qui sous-tendent cette exposition d'idées.

Il conviendrait dans un premier temps d'aborder les différentes théories concernant le thème de l'Autre, puis, segmenter le texte en séquences pour embrasser le champ lexical afin de faire un éventuel rapprochement avec ces théories, et ce en explorant les différents points de vue qui correspondent à ces dernières.

2. Titre Existence de l'autre / rapport à l'autre selon Sartre

Sartre nous apprend que la prise de conscience de l'ego passe inéluctablement par la confrontation à l'Autre. En effet, dès les premières pages du chapitre intitulé « L'existence d'autrui », Sartre part du postulat qu' : « autrui est le médiateur indispensable entre moi et moi-même » et que : « Je reconnais que je suis comme autrui me voit » (Sartre, 1943 : 222). Ensuite, il retrace l'évolution du concept de l'altérité en philosophie, en commençant par les Réalistes, lesquels, saisissent l'autre dans son aspect extérieur, comme étant un simple corps, une machine. Puis, il revient aux Idéalistes, en donnant la conception de Kant, qui tentait d'établir des lois universelles de la subjectivité. Celle de Husserl ou encore de Heidegger qui développe son idée sur le *mitsein* ou l'être-avec¹³. Une conception que Sartre rejette dans ces termes :

« L'idéalité de l'essence des hommes n'empêche la diversité incommunicable des consciences humaines [...] Ainsi, les rapports des consciences est par nature impensable [...] L'objet – Autrui renvoie à un système cohérent de représentation et ce n'est pas le mien [...] L'Autre se présente comme la négation radicale de mon expérience en tant que sujet et réciproquement la conception idéaliste de l'autre relève du solipsisme. » (Sartre, 1943 : 271-272).

Ainsi, Sartre voit qu'à l'origine du problème d'autrui, il y a une : « présupposition fondamentale : autrui, en effet, c'est l'autre, c'est-à-dire le moi qui n'est pas moi. Nous saisissons donc ici une négation comme structure constitutive de l'être-autrui » (Sartre, 1943 : 275) Et ce néant est celui qui nous sépare d'autrui.

Sartre reconnaît, néanmoins, que Hegel a réalisé un progrès important quant à la nature du rapport à l'autre en introduisant la notion d'« exclusion réciproque ». En d'autres termes : « l'autre se donne à moi comme objet et j'apparais à l'autre comme objet » (Sartre, 1943 : 282). De là, naît la fameuse formule de Hegel « maître-esclave », d'où l'ambition de domination chez l'homme. Néanmoins pour Hegel, quand on reconnaît qu'on apparaît à l'autre comme objet, on reconnaît en même temps qu'il est sujet donc on l'appréhende dans son intériorité. Paradoxalement, ce phénomène génère une situation conflictuelle : l'autre doit me reconnaître

comme sujet, et non pas comme objet. Or pour Sartre, il existe une « séparation ontologique » entre le moi et cet « objet-autre », qu'il qualifie toutefois, d'objet « privilégié ». Dans ce sens que je ne peux pas saisir l'autre dans sa subjectivité (son intériorité). C'est ce que Sartre appelle le Poursoi : « Le poursoi est inconnaissable par autrui comme pour-soi car je lui apparais comme objet c'est-à-dire un pur donné et la seule conscience qui me connaît comme pour-soi est la mienne en renonçant à toute objectivité de même que je suis incapable de saisir autrui pour soi à partir de l'objet-autrui pour soi à partir de l'objet-autrui qui m'apparaît. » (Sartre, 1943:282).

2.1 Le regard

Enter here the text of first subtitle, Enter here the text of first subtitle.

2.2 L'amour

Le thème de l'amour est développé dans la pièce pour illustrer les propos de Sartre qui estime que ce dernier n'est pas seulement un « Pur désir de possession physique », car si c'est le cas : « Il pourrait être facilement satisfait ». Il conclue, d'une part, qu' : « Il est donc certain que l'amour veut captiver la conscience [...] c'est de la liberté de l'autre en tant que telle que nous voulons nous emparer [...] En touchant ce corps, je touche enfin la liberté subjective de l'autre. C'est là le vrai sens du mot possession. » (Sartre, 1943 : 416). D'autre part, il trouve que : « Le désir est désir d'appropriation d'un corps, en tant que cette appropriation me révèle mon corps comme chair. » (Sartre, 1943 : 439).

L'amour est aussi pour Sartre une illusion d'une « re-connaissance » mutuelle. Or, dans un couple, on est objet-pour-autrui. Il suffit donc de l'intrusion d'un tiers dans un couple pour atteindre son harmonie. Cette idée est illustrée par les propos d'Inès qui a pu détruire la vie amoureuse de Florence, sa cousine: « Je me suis glissée en elle, elle l'a vu par mes yeux... pour finir elle m'est restée sur les bras » (Sartre, 1947 : 56). Ce thème est développé aussi un peu plus loin dans la pièce quand Inès tente de

manipuler Estelle qui a commencé à ressentir des sentiments amoureux pour Garcin. Inès n'hésite pas à utiliser la même manigance avec laquelle elle a détruit la vie de sa cousine, en menaçant Garcin : « Elle te verra avec mes yeux » (Sartre, 1947 : 57). Aussi, le choix de trois comédiens dans la pièce n'est pas anodin, car c'est par le biais du troisième personnage que Sartre va assurer l'« objectivation » du couple, rôle, comme on vient de le voir, assumé par Inès Serrano :

« L'illusion, le jeu de glaces qui fait la réalité concrète de l'amour cesse tout à coup dans l'amour, chaque conscience cherche à mettre son être pour autrui à l'abri dans la liberté de l'autre. Cela suppose que l'autre est par delà le monde comme une pure subjectivité, comme l'absolu par quoi le monde vient à l'être. Mais il suffit que les amants soient regardés ensemble par un tiers pour que chacun éprouve l'objectivation, non seulement de soi-même mais de l'autre... c'est que l'apparition d'un tiers, quel qu'il soit, est destruction de leur amour ». (Sartre, 1947 : 426).

2.3 Le langage

Si dans la plus part des pièces de théâtre de l'absurde, des années 40-50, le langage traduit l'incommunicabilité entre les hommes de par l'incohérence des dialogues. Ce dernier est tout à fait cohérent et limpide dans Huis-clos. Cela correspond à la conception de Sartre qui trouve que le langage est « originellement l'être-pourautrui ». Pour lui, le langage : « fait partie de la condition humaine [...] il ne se distingue donc pas de la reconnaissance de l'existence d'autrui ». (Sartre, 1943 : 422). D'où le choix du philosophe du théâtre comme canal privilégié pour véhiculer ses idées, car le dialogue est l'une des substances essentielles de ce genre.

2.4 L'indifférence

L'une des attitudes qu'on peut adopter vis-à-vis de la présence des autres selon Sartre est l'indifférence. Toutefois, ce comportement est synonyme de mauvaise foi, car on ne peut nullement nier l'existence d'autrui. Sartre explique cette attitude dans ces termes :

« Je peux ... me choisir comme regardant le regard de l'autre et bâtir ma subjectivité sur l'effondrement de celles des autres, c'est cette attitude que nous nommerons l'indifférence envers autrui... je pratiquerai alors une

sorte de solipsisme de fait; les autres ce sont ces formes qui passent dans la rue, ces objets magiques qui sont susceptibles d'agir à distance et sur lesquels je peux agir par des conduites déterminées. J'y prends à peine garde, j'agis comme si j'étais seul au monde : je frôle « les gens » comme je frôle les murs, je les évite comme j'évite des obstacles, leur liberté objet n'est pour moi que leur « coefficient d'adversité » ; je n'imagine même pas qu'ils puissent me regarder... » (Sartre, 1943 : 430-431)

Le personnage qui symbolise l'indifférence dans la pièce est Joseph Garcin. Du début jusqu'à la fin de la pièce et comme pour fuir le regard des autres, ce dernier ne cesse d'échapper aux dialogues. La didascalie (Garcin demeure la tête dans ses mains, sans répondre) (Sartre, 1947 : 43) revient très souvent dans la pièce.

En outre, il n'hésite pas et ce de façon récurrente, de demander aux deux autres d'essayer d'ignorer la présence de l'autre, mais en vain, comme en témoignent les propos d'Inès :

« Ah ! Oublier. Quel enfantillage ! Je vous sens jusque dans mes os. Votre silence me crie dans les oreilles. Vous pouvez clouer la bouche, vous pouvez vous couper la langue, est-ce que vous vous empêcherez d'exister ? Arrêtez-vous votre pensée ? Je l'entends, elle fait tic tac, comme un réveil, et je sais que vous entendez la mienne vous avez beau vous rencogner sur votre canapé, vous êtes par tout les sons m'arrivent souillée parce que vous les avez entendus au passage. Vous m'avez volé jusqu'à mon visage : vous le connaissez et je ne le connais pas .Et elle ? Elle ? Vous me l'avez volée : si nous étions seules croyez-vous qu'elle oserait me traiter comme elle me traite ? Non, non : ôtez ces mains de votre figure je ne vous laisserai pas ... à visage découvert » (Sartre, 1947 : 50-51)

2.5 Le sadisme

Inès Serrano est sans doute la figure à l'aide de laquelle Sartre symbolise le sadisme dans sa pièce Huis-clos. Elle reconnaît être « méchante » : « Je suis méchante [...] J'ai besoin de la souffrance des autres pour exister. Une torche. Une torche dans les cœurs. Quand je suis toute seule je m'éteins. Six mois durant j'ai flambé son cœur : J'ai tout brûlé.» (Sartre, 1947 : 56-57). Aussi, après avoir détruit la vie de couple de

sa cousine Florence et de son amant, comme nous l'avons précisé précédemment, cette comédienne adopte le même comportement face au couple qui se dessine entre Garcin et Estelle, en tentant d'instrumentaliser Estelle pour s'emparer de son corps. En effet, Sartre pense que :

« Le sadique est un passionné, son but est comme celui du désir, de saisir et d'asservir l'Autre non seulement en tant qu'Autre objet mais en tant que pure transcendance incarnée. Mais l'accent est mis dans le sadisme, sur l'appropriation instrumentale de l'Autre-incarné. Le «moment» du sadisme en effet dans la sexualité, c'est celui où le pour-soi incarné dépasse son incarnation pour s'approprier l'incarnation de l'Autre. Aussi, le sadisme est à la fois, refus de s'incarner et fuite de toute facticité et, à la fois, effort pour s'emparer de la facticité de l'autre » (Sartre, 1943 : 449).

En outre, le sadisme d'Inès, et consolidé par un sentiment de haine, dont Sartre nous dira qu'il est à la fois un désir de liberté sans limite et une ambition visant la destruction de l'autre : « Le pour-soi abandonne sa prétention de réaliser une union avec l'autre. Il renonce à utiliser l'autre comme instrument pour récupérer son être en soi. Il veut simplement retrouver une liberté sans limites de fait : c'est-à-dire se débarrasser de son insaisissable être-objet-pour-l'autre et abolir sa dimension d'aliénation. Cela équivaut à projeter de réaliser un monde où l'autre n'existe pas. C'est cet objet qu'elle veut détruire. » (Sartre, 1943 : 461).

2.6 Le nous-sujet, altérité/altruisme

Sartre insiste dans son essai sur l'incommunicabilité entre les consciences. Il avance que l'essence des rapports entre consciences n'est pas le « Mit sein », dont parlait Heidegger, mais plutôt le conflit. Il explique ce fait dans ces termes :

« L'expérience du nous-sujet est un pur événement psychologique et subjectif [...] qui correspond à une modification intime de la structure de cette conscience mais qui n'apparaît pas sur le fondement d'une relation ontologique concrète avec les autres et qui ne réalise aucun Mitsein. Il s'agit seulement d'une manière de me sentir au milieu des autres. Et sans doute cette expérience pourra être recherchée comme symbole d'une unité absolue et métaphysique de toutes les transcendances ; il semble en effet, qu'elle

supprime le conflit originel des transcendances en les faisant converger vers le monde, en ce sens, le nous-sujet idéal serait le nous d'une humanité qui se rendrait maîtresse de la terre. Mais... les subjectivités demeurent hors d'atteinte et radicalement séparées... » (Sartre, 1943 : 477).

Ainsi, Sartre remet en cause tout rapport de reconnaissance mutuelle entre sujets. La solidarité serait d'ordre purement éthique et demeure donc tributaire de ces consciences qui sont totalement indépendantes les unes des autres. C'est l'attitude d'Inès dans la pièce qui rend impossible tout projet d'entraide et qui ne voit aucun intérêt dans sa solidarité avec les autres. En effet, Garcin, demande, dans la séquence suivante, s'ils ne pouvaient pas s'entraider : « ... Est-ce que nous ne pourrions pas essayer de nous aider les uns les autres? »(Sartre, 1947 : 62). Tout de suite, Inès lui répond sèchement qu'elle n'avait pas besoin d'aide. Il essaie de lui faire comprendre qu'elle ne pourrait pas échapper à cette cohabitation et que leur sort est commun: « Inès, ils ont embrouillé tous les fils. Si vous faites le moindre geste, si vous levez la main pour vous éventer, Estelle et moi nous sentons la secousse. Aucun de nous ne peut se sauver seul ; il faut que nous nous tirions d'affaire ensemble ...choisissez. »(Sartre, 1947 : 62). Mais Inès comme incarnant le solipsisme lui répond : « Je suis sèche. Je ne peux ni recevoir ni donner, comment voulez-vous que je vous aide...»(Sartre, 1947 : 62).

2.7 La mort ou la fin du poursoi

Dès son entrée sur scène, Garcin se voit jugé pour son ensoi. À présent il est mort, et seuls les actes accomplis à son vivant déterminent ce qu'il est. Il demande au Garçon, déjà sur scène, s'il n'y avait pas de brosse à dent et ce dernier réplique : « C'est formidable que la dignité humaine te revient » (Sartre, 1947 : 15). L'implicite (Kerbrat-Orecchioni, 1986) dans cette expression, c'est qu'on présuppose que le Garçon connaît la vie de Garcin et donc, il le détient comme objet-autrui. Garcin, (frappant sur le bras du fauteuil avec colère) (Sartre, 1947 : 15) prie le Garçon de lui épargner ses formalités, en lui disant qu'il n'ignorait rien de sa position et qu'il ne supporterait pas qu'il ...L'auteur n'achève pas sa phrase. Ce qui traduit l'embarras de Garcin, qui semble à court d'arguments.

Le Garçon, comme pour pousser un coupable à passer aux aveux dans

un interrogatoire, demande à Garcin la cause de son décès et ce dernier répond : « Douze balles dans la peau » (Sartre, 1947 : 31). On aurait pu s'attendre à une réponse, du genre « tué » ou « assassiné » tout simplement. Mais l'expression « douze balles dans la peau », traduit à la fois l'acharnement de celui qui l'avait tué et la reconnaissance de Garcin de l'atrocité de sa mort. Ce dialogue est suivi par la didascalie (Un silence. Garcin va s'asseoir sur le canapé du milieu et se met la tête dans les mains) ce qui laisse aisément entendre que l'auteur, à l'aide de ces indications scéniques, donne à voir un personnage toujours en proie aux remords, car peu après une autre didascalie vient entériner la première : (Garcin demeure la tête dans ses mains sans répondre) (Sartre, 1947 : 43). Garcin veut à tout prix échapper à ses remords, mais le fait de rester toujours éveillé ne lui facilite guère la tâche : « Je ne dormirai plus... mais comment pourrai-je me supporter ? ». Il demande alors au Garçon : « Et si je balançais le bronze sur la lampe électrique, est ce qu'elle s'étendrait ? ». Le Garçon lui répond que le bronze est « trop lourd ». Garcin (prend le bronze dans ses mains et essaie de le soulever) et énonce : « vous avez raison. Il est trop lourd ».

Dans la scène suivante, c'est au tour d'Inès de dévoiler la mauvaise foi de Garcin. Il demande à Estelle si c'était une faute de vivre selon ses principes. Elle lui répond que personne ne pouvait le lui reprocher. Il commence à lui raconter ses expériences en lui disant qu'il dirigeait un journal pacifiste quand la guerre² éclate: « Je me suis croisé les bras et ils m'ont fusillé » et lui demande où était la faute. L'expression « croiser les bras » est un indice de culpabilisation et laisse entendre que Garcin lui-même se le reproche. Estelle (lui pose la main sur le bras) en lui disant qu'il n'y avait pas de faute, et qu'il était... mais Inès ne la laissant pas terminer ce qu'elle allait dire (achève ironiquement): « Un héros » p. 38. On remarque que Sartre utilise ici l'ironie pour condamner un point de vue pour faire passer une adhésion difficile à assumer explicitement (Jouve, 2007 : 125)

Garcin, ensuite, insiste auprès d'Estelle pour qu'elle lui dise qu'il n'était pas « lâche », mais celle-ci utilise toujours un discours détourné pour échapper cette question. Embarrassée, elle lui répond qu'il avait bien fait puisqu'il n'a pas voulu se « battre ». Une périphrase qui reflète la gêne de la

comédienne face à cette question et qui lui épargnerait la peine d'être franche, en prononçant le mot « lâche ». (Garcin fait un geste agacé) (Sartre, 1947 : 78). Soudain, Inès s'invite à la discussion et demande à Garcin comment il était mort. « Mal » répond-il. Elle éclate de rire (Sartre, 1947 : 79).

Garcin pense soudain à son collègue : « ... Ce qu'il pense de moi est rentré dans sa tête... ». Sartre illustre que la mort est mort du POUR-SOI où nos possibilités meurent. Nous ne sommes plus qu'un EN-SOI : nous sommes ce que nous sommes, au lieu d'être ce que nous avons à être.

Enfin, Estelle tente de consoler Garcin et lui demande d'oublier ses collègues, auxquels il fait souvent allusion dans ses dialogues, mais ce dernier lui dit qu'ils ne l'oublieraient pas et même si ceux-ci mouraient, d'autres viendraient pour prendre la consigne et qu'il leur a laissé sa vie entre les mains, (Il rit) du fait qu'il est mort « comme un rat » et qu'il n'a plus la possibilité d'agir comme autrefois. Il tente de fuir Inès et Estelle, (Il va à la porte [...] Il appuie sur le bouton de la sonnette. La sonnette ne fonctionne pas [...] La porte s'ouvre brusquement, il manque de tomber). Une scène dans laquelle Sartre montre qu'on ne peut échapper ni à la contingence de la présence d'autrui ni à l'ensoi.

Ne trouvant pas d'issue, Garcin essaie de les convaincre qu'il n'était pas lâche. Il demande si on pouvait juger une vie sur un seul acte. Peu convaincue, Inès lui demande de chercher des arguments et lui fait rappeler qu'il était vulnérable et qu'il était un lâche. Il rétorque : « Et si tu dis que je suis un lâche, c'est par connaissance de cause ... ».

L'autre détient : « le secret de ce que je suis [...] et je suis projet de récupération de mon être [...] Je veux étendre ma main pour m'en emparer et le fonder par ma liberté même. » (Sartre, 1943 :414). Le philosophe illustre ses propos sur scène en les théâtralisant. Car, après les reproches d'Inès. Ce dernier, comme l'indique la didascalie suivante, (marche sur elle les mains ouvertes). Elle lui dit qu'elle le tient et qu'« on ne peut pas attraper les pensées avec les mains ». Garcin demande alors s'il ne ferait jamais nuit. Inès lui répond que jamais il ne ferait nuit et qu'elle le verrait toujours. Il comprend qu'il est en enfer, avec des regards qui le « mangent ».

3. CONCLUSION

La lecture de la pièce théâtrale Huis-clos à la lumière de l'ouvrage théorique L'Être et le néant nous a permis de cerner et de comprendre les différents concepts philosophiques que l'auteur a préféré illustrer à travers la scène. En effet, l'auteur a utilisé des stratégies discursives et artistiques qui nous ont permis de remonter à l'instance énonciative, en établissant à chaque fois des liens avec les idées développées dans son essai. Nous avons constaté que Sartre délègue sa voix à Inès, l'une de ces personnages, en utilisant des procédés littéraires comme l'ironie ou la périphrase.

L'analyse des didascalies nous autorise à dire que ces dernières sont autant d'indices qui nous ont permis de détecter la subjectivité et/ou le parti pris de l'auteur, en procédant à leur catégorisation selon les opinions positives ou négatives, comme la position de Garcin que Sartre condamne explicitement, vu que la pièce a été rédigée en contexte de guerre.

La symbolique de l'enfer a deux fonctions dans la pièce. La première révèle la nature conflictuelle du rapport du moi à l'autre et la deuxième renferme le moi dans l'ensoi et met fin, de surcroît, au poursoi.

Il en ressort de l'analyse discursive, notamment l'analyse thématique que l'auteur a repris, d'une manière assez exhaustive, tous les thèmes sur l'Autre abordés dans L'Être et le Néant. Notamment le regard de l'autre qui nous perçoit comme objet. Un regard auquel on ne peut pas échapper et qui constitue selon Sartre « une chute originelle », car d'une manière ou d'une autre, l'autre me révèle ce que je suis. Ce qui nous oblige, au bout du compte, à assumer ce moi, dont l'autre détient le secret, sans que nous ayons la moindre possibilité de le façonner par notre propre liberté.

L'existence de l'autre est indéniable, c'est ce que Sartre essaye de nous faire comprendre tout au long de la pièce. Le langage, faisant partie, lui aussi, des principaux liens avec autrui, selon Sartre, en est une preuve de reconnaissance de l'autre. Vu qu'il nous met dans une situation d'être-pourautrui. Aussi, l'indifférence, adoptée par Garcin, face à la présence des autres, n'est qu'un faux-fuyant, une mauvaise foi. De même que ses maintes tentatives de fuite, toujours vouées à l'échec, selon les indications scéniques.

L'amour se présente dans la pièce comme étant un forme de reconnaissance mutuelle de subjectivité qu'un tiers suffit pour en dévoiler l'illusion. Parmi les autres rapports passionnels avec l'Autre que Sartre met en scène on trouve le sadisme ou la haine, incarnés par Inès, qui tente d'asservir l'Autre en tant que transcendance, afin de se donner l'illusion « de s'emparer instrumentalement de la liberté de l'autre, c'est-à-dire de couler cette liberté dans la chair », selon les termes de Sartre.

Pour finir, nous pouvons dire que la philosophie de Sartre est « réaliste », car bien qu'humaniste, cette dernière met l'accent sur le caractère originellement conflictuel entre individus. Ce qui serait dû principalement au fait que les consciences soient ontologiquement séparés.

L'étude menée sur ce corpus est purement thématique, mais la pièce s'apprête à d'autres lectures et d'autres études, notamment sur le caractère absurde de la pièce ou les autres thèmes comme la responsabilité, la liberté ou la mauvaise foi.

3 Note

- 1 D'après Anne Ubersfeld, il existe un rapport d'inter-dépendance entre le texte et la mise en scène, d'où notre choix de travailler à la fois sur le dialogue, les didascalies, comme étant des indications de mise en scène. Huis-clos a été représentée plusieurs fois et il faudrait souligner que les différentes représentations ne sont et ne pourront être identiques, car le théâtre est par définition « l'art de l'éphémère ». Nous avons constaté, après avoir visualisé trois mises en scène, que les metteurs en scène prennent des libertés et s'éloignent plus ou moins du texte initial, notamment sur le plan du décor ou du contraste lumière/obscurité, ce qui affecte le sens institué par l'auteur lui-même. À cet égard, Patrice Pavis, nous dira que : « La mise en scène n'est donc pas considérée comme un mal nécessaire dont le texte dramatique pourrait bien, après tout, se passer, mais comme le lieu même de l'apparition du sens de l'œuvre théâtrale » (Pavis, 1980 : 255).
- 2 Il est à noter que l'analyse du discours dramatique est plus complexe en raison de ce qu'Anne Ubersfeld appelle « double énonciation », dans ce sens que le personnage s'adresse à la fois à un autre personnage et s'adresse en même temps au spectateur.
- 3 Il faudrait souligner que Sartre avait l'intention d'intituler sa pièce : « Les autres ». Le titre de la pièce renvoie, comme nous avons tenté de le montrer, à un procès qui a lieu à « huis clos ». Le sens littéral de « huis clos » ne peut pas rendre compte de sa portée symbolique. Cela pourrait bien signifier que la cohabitation des hommes est inéluctable et traduit par l'être-là, la « contingence » et le rapport (originel) entre les hommes ou encore la présence de l'autre et de son existence réelle et concrète. Le titre peut aussi tenir compte du sort commun de l'humanité et dont Sartre fait allusion dans le dialogue d'Inès et de Garcin.
- 4 La première mise en scène de la pièce date du 27 mai 1944. Elle est de Raymond Rouleau et le décor de Max Douy.
- 5 Cette tentative de lecture, présuppose, voire implique la compréhension des principaux concepts exposés dans cette pièce, qui n'est qu'un appendice susceptible d'être annexé à un support théorique plus important et qui est bien dans notre cas L'être et le néant (Sartre, 1943).
- 6 Quand on revient aux idées sur notre rapport à autrui, développées par Sartre, on se rend compte que ce dernier prend une distance par rapport à ses « personnages », qui sont pris pour exemples, et le fait que chacun de ces comédiens se voit juger par les deux autres, prouve que les instances de ces derniers sont les leurs propres. Néanmoins, cette hypothèse n'est pas à exclure catégoriquement, car elle pourrait donner lieu, via l'interaction avec le texte, à des résultats qui se confirmeraient au terme de cet exposé.

- 7 D'après Anne Ubersfeld, il existe un rapport d'inter-dépendance entre le texte et la mise en scène, d'où notre choix de travailler à la fois sur le dialogue, les didascalies, comme étant des indications de mise en scène. Huis-clos a été représentée plusieurs fois et il faudrait souligner que les différentes représentations ne sont et ne pourront être identiques, car le théâtre est par définition « l'art de l'éphémère ». Nous avons constaté, après avoir visualisé trois mises en scène, que les metteurs en scène prennent des libertés et s'éloignent plus ou moins du texte initial, notamment sur le plan du décor ou du contraste lumière/obscurité, ce qui affecte le sens institué par l'auteur lui-même. À cet égard, Patrice Pavis, nous dira que : « La mise en scène n'est donc pas considérée comme un mal nécessaire dont le texte dramatique pourrait bien, après tout, se passer, mais comme le lieu même de l'apparition du sens de l'œuvre théâtrale » (Pavis, 1980 : 255).
- 8 Il est à noter que l'analyse du discours dramatique est plus complexe en raison de ce qu'Anne Ubersfeld appelle « double énonciation », dans ce sens que le personnage s'adresse à la fois à un autre personnage et s'adresse en même temps au spectateur.
- 9 Il faudrait souligner que Sartre avait l'intention d'intituler sa pièce : « Les autres ». Le titre de la pièce renvoie, comme nous avons tenté de le montrer, à un procès qui a lieu à « huis clos ». Le sens littéral de « huis clos » ne peut pas rendre compte de sa portée symbolique. Cela pourrait bien signifier que la cohabitation des hommes est inéluctable et traduit par l'être-là, la « contingence » et le rapport (originel) entre les hommes ou encore la présence de l'autre et de son existence réelle et concrète. Le titre peut aussi tenir compte du sort commun de l'humanité et dont Sartre fait allusion dans le dialogue d'Inès et de Garcin.
- 10 La première mise en scène de la pièce date du 27 mai 1944. Elle est de Raymond Rouleau et le décor de Max Douy.
- 11 Cette tentative de lecture, présuppose, voire implique la compréhension des principaux concepts exposés dans cette pièce, qui n'est qu'un appendice susceptible d'être annexé à un support théorique plus important et qui est bien dans notre cas L'être et le néant (Sartre, 1943).
- 12 Quand on revient aux idées sur notre rapport à autrui, développées par Sartre, on se rend compte que ce dernier prend une distance par rapport à ses « personnages », qui sont pris pour exemples, et le fait que chacun de ces comédiens se voit juger par les deux autres, prouve que les instances de ces derniers sont les leurs propres. Néanmoins, cette hypothèse n'est pas à exclure catégoriquement, car elle pourrait donner lieu, via l'interaction avec le texte, à des résultats qui se confirmeraient au terme de cet exposé.

13 Il s'agit pour Heidegger d'une « solidarité ontologique » qui présuppose une reconnaissance naturelle plutôt qu'une confrontation des consciences. Les philosophes et les critiques contemporains qui prônent l'acceptation de l'autre, comme J. Kristeva (1988), E. Levinas (1995) et bien d'autres, rejoignent les idées idéalistes selon lesquelles il devrait y avoir des rapports de reconnaissance réciproques (intersubjectifs). Or, pour J.-P. Sartre, il existe une « séparation ontologique » entre consciences qui font que je n'ai de l'intérêt pour l'autre que parce qu'il est un moi qui n'est pas moi.

14 Il faut rappeler que la pièce a été écrite et représentée sur scène dans un contexte de l'occupation et de la libération en 1943/1944.

4. Liste Bibliographique:

1. Books :

- Gallèpe, Theirry, (1998), *Didascalies, les mots de la mise en scène*, L'Harmattan, Paris.
- Jouve, Vincent, (2007), *Poétique du roman*, A. Colin, Paris.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, (1986), *L'implicite*, A. Colin, Paris.
- Pavis, Patrice, (1980), *Dictionnaire du théâtre*, Les éditions sociales, Paris.
- Sarfati, George-Elia, (2005), *Éléments d'analyse du discours*, Armand Colin, Paris.
- Sartre, Jean Paul, (1947), *Huis clos*. Gallimard, Paris.
- Sartre, Jean Paul, (1943), *L'être et le néant*, Gallimard, Collection Tel, Paris.
- Sartre, Jean Paul, (1946), *L'existentialisme est un humanisme*, Nagel, Paris.
- Ubersfeld, Anne, (1977), *Lire le théâtre I*, Éditions sociales, Paris.
- Ubersfeld, Anne, (1996), *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Le Seuil, Paris.
- Tomès, Arnaud, (2005/2), « Petit lexique sartrien », Dans *Cités*, (N° 22), pages 185 à 196.