

УДК: 81:82

JEAN-FRANÇOIS BOURDET
(Université du Maine)

LA LANGUE ET LA LITTÉRATURE S'EXPLIQUENT-ELLES (L'UNE L'AUTRE)?

Apprendre une langue étrangère (et l'enseigner) conduit à s'interroger sur ses modes de fonctionnement, qu'ils soient apparemment explicites (règles grammaticales) ou plus implicites (connotations lexicales), ainsi que sur la construction progressive d'une représentation de la langue cible. D'un autre côté, la capacité de lecture littéraire que nous développons au fil de nos pratiques (ou de notre absence de pratique) des textes littéraires pousse également à éprouver (c'est-à-dire à la fois à ressentir et à tester) les ressources expressives d'une langue telles qu'elles s'expriment à travers le style d'un écrivain.

La question que nous pouvons poser est alors en relation avec la gestion du code linguistique dans sa dimension implicite. Serait-il possible que les écrivains nous renseignent sur la langue qu'ils utilisent et que la leçon ainsi donnée serve les apprentissages? Serait-il également envisageable que la langue – dont nous construisons une représentation – nous renseigne sur son potentiel d'expression et nous rapproche ainsi des écrivains?

Telles sont les questions qui (à l'aide d'exemples concrets) seront ici posées dans une perspective réellement didactique: celle du plaisir.

Langue et représentation

Comme chacun le sait ici d'expérience, la découverte d'une langue étrangère, si difficile soit-elle, a néanmoins quelque chose d'exaltant. A travers la bizarrerie de l'autre, perce peu à peu une autre manière de dire, une façon différente de voir le monde. Nous tous, humains, qui partageons une expérience anthropologique commune, celle de l'enfance, de l'émotion amoureuse, de la crainte de la mort, du passage du temps, du travail de la mémoire, nous sommes pourtant conduits à l'exprimer de manière particulière, filtrée au son et au sens des mots de notre langue, de ses ressources syntaxiques, de sa catégorisation grammaticale.

La diversité des perceptions prend donc forme au travers du code qui en permet l'expression. Et le passage du temps chez Proust, Tolstoï ou Thomas Mann, s'il renvoie à une commune sensation de glissement, d'extinction, de reviviscence, prend pourtant une particulière saveur, saveur pour laquelle les langues d'expression, française, russe ou allemande, jouent un rôle significatif. Traduire Thomas Mann en russe, ukrainien ou français, c'est, on le sait, le réécrire d'une certaine manière et convoquer les ressources de la langue d'arrivée au service des caractéristiques de la langue de départ. Le poids des phrases n'est plus le même, les verbes ne jouent plus le même rôle, mais des équivalences, d'heureuses trahisons, tentent de suppléer au contact charnel avec la langue d'origine. C'est alors que lire Proust en une autre langue que le français interroge autant sur Proust que sur les ressorts de la langue de traduction.

L'hypothèse que nous proposons ici, à la suite de nombre d'illustres prédécesseurs, est que langue et représentation du monde se complètent et s'interpénètrent. Certes, avec une infinie complexité car il ne s'agit pas de soutenir que la pensée cartésienne soit en rapport direct avec la syntaxe de la phrase française, mais de s'interroger sur les liens logiques qui s'y trouvent impliqués. Comme on le sait, les *Méditations* de Descartes ont d'abord été écrites en latin et la traduction de la formule célèbre: «Cogito, sum» donne en français: «Je pense donc je suis». Tout repose sur ce *donc* et sur le lien explicite qu'il met en œuvre. Alors que le latin joue sur l'association, le français privilégie le développement.

On peut se demander si *La recherche du temps perdu* aurait pu s'écrire dans une autre langue que dans celle qui multiplie, comme à plaisir, le système temporel du passé (11 temps: passé simple, passé composé, passé récent, imparfait, plus que parfait, passé antérieur, passé surcomposé, futur du passé, futur composé du passé, présent et futur à valeur narrative; sans compter les valeurs énonciatives prises par des temps décalés comme lorsque qu'un imparfait est utilisé en lieu et place d'un passé simple).

En bref, le regard que nous portons sur nous-mêmes et sur le monde qui nous entoure apparaît comme codé et conduit par les ressources de la catégorisation grammaticales de nos langues (système temporel, valeurs modales, déixis, formes de la personne notamment). Ainsi s'élabore une richesse linguistique du monde qui ne repose pas seulement sur les champs phonologiques ou lexicaux privilégiés par telle ou telle langue, mais sur les capacités de perception et d'expression qui rendent ce monde multiple. Parler, c'est voyager, apprendre c'est découvrir des terres inexplorées par nous et redécouvrir aussi le sol de sa propre histoire.

Parlant de psychanalyse, Jean-Baptiste Pontalis dit que: «Quand les mots manquent, c'est qu'à son insu on s'apprête à toucher un autre sol.», et je reprendrais volontiers cette formule pour l'appliquer à l'apprentissage des langues: quand les mots nous manquent, quand nous sommes confrontés à ce qui est d'abord insaisissable dans les mots d'une autre langue: leurs connotations possibles, leur charge culturelle, c'est qu'on frôle un autre univers, et que la force de cet univers ne tient pas à son étrangeté seule, mais aussi à son intime différence, à ce qui en nous lui fait écho, et que notre langue maternelle n'avait pas éveillé. Ainsi en va-t-il de la découverte de soi dans la rencontre de l'autre (langue), de la fascination, de l'envie et de la crainte qui s'y trouvent mêlées.

Chaque langue est une leçon sur le monde, un mode d'expression qui nous libère autant qu'il nous entrave, nous offrant, à travers sa catégorisation grammaticale, sa structuration lexicale et syntaxique, son filtre phonologique et rythmique, une sensation particulière des choses. Et passer d'une langue à l'autre, c'est voguer vers d'autres territoires enfouis en soi-même. De là qu'on puisse s'y perdre et qu'on refuse parfois de s'embarquer.

Littérature et imaginaire

Si l'on accepte ce qui vient d'être dit, on en comprendra la conséquence: une langue se vit autant dans sa capacité d'exprimer le monde que dans le récit qu'elle développe sur lui. Les langues contiennent ainsi les histoires qui en elles s'écrivent, les écrivains vont puiser ce qui peut s'écrire au travers de leurs ressources linguistiques. Comme Michel Ange face au marbre de Carrare, la statue se dégage peu à peu du bloc dans un combat fraternel, et si l'effigie ne préexiste pas au travail du sculpteur, qui l'imagine avant de la dégager, il ne peut le faire qu'en tenant compte de la consistance de la pierre et des veines qui la parcourent. Proust écrit avec et contre l'imparfait, «ce temps cruel qui nous présente la vie comme quelque chose d'éphémère à la fois et passif, qui, au moment même où il retrace nos actions, les frappe d'illusion, les anéantit dans le passé sans nous laisser comme le parfait la consolation de l'activité.», travail du souvenir qui évoque et dissout tout autant le passé. C'est que s'inscrit dans la langue un pouvoir d'expression dont chaque locuteur se saisit, à la mesure de son urgence et de son talent.

Les langues structurent donc les imaginaires qui les parcourent, elles offrent des possibilités et des limites dont s'emparent les auteurs et contre lesquelles ils luttent. Lorsque Flaubert termine les chapitres de *Salammô* par des imparfaits inattendus qui attirent sur lui la colère des grammairiens s'étonnant de ce qu'on n'y retrouve pas le passé simple dont la fonction semblaient pourtant évidente, il met en tension les ressources de la langue et crée un effet de suspens, d'arrêt sur image, bien plus fort pour l'imaginaire du lecteur. La phrase initiale du roman: «C'était à Mégara, faubourg de Carthage, dans les jardins d'Hamilcar.» convoque un imparfait à valeur descriptive, tirant parti de ce qui fait la spécificité de ce temps: la valeur d'inachèvement, propre à esquisser des décors sur lesquels va s'imprimer l'action. Mais la fin du chapitre crée un effet en décalant cet inachèvement, en le liant à une balise temporelle avec laquelle il entre en contradiction, ce qui produit l'effet d'arrêt sur image: dure ce qui ne devrait pas durer ; liant dans une étroite relation imaginaire du texte et valeurs linguistiques, révélateur de ce que nous appelions le potentiel d'imaginaire contenu dans la langue.

Ainsi en va-t-il de la fin du chapitre 5 «Tanit»: «Quand il fut dehors, il retira de son cou le grand zaimph et l'éleva sur sa tête le plus haut possible. L'étoffe, soutenue par le vent de la mer, resplendissait au soleil avec ses couleurs, ses pierreries et la figure de ses dieux. Mâtho, le portant ainsi, traversa toute la plaine jusqu'aux tentes des soldats, et le peuple, sur les murs, regardait s'en aller la fortune de Carthage.» Ou de celle du chapitre 10 «Le serpent»: «L'idée lui vint que l'on pouvait les entendre ; alors elle se tut. Elle sanglotait tout bas, la tête dans ses mains et la figure sur les dalles.»

On voit dans ces deux exemples, le rôle étrangement conclusif joué par l'imparfait, temps plus habitué à remplir une fonction de cadrage initial (introduction descriptive, mise en place du décor). Normalement, ce rôle d'achèvement, bouclant la fin de la séquence est rempli par le passé simple, ainsi qu'on en trouve un exemple canonique à la fin du chapitre 11 «Sous la tente»: «on attachait leurs pouces l'un contre l'autre avec une lanière de boeuf, puis on leur versa du blé sur la tête, et les grains qui tombaient autour d'eux sonnèrent comme de la grêle en rebondissant.» Mais Flaubert préfère pousser la langue dans ses retranchements pour en tirer des effets à forte valeur expressive, comme à la fin du chapitre 12 «L'aqueduc»: «lors, il se mit à courir sur la plate-forme, d'un bout à l'autre, - et, comme un conducteur de char triomphant aux jeux Olympiques, Spendius, éperdu d'orgueil, levait les bras.» On

attendrait ici clairement un : «leva les bras», sémantisme du verbe (lever les bras est un processus rapide) et valeur temporelle conclusive se renforçant l'un l'autre); mais ce n'est pas ce que fait Flaubert: il choisit d'immobiliser l'action, comme dans un plan fixe cinématographique.

C'est d'ailleurs ce qu'il privilégie à la fin du livre. Le chapitre 15 «Mâtho» s'achève ainsi: «Salammô se leva comme son époux, avec une coupe à la main, afin de boire aussi. Elle retomba, la tête en arrière, par-dessus le dossier du trône, - blême, raidie, les lèvres ouvertes, - et ses cheveux dénoués pendaient jusqu'à terre. Ainsi mourut la fille d'Hamilcar pour avoir touché au manteau de Tanit.» La force de l'imparfait est d'ailleurs rehaussée par le passé simple conclusif qui le suit (comme s'il d'agissait d'indiquer ce qui aurait pu être fait (ses cheveux pendirent/tombèrent jusqu'à terre)).

Si l'usage de ces imparfaits décalés (associés à d'autres «transgression» syntaxiques que nous n'avons pas le temps d'évoquer ici) est devenu significatif du style de Flaubert, ce n'est pas par maniérisme de l'auteur mais par volonté d'expressivité. L'écrivain comme créateur de langue («logothète» selon le mot de Barthes) s'affronte aux ressources et aux limites de sa langue, il la travaille comme un matériau malléable autant que faire se peut, mais aussi comme un outil, faisant ressortir aux yeux de tous un potentiel encore inexprimé et parfois inattendu. De là que souvent, il affronte l'incompréhension de ses contemporains avant de devenir la référence de leurs descendants; une fois que sa nouveauté sera acceptée, comprise et copiée...

Alors peut se poser la question de savoir si l'on n'écrit pas toujours d'une certaine manière en langue étrangère, et ce dans sa langue maternelle. Gilles Deleuze parlait de «déterritorialisation» de l'écriture littéraire, dans la mesure où celle-ci, pour s'affranchir du cliché, du redondant, doit traiter son champ d'expression, sa matière, comme des objets étrangers qu'il convient de conquérir, de faire sien; et faire sienne cette matière conduit à s'y sentir étranger, à la rendre étrangère à ses propres yeux pour sortir du trop connu, pour mieux se l'approprier à travers l'œuvre et la création/recréation de sa langue d'expression.

Singulière rencontre entre celui qu'on regarde comme le maître de la langue, l'écrivain créateur, et ceux qui s'y aventurent avec toute la faiblesse des apprentis malhabiles : les apprenants de langue. A la rencontre des ces deux extrêmes se place un regard sur la langue où tout est à construire, où rien n'est donné de fait, où tout se conquiert de haute lutte.

C'est cette rencontre que nous allons maintenant parcourir.

Rencontres: du plaisir de comprendre

S'il est un caractère bien connu de la littérature, caractère devenu presque définitionnel de sa littérarité, c'est la polysémie de son discours. Comme on le sait le potentiel polysémique du langage (du jeu de mot au malentendu) est mis en avant par le travail d'écriture littéraire. L'œuvre littéraire, par souci de création d'un univers spécifique, va rompre avec l'accrochage référentiel du langage ordinaire. Elle dessine des univers propres, régis par une autoréférentialité exigeante, poussant à terme les outils de coréférentialité dont dispose la langue d'expression.

Cette ouverture polysémique joue en grand rôle dans la construction d'une indépendance du texte, ouvrant voie à la relecture, à la diversité des interprétations (entre lecteurs, entre périodes de lectures, entre horizons d'attente). Il est donc possible de se saisir de cette polysémie dans la perspective d'une lecture «étrangère» et ce pour deux raisons.

Tout d'abord parce qu'une pluralité d'interprétation ouvre la voie aux tâtonnements de lecteurs peu experts, elle rend possible des constructions diverses en nous libérant d'une doxa sur le texte et sur son sens, qui serait dominante, voire unique. La désacralisation du sens est ainsi un premier acquis au service des apprentissages et de leurs limites.

La seconde raison tient au décrochage référentiel évoqué plus haut: la polysémie permet d'échapper à une lecture du texte comme document; s'il y a bien des éléments de civilisation dans Flaubert, ce n'est pas là que se joue l'essentiel, que s'inaugurent et se développent les lectures possibles. Seul l'engagement du lecteur rend effective l'œuvre littéraire et le plaisir en est le meilleur ressort ; mais le plaisir ne se commande pas, il s'éprouve au gré d'intérêts personnels, de liens intimes qui se créent dans la singularité de chaque lecture, de tout cela dont la polysémie du texte est porteuse. Nous avons donc toutes les raisons de penser qu'aborder des œuvres littéraires dans l'apprentissage des langues, et ce le plus tôt possible, offre une chance à ces apprentissages.

L'accès à l'imaginaire de langue s'y lie à la possibilité de voir en acte les ressources de ses catégorisations. Mais prenons un exemple pratique, celui de l'adjectif démonstratif, objet particulièrement rétif à l'apprentissage. Nous faisons l'hypothèse que sa compréhension sera facilitée par son approche dans un texte littéraire et ce, non pour réduire le texte au rang de support grammatical, mais pour ressentir combien le démonstratif est riche d'effet stylistique. Nous pourrions mettre ainsi la grammaire au service du plaisir littéraire tout en la comprenant mieux.

Il s'agit d'un roman de Stendhal, éminemment célèbre, *Le rouge et le noir*. Le début du chapitre 11, «Une soirée à la campagne» est l'un des passages les plus importants du récit: il met en scène le héros, Julien Sorel, au moment de sa première et décisive conquête amoureuse, celle qui va décider de sa vie et de sa quête; mais «amoureuse» est-il mot juste? C'est ce que nous allons voir. Prenons le passage précis de ce moment de conquête, quelques lignes après le début du chapitre.

«(...) Neuf heures trois quarts venaient de sonner à l'horloge du château, sans qu'il eût encore rien osé. Julien, indigné de sa lâcheté, se dit: Au moment précis où dix heures sonneront, j'exécuterai ce que, pendant toute la journée, je me suis promis de faire ce soir, ou je monterai chez moi me brûler la cervelle

Après un dernier moment d'attente et d'anxiété, pendant lequel l'excès de l'émotion mettait Julien comme hors de lui, dix heures sonnèrent à l'horloge qui était au-dessus de sa tête. Chaque coup de cette cloche fatale retentissait dans sa poitrine, et y causait comme un mouvement physique.

Enfin, comme le dernier coup de dix heures retentissait encore, il étendit la main et prit celle de Mme de Rênal, qui la retira aussitôt. Julien, sans trop savoir ce qu'il faisait, la saisit de nouveau. Quoique bien ému lui-même, il fut frappé de la froideur glaciale de la main qu'il prenait; il la serrait¹ avec une force convulsive; on fit un dernier effort pour la lui ôter, mais enfin cette main lui resta.

Son âme fut inondée de bonheur, non qu'il aimât Mme de Rênal, mais un affreux supplice venait de cesser (...)

Admirable sans doute la façon dont Stendhal nous fait vivre la tension croissante qui étreint son héros. Il nous la donne de l'intérieur, dans la conscience du personnage et ce, non seulement par l'évocation des pensées qui la traversent, mais par la manière dont Julien perçoit les événements qui l'entourent et qu'il déclenche sans les maîtriser. Car, au-delà des sentiments tout se joue sur le corps, sur la main qu'il faut prendre et ne plus lâcher, comme une troupe défend jusqu'à la mort la position stratégique dont elle vient de s'emparer.

Or, que nous dit Stendhal à ce sujet? Que justement tout se joue dans la manière de considérer cette partie stratégique du corps à conquérir. Et que pour la posséder de manière certaine, il importe de la faire sienne, de la soustraire au pouvoir de celle dont elle est pourtant l'attribut; il faut qu'elle cesse d'appartenir à Mme Rênal, qui pourrait la retirer, pour devenir propriété de Julien, qui ne la rendra pas...

L'art de Stendhal est de tirer des ressources de la langue, un effet bien plus fort que tout ce qui vient d'être dit par mon commentaire: il réalise ce projet en nommant cette partie du corps et en l'éloignant progressivement de sa propriétaire grâce au potentiel du paradigme déterminatif du français.

Reprenons le passage décisif, en signalant en gras les étapes:

«Enfin, comme le dernier coup de dix heures retentissait encore, il étendit la main et prit celle de Mme de Rênal, qui la retira aussitôt. Julien, sans trop savoir ce qu'il faisait, la saisit de nouveau. Quoique bien ému lui-même, il fut frappé de la froideur glaciale de la main qu'il prenait; il la serrait avec une force convulsive; on fit un dernier effort pour la lui ôter, mais enfin cette main lui resta.»

Au début il s'agit d'une référencement classique: «la main/celle de Mme Rênal», reprise par des pronoms objets: «la». La main est bien celle de sa propriétaire et Julien l'envisage comme un objet extérieur à lui-même; mais les choses avancent et lorsque la main de Mme Rênal reste dans la sienne, elle devient un objet dépersonnalisé, distant, presque mort (ce qu'annonce la «froideur glaciale» évoquée juste avant): ce n'est plus en effet *la main* (de Mme de Rênal), mais *cette main*, objet sans lien que le démonstratif désigne au regard du lecteur tout en le séparant de son contexte.

La focalisation réalisée à l'aide du démonstratif, au-delà d'une valeur de désignation et donc d'insistance, prend dans ce contexte une valeur psychologique renvoyant à l'esprit du héros incapable de ressentir la moindre joie. Cette main n'a plus de corps comme il n'a pas d'amour réel pour celle qu'il

croit séduire.

Ainsi sommes-nous sur la piste d'une lecture possible du roman, sartrienne avant l'heure, celle d'une lente conquête de la découverte de l'autre, que Julien de cesse de nier à travers Mme de Rênal puis Mathilde de la Mole. Dès le début l'altérité est perdue, et du coup la profondeur de soi. Mme de Rênal s'efface d'ailleurs en tant que personne derrière une figure linguistique d'indifférenciation, celle du «on» («on fit un dernier effort»).

Et tout ceci se joue sur un simple adjectif démonstratif ; comment mieux en sentir la force?

Prenons en second exemple, dans une fable de La Fontaine particulièrement célèbre, *Perrette et le pot au lait*. L'argument est connu: une jeune laitière allant vendre son lait à la ville, rêve à ce qu'elle pourra acheter avec le prix obtenu, mais elle rêve tant et si bien que, se croyant déjà en possession d'une vache et de son veau, objets de sa convoitise, emportée par sa joie, elle répand le lait qu'elle portait ; portrait d'un esprit qui, comme le dit La Fontaine, «bat la campagne» et confond rêve et réalité.

C'est que tout commence bien, dans la gaîté et l'espoir où le rêve se déploie peu à peu:

«Et qui m'empêchera de mettre en notre étable,

Vu le prix dont il est,

Une vache et son veau,

Que je verrai sauter au milieu du troupeau?»

Certes, tout est encore possible, et les objets du rêve, grâce au système coréférentiel et au jeu des anaphores s'installent peu à peu dans le récit (une vache et son veau que je verrai). Mais le lait tombe et tout revient à la réalité: seul le lait existait, le reste n'était que mimesis, image, artifice de la langue et crédulité de l'esprit, qui nous faisait croire à leur réalité. Et très logiquement des objets ne restent que les mots qui les désignaient; ce que La Fontaine exécute d'un trait dans un vers devenu proverbe: «Le lait tombe; adieu veau, vache, cochon, couvée;». Tout est dit en un seul vers et ce, par la grâce des déterminants. Si le lait est bien présent (et ironiquement absent puisque répandu et perdu), les objets rêvés, que l'on croyait réels, s'en sont allés, revenus à ce qu'ils n'avaient jamais cessé d'être: des *mots*, dont le langage seul assurait mimétiquement l'existence. Une fois revenu à de pures catégories lexicales (veau, vache, etc.) ils ne peuvent plus être reliés au récit comme des existants mais précisément comme des catégories non actualisées par des objets effectifs (des occurrences); ils sont réduits au rang d'éléments d'une simple «énumération» catégorielle: la perte de cette matérialité linguistique se manifeste - et se réalise - à l'aide d'une simple suppression déterminative: plus d'article, plus d'existence narrative! Mais que de force dans cette disparition qui dit et effectue tout à la fois la performance expressive ! Ainsi peut-on lire la fable comme une histoire de déterminants, apparus dans la coréférentielité comme ciment de la construction du rêve (par le déploiement du récit se raconte Perrette), puis disparus dans l'écroulement de celui-ci. Quelle meilleure manière de comprendre ce qu'est un article ou son absence et combien ils sont parfois plus décisifs, plus importants que les mots qu'ils relient?

Conclusion: perspectives didactiques

Quelles conclusions tirer de ce qui vient d'être dit? D'abord que le plaisir existe et qu'il est essentiel au désir de lecture, à la poursuite de la fréquentation des œuvres. Comment imaginer de consacrer du temps à ce qui ne donnerait rien? Mais aussi à ce qui demande de l'engagement – du travail – consubstantiel au plaisir de lire. Ce qui nous touche nous met en cause, nous pousse, souvent de manière peu consciente, à évoluer, à modifier nos filtres de perception. Là se rencontrent langues et textes, là se réunissent lecteurs et lectures, mise en œuvre de la littérature et de la langue.

Sommes-nous alors si éloignés de nos situations de classe? Je ne le crois pas, je pense au contraire que nous sommes au cœur de la force de l'apprentissage lorsqu'il existe, lorsqu'il touche un monde inexploré, cherche à comprendre comment ça marche, élabore des itinéraires si particuliers, si fragiles, si étranges.

Affronté à la complexité des mots et des rythmes, l'apprenant creuse sa trace dans la langue, certes avec moins de virtuosité apparente que Stendhal ou La Fontaine, mais si proche d'eux pourtant. Et la preuve en est qu'il butte sur ces effets de style, qu'il s'y accroche quand le lecteur natif ne les remarque même plus. Si l'imparfait de Flaubert viole les règles apprises, l'apprenant s'y arrête et l'interroge. Le bizarre de l'étranger n'est pas celui de l'autochtone, ou plutôt il est perçu différemment:

non imbu des règles canoniques, l'étranger le voit comme un possible, donc comme un phénomène qui pourrait remettre en perspectives les règles apprises.

On voit qui a – esthétiquement – raison; c'est l'étranger bien sûr. Mais comment s'en étonner? Il se pose la même question, dans les mêmes termes que l'écrivain: un possible qui changerait notre vision des choses.

Bibliographie

Bourdet, J.-F., (Dir.), «Fiction littéraire et apprentissage des langues», *Etudes de Linguistique Appliquée*, n. 115, septembre 1999.

ANNEXES

I Flaubert

Salammbô

Passages cités:

1 Incipit du roman:

«C'était à Mégara, faubourg de Carthage, dans les jardins d'Hamilcar.»

2 Fin du chapitre 5 «Tanit»: «Quand il fut dehors, il retira de son cou le grand zaïmph et l'éleva sur sa tête le plus haut possible. L'étoffe, soutenue par le vent de la mer, resplendissait au soleil avec ses couleurs, ses pierreries et la figure de ses dieux. Mâtho, le portant ainsi, traversa toute la plaine jusqu'aux tentes des soldats, et le peuple, sur les murs, regardait s'en aller la fortune de Carthage.»

3 Fin du chapitre 10 «Le serpent»: «L'idée lui vint que l'on pouvait les entendre; alors elle se tut. Elle sanglotait tout bas, la tête dans ses mains et la figure sur les dalles.»

4 Fin du chapitre 11 «Sous la tente»: «on attacha leurs pouces l'un contre l'autre avec une lanière de boeuf, puis on leur versa du blé sur la tête, et les grains qui tombaient autour d'eux sonnèrent comme de la grêle en rebondissant.»

5 Fin du chapitre 12 «L'aqueduc»: «lors, il se mit à courir sur la plate-forme, d'un bout à l'autre, - et, comme un conducteur de char triomphant aux jeux Olympiques, Spendius, éperdu d'orgueil, levait les bras.»

6 Fin du chapitre 15 «Mâtho» (fin du roman): «Salammbô se leva comme son époux, avec une coupe à la main, afin de boire aussi. Elle retomba, la tête en arrière, par-dessus le dossier du trône, - blême, raidie, les lèvres ouvertes, - et ses cheveux dénoués pendaient jusqu'à terre. Ainsi mourut la fille d'Hamilcar pour avoir touché au manteau de Tanit.»

II Stendhal

Le rouge et le noir

Chapitre IX

Une soirée à la campagne

La Didon de M. Guérin, esquisse charmante. Ses regards le lendemain, quand il revit Mme de Rênal étaient singuliers; il l'observait comme un ennemi avec lequel il va falloir se battre. Ces regards si différents de ceux de la veille, firent perdre la tête à Mme de Rênal: elle avait été bonne pour lui, et il paraissait fâché. Elle ne pouvait détacher ses regards des siens.

– Strombeck

La présence de Mme Derville permettait à Julien de moins parler et de s'occuper davantage de ce qu'il avait dans la tête. Son unique affaire, toute cette journée, fut de se fortifier par la lecture du livre inspiré qui retrempait son âme.

Il abrégéa beaucoup les leçons des enfants, et ensuite, quand la présence de Mme de Rênal vint le rappeler tout à fait aux soins de sa gloire, il décida qu'il fallait absolument qu'elle permît ce soir-là que sa main restât dans la sienne.

Le soleil en baissant, et rapprochant le moment décisif fit battre le coeur de Julien d'une façon singulière. La nuit vint. Il observa avec une joie qui lui ôta un poids immense de dessus la poitrine, qu'elle serait fort obscure.

Le ciel chargé de gros nuages, promenés par un vent très chaud, semblait annoncer une tempête. Les deux amies se promenèrent fort tard. Tout ce qu'elles faisaient ce soir-là semblait singulier à Julien. Elles jouissaient de ce temps, qui, pour certaines âmes délicates, semble augmenter le plaisir d'aimer.

On s'assit enfin, Mme de Rênal à côté de Julien, et Mme Derville près de son amie. Préoccupé de ce qu'il allait tenter, Julien ne trouvait rien à dire. La conversation languissait.

– «Serai-je aussi tremblant et malheureux au premier duel qui me viendra?» se dit Julien, car il avait trop de méfiance et de lui et des autres, pour ne pas voir l'état de son âme.

Dans sa mortelle angoisse, tous les dangers lui eussent semblé préférables. Que de fois ne désira-t-il pas voir survenir à Mme de Rênal quelque affaire qui l'obligeât de rentrer à la maison et de quitter le jardin! La violence que Julien était obligé de se faire était trop forte pour que sa voix ne fût pas profondément altérée, bientôt la voix de Mme de Rênal devint tremblante aussi, mais Julien ne s'en aperçut point. L'affreux combat que le devoir livrait à la timidité était trop pénible, pour qu'il fût en état de rien observer hors lui-même. Neuf heures trois quarts venaient de sonner à l'horloge du château sans qu'il eût encore rien osé. Julien, indigné de sa lâcheté, se dit: – «Au moment précis où dix heures sonneront, j'exécuterai ce que, pendant toute la journée je me suis promis de faire ce soir, ou je monterai chez moi me brûler la cervelle».

Après un dernier moment d'attente et d'anxiété, pendant lequel l'excès de l'émotion mettait Julien comme hors de lui dix heures sonnèrent à l'horloge qui était au-dessus de sa tête. Chaque coup de cette cloche fatale retentissait dans sa poitrine, et y causait comme un mouvement physique.

Enfin, comme le dernier coup de dix heures retentissait encore, il étendit la main, et prit celle de Mme de Rênal, qui la retira aussitôt. Julien, sans trop savoir ce qu'il faisait, la saisit de nouveau. Quoique bien ému lui-même, il fut frappé de la froideur glaciale de la main qu'il prenait, il la serrait avec une force convulsive, on fit un dernier effort pour la lui ôter, mais enfin cette main lui resta.

Son âme fut inondée de bonheur, non qu'il aimât Mme de Rênal, mais un affreux supplice venait de cesser. Pour que Mme Derville ne s'aperçût de rien, il se crut obligé de parler, sa voix alors était éclatante et forte. Celle de Mme de Rênal, au contraire, trahissait tant d'émotion, que son amie la crut malade et lui proposa de rentrer. Julien sentit le danger: – «Si Mme de Rênal rentre au salon, je vais retomber dans la position affreuse où j'ai passé la journée. J'ai tenu cette main trop peu de temps pour que cela compte comme un avantage qui m'est acquis.»

Au moment où Mme Derville renouvelait la proposition de rentrer au salon, Julien serra fortement la main qu'on lui abandonnait.

Mme de Rênal, qui se levait déjà, se rassit en disant, d'une voix mourante: – Je me sens, à la vérité, un peu malade, mais le grand air me fait du bien.

Ces mots confirmèrent le bonheur de Julien, qui, dans ce moment, était extrême: il parla, il oublia de feindre, il parut l'homme le plus aimable aux deux amies qui l'écoutaient. Cependant il y avait encore un peu de manque de courage dans cette éloquence qui lui arrivait tout à coup. Il craignait mortellement que Mme Derville fatiguée du vent qui commençait à s'élever et qui précédait la tempête, ne voulût rentrer seule au salon. Alors il serait resté en tête-à-tête avec Mme de Rênal. Il avait eu presque par hasard le courage aveugle qui suffit pour agir; mais il sentait qu'il était hors de sa puissance de dire le mot le plus simple à Mme de Rênal. Quelque légers que fussent ses reproches, il allait être battu, et l'avantage qu'il venait d'obtenir anéanti. (...)

III Jean de La Fontaine

La laitière et le pot au lait

Fables, Livre VII, Fable 10

Perrette sur sa tête ayant un Pot au lait

Bien posé sur un coussinet,

Prétendait arriver sans encombre à la ville.

Légère et court vêtue elle allait à grands pas ;

Ayant mis ce jour-là, pour être plus agile,

Cotillon simple, et souliers plats.

Notre laitière ainsi troussée

Comptait déjà dans sa pensée

Tout le prix de son lait, en employait l'argent,

Achetait un cent d'oeufs, faisait triple couvée ;

La chose allait à bien par son soin diligent.

Il m'est, disait-elle, facile,

D'élever des poulets autour de ma maison :

Le Renard sera bien habile,

S'il ne m'en laisse assez pour avoir un cochon.

Le porc à s'engraisser coûtera peu de son ;
Il était quand je l'eus de grosseur raisonnable :
J'aurai le revendant de l'argent bel et bon.
Et qui m'empêchera de mettre en notre étable,
Vu le prix dont il est, une vache et son veau,
Que je verrai sauter au milieu du troupeau ?
Perrette là-dessus saute aussi, transportée.
Le lait tombe ; adieu veau, vache, cochon, couvée ;
La dame de ces biens, quittant d'un oeil marri
Sa fortune ainsi répandue,
Va s'excuser à son mari
En grand danger d'être battue.
Le récit en farce en fut fait ;
On l'appela le Pot au lait.

Quel esprit ne bat la campagne ?
Qui ne fait châteaux en Espagne ?
Picrochole, Pyrrhus, la Laitière, enfin tous,
Autant les sages que les fous ?
Chacun songe en veillant, il n'est rien de plus doux :
Une flatteuse erreur emporte alors nos âmes :
Tout le bien du monde est à nous,
Tous les honneurs, toutes les femmes.
Quand je suis seul, je fais au plus brave un défi ;
Je m'écarte, je vais détrôner le Sophi ;
On m'élit roi, mon peuple m'aime ;
Les diadèmes vont sur ma tête pleuvant :
Quelque accident fait-il que je rentre en moi-même ;
Je suis gros Jean comme devant.

УДК: 81'221: 316.77

ВОЛКОВА В.В., ВЯЗОВА Р.В.
(Запорізький національний університет)

СПЕЦИФІКА НЕВЕРБАЛЬНОГО КОДУ В МІЖКУЛЬТУРНІЙ КОМУНІКАЦІЇ

У статті проаналізовано основні підходи щодо визначення поняття «міжкультурна комунікація»; розглянуто особливості впливу невербальної поведінки комунікантів на перебіг процесу міжкультурної комунікації, розглянута роль засобів невербальної комунікації у процесі міжкультурного спілкування. Зроблено висновок про те, що невербальні компоненти відіграють визначну роль у процесі міжкультурної комунікації. Мову і невербальні компоненти слід розглядати як інтегральні елементи однієї системи.

Ключові слова: міжкультурна комунікація, міжкультурне спілкування, невербальна комунікація, вербальна комунікація, засоби спілкування, жест, символічний інтераціоналізм.

Волкова В.В., Вязова Р.В. Специфика невербального кода в межкультурной коммуникации. В статье проанализированы основные подходы к определению понятия «межкультурная коммуникация»; рассмотрены особенности влияния невербального поведения коммуникантов на протекание процесса межкультурной коммуникации, рассмотрена роль способов невербальной коммуникации в процессе межкультурного общения. Сделано вывод, что невербальные компоненты играют определяющую роль в процессе межкультурной коммуникации. Язык и невербальные компоненты