



JOURNAL OF FACULTY OF ARTS PORT SAID UNIVERSITY

PEER-REVIEWED QUARTERLY PERIODICAL

ISSUE NO. 21
JULY 2022
PART THREE

Print International Standard Serial No. (ISSN: 2356-6493)

Electronic International Standard Serial No. (ISSN: 2682-3551)

WEBSITE

[HTTPS://JFPSU.JOURNALS.EKB.EG/](https://jfpsu.journals.ekb.eg/)

PART THREE

Terms and Rules of Publication

First: General Rules of Publication

1. *Journal of the Faculty of Arts Port Said University* is a peer-reviewed quarterly periodical that is specialized in publishing research papers in Arabic and foreign languages, provided that such papers are in the field of human, social and linguistic studies, and within the topics of interest to the journal.
2. The journal publishes theoretical and applied research papers, articles and studies that contribute to the advancement of human, social and linguistic knowledge. Accordingly, the journal includes scientific research and articles, critical or scientific reviews, translated works, summaries of master's theses and doctoral dissertations along with research derived from them, and reports of conferences, seminars and workshops.
3. The journal publishes research papers that have not been previously published in any other journal; the researcher undertakes that the research has not been previously published, and that it is not currently submitted to any other publishing authority, with a commitment not to submit it elsewhere until the end of the review procedures, and notification of acceptance or rejection.
4. The research submitted for publication in the journal must be original in its specific scientific major, based on accurate methodological foundations, and written in a sound foreign language without any linguistics or grammatical errors.
5. Research papers published in the journal do not have any political or religious orientation, but rather they are specialized scientific researches that express the viewpoint of their authors without necessarily reflecting that of the journal. Moreover, the validity of the data and information included in the research is the authors' own responsibility and not the journal's.

6. Everything published in the journal is considered its property, and must not be republished elsewhere in any form without written permission from the journal's administration. The journal also has the right to dispose of the published research papers—whether printed or electronic—republish these papers, or participate in databases or websites without consulting the author.

Second: Rules for Writing Research Papers in the Journal

1. The research is written using Microsoft Office Word, and the following points are to be taken into account:

- Page Size is B5
- In Arabic-language papers, page margins are 2.5 cm on all sides, except for the right side which is 3 cm, spaces between the lines are single at 1 cm, and the font is Simplified Arabic.
- In foreign-language papers, page margins are 2.5 cm on all sides, except for the left side which is 3 cm, spaces between the lines are single at 1 cm, and the font is Times New Roman.
- In all papers—whether in Arabic or foreign language—the font is bold of 16 pt for the main title and 14 pt for the subtitle, and regular of 14 pt for the body. As for the footnotes, they are written with a font size of 10 pt and single line spacing (0 cm).

2. The title of the research, the researcher's full name, his academic title (job rank), his affiliation or the university he studies at, and his academic or personal e-mail must be written on the title page of the research in both Arabic and English language.

3. In Arabic-language papers, abstracts written in Arabic and English (150-250 words) are to be submitted, whereas in foreign-language papers there has to be an abstract written in the language of the abstract along with an Arabic one. In addition, keywords (3-5 words) must be written below each abstract in the same language.

4. There has to be a list of the research references and sources at the end (in alphabetical order) following the APA manual.

5. In case of using an external program or a distinct font type to insert Quranic verses or symbols in the file, please write the name of the program or font used in case it is not common so that these verses and symbols are read in the file sent in Word format, as well as in the case of using a specific font type in writing phonetic symbols in language papers.

Third: Procedures for Submitting and Publishing Research Papers in the Journal

1. It is required to submit a report approved by the Digital Unit at Port Said University on the examination of the similarity index (plagiarism) of the research submitted for publication.

2. The research is submitted electronically on the journal's website in Word format, taking into account that personal information about the author is to be submitted in a separate file (title page) from the research file (the original file of the article), which must not include the name of the author or anything that refers to him.

3. The researcher should pay the full peer review fees once the research is submitted to the journal, and before being sent to reviewers. It is worth mentioning that the scientific subject of research and studies submitted for publication is subject to secret (blind) academic peer reviewing by professors specialized in the field of the research according to the system followed in the journal.

4. The research is considered acceptable for publication after it has been approved by the reviewers, and when the researcher has made all modifications requested by them (if there were any). The researcher is notified of the result, and can have an official statement of acceptance of the research for publication.

Board of Directors

Editor-in-chief:

Prof. Badr Abdulaziz Badr Dean of the Faculty

Deputy Editor-in-chief:

Prof. Ahmed Ibrahim Saber Vice Dean for Postgraduate Studies & Research

Editorial Board Memebrs:

Prof. Nadia Abdulaal Radwan Professor at the Department of Sociology
Prof. Ali Al-Sayed Younis Professor at the Department of Arabic Language & Literature

Prof. Gabr Mohamed Gabr Professor at the Department of Psychology

Prof. Mahmoud Sadek Soliman Professor at the Department of Sociology

Prof. Nada Al- Husseini Nada Professor at the Department of Arabic Language & Literature

Prof. Mohamed Saad Mohamed Professor at the Department of Arabic Language & Literature

Prof. Abeer Zackeria Soliman Professor at the Department of History

Prof. Ahmed Abu Zeid Professor at the Department of Psychology

Prof. Abdulsalam Abdulsattar Professor at the Department of Geography

Prof. Mahmoud Saad Al-gendi Professor at the Department of Archaeology

Prof. Sayed Sadek Al-Qadi Professor at the Department of English Language & Literature

Prof. Wagdy khairy Nessim Professor at the Department of Philosophy

Editorial Secretary:

Iman Ra'ouf Muhammad Assistant Lecturer at the Department of English Language & Literature

Advisory Board

- 1 **Prof. Abdelkader Boubaya** Professor at the Department of History and Archeology, Faculty of Humanities and Islamic Sciences, University of Oran, Algeria.
- 2 **Prof. Amaal Ahmed Al-Omari** Professor of Islamic Archaeology and Arts, Faculty of Archaeology, Cairo University, Egypt.
- 3 **Prof. Amer Jadila Abu Jabla** Professor of Islamic History - Faculty of Arts, Mutah University, Jordan.
- 4 **Prof. Ariza Armada Almudena** Professor of Andalusian Studies, New York University, Madrid, Spain.
- 5 **Prof. Drago Luciano** Department of Geomorphology and Geographical Information Systems, Faculty of Geography, Babeş-Bolyai University, Romania.
- 6 **Prof. Gabr Mohamed Gabr** Professor of Clinical Psychology, Faculty of Arts, Port Said University, Egypt
- 7 **Prof. Ghaylan Hammoud Ghaylan** Professor of Archeology, College of Arts, Sana'a University, Yemen.
- 8 **Prof. Giuseppe Scattolin** Professor of Islamic Philosophy, Pontifical Institute for Arabic and Islamic Studies, Gregoriana University, Rome, Italy.
- 9 **Prof. Hasna Shweil Ahmed Al-Ghamdi** Professor at the Department of History and Archeology, University of Jeddah, Saudi Arabia.
- 10 **Prof. Ibrahim Al-Qadri Bochish** Professor of Islamic Medieval History, Moulay Ismail University, Meknes, Morocco.
- 11 **Prof. Ibtihal Ahmed** Professor of French Language, Faculty of Arts, Cairo University,



-
- | | | |
|----|---|---|
| | Kamal | Egypt. |
| 12 | Prof. Jaroslav Drubny | Faculty of Arts, Comenius University, Slovakia. |
| 13 | Prof. Kholoud bint Muhammad bin Ayed Al-Ahmadi | Professor at the Department of Social Sciences, Faculty of Arts and Humanities, Taibah University, Madinah, Saudi Arabia. |
| 14 | Prof. Mahmoud Al-Sayed Mourad | Professor of Greek Philosophy, Faculty of Arts, Sohag University, Egypt. |
| 15 | Prof. Mohamed Mohamed Enani | Professor of English Language, Faculty of Arts, Cairo University |
| 16 | Prof. Raafat Mohamed Al-Nabawy | Professor of Islamic Coinage, Faculty of Archaeology, Cairo University, Egypt |
| 17 | Prof. Saber Amin Sayed Desouki | Professor of Geomorphology, Faculty of Arts, Damnhour University, Egypt. |
| 18 | Prof. Said Mohamed Gharedah | Director of the Institute of Cultural and International Cooperation, Sanusi University, Libya. |
| 19 | Prof. Saleh bin Mohamed Bouslim | Dean of the Faculty of Social Sciences and Humanities, University of Ghardaia, Algeria. |
| 20 | Prof. Taha Hussein Hadeel | Cultural Counselor of the Embassy of Yemen in Egypt, History Department, Faculty of Education, University of Aden, Yemen. |
| 21 | Prof. Youssef Hassan Nofal | Professor of Arabic Language, Faculty of Girls, Ain Shams University, Egypt. |

Journal of the Faculty of Arts Broad Horizons for Human Creativity

Academic research is the real entrance to the civilizational, developmental and enlightening evolution. The faculty, therefore, had to attach great importance to it, believing in its importance and its main pivotal role in achieving sustainable development, as well as being at the same time the basic foundation of the university's structure in the core of its existence. Besides, the faculty's role is not only confined to performing teaching tasks and providing students with curricula, but rather it stems from its comprehensive vision, which is based on activating competencies and enriching the fields of academic research in order to serve the philosophy of science, and echo that science in the surrounding environment.

It was necessary to issue a peer-reviewed academic journal, in accordance with the main established principles, standards, and regulations, so as to encourage and stimulate scientific research activities in all fields of human sciences; develop and enrich the efficiency of the academic research performance of the faculty members; activate the content of the college's vision along with its important and inspiring mission; present the new and current subjects in all fields of human sciences; raise the level of the university's global classification; and develop education and ensure its quality. *Journal of the Faculty of Arts Port Said University* thus came to open up broad horizons for human creativity.

The first issue of the journal was published in January 2013, and issues have been published over the past nine years on a biannual basis, forming an integrated database in various linguistic, human and social fields until the journal deemed it necessary to update that base on a continuously, keep pace with the beacons of emerging scientific research and accommodate a greater extent of research papers. The nature of issuing the journal then changed from biannual to quarterly in 2022, starting with the 20th issue (April, 2022) as the first issue of the journal that is published on a quarterly

basis, followed by the current issue in the hands of the reader, which is **the 21st issue (July, 2022)**.

The 21st issue is published in three parts that include all the disciplines of interest to the journal. The first part includes ten research papers, eight of which are in the specialization of Arabic language and literature, and Islamic studies; two research papers traveling across various eras of history and civilization. The second part includes eight research papers dealing with various and specialized topics, three of which are in various fields of physical and human geography, and five others are in various sciences including sociology, psychology and philosophy. As for the third part, it is a foreign part that contains seven research papers, including linguistic papers in the English and French language specialization, and an English-language paper that tackles a phenomenon in the field of physical geography.

We ask God Almighty that academic research papers published in the journal achieve the desired benefit, and that it be followed by broader, deeper, and more forward-looking research steps for the near future.

Prof. Ahmed Ibrahim Saber

Vice Dean for Postgraduate Studies
and Research
& Deputy Editor-in-chief

Prof. Badr Abdulaziz Badr

Dean of the Faculty
& Editor-in-chief

TABLE OF CONTENTS

NO.	CONTENT	PAGES
1. ENGLISH LANGUAGE & LITERATURE		
1	<p style="text-align: center;">Forms of Intersectionality: Drama and Metadrama in Yussef El Guindi's Jihad Jones and the Kalashnikov Babes</p> <p style="text-align: center;">Abanoub Wagdy Azer</p> <p style="text-align: center;">MA Researcher, English Department, Faculty of Arts, Port Said University</p>	1-21
2	<p style="text-align: center;">A Stylistic Approach to Power Relation Shifts in Arthur Miller's <i>The Crucible</i></p> <p style="text-align: center;">Mohamed ElSayed Ibrahim Elashrey</p> <p style="text-align: center;">MA Researcher, English Department, Faculty of Arts, Port Said University</p>	22-40
3	<p style="text-align: center;">A Sociocognitive Discourse Study of Racism in Iago's Speech in Shakespeare's <i>Othello</i></p> <p style="text-align: center;">Dr. Mohamed Mohamed Tohamy</p> <p style="text-align: center;">Assistant Professor of English Language, Faculty of Arts and Humanities, Suez Canal University</p>	41-64
2. FRENCH LANGUAGE & LITERATURE		
4	<p style="text-align: center;">Les Étiquettes de la Dissimulation du Métissage dans <i>La Cheffe, Roman d'une Cuisinière</i> de Marie Ndiaye: Une Écriture Émiettée</p> <p style="text-align: center;">Dr. Amgad El-Zarif Atta</p> <p style="text-align: center;">Professeur adjoint en linguistique Française, Faculté des Lettres, Université d'Al-Arich</p>	65-112
5	<p style="text-align: center;">L'interaction entre le Numérique Ultracontemporain et l'imaginaire Romanesque dans « <i>Les Choses Humaines</i> » de Karine Tuil</p> <p style="text-align: center;">Dr. Hicham Rizq Bédeir Mohammed</p> <p style="text-align: center;">Professeur adjoint, Faculté de Pédagogie, Université de Mansoura</p>	113-148
6	<p style="text-align: center;">Reflets Interculturels dans Double Chant de François Cheng (Analyse lexico-sémantique de l'écologie poétique)</p> <p style="text-align: center;">Dr. Mahmoud Elmetwali Attia Ali</p> <p style="text-align: center;">Professeur adjoint, Département du Français, Faculté des Lettres, Ismalia</p>	149-211
3. GEOGRAPHY		
7	<p style="text-align: center;">The Dynamics of Sand Dunes and Their Impact on the Capability of Soil in EL-Qasr Village, EL-Dakhla Depression: A Study in Applied Geomorphology</p> <p style="text-align: center;">Dr. Hewyda Tawfek Ahmed Hassan</p> <p style="text-align: center;">Lecturer of Geomorphology, Faculty of Education, Ain Shams University</p>	212-251

1. English Language & Literature

**Forms of Intersectionality: Drama and Metadrama
in Yussef El Guindi's Jihad Jones and the
Kalashnikov Babes**

Abanoub Wagdy Azer

MA Researcher, English Department
Faculty of Arts, Port Said University
abanoubresearcher@gmail.com

DOI: 10.21608/jfpsu.2021.70399.1069

Forms of Intersectionality: Drama and Metadrama in Yussef El Guindi's Jihad Jones and the Kalashnikov Babes

Abstract

This study aims at studying Yussef El Guindi's *Jihad Jones and the Kalashnikov Babes* (2008). Arab American, particularly non-Native, actors are typecast in the roles of terrorists. Therefore, they are torn between their desire at stardom and their loyalty to their origin. The present study employs the intersectional theory in such a way to relate it to the form, not merely to the content. Intersectionality is a sociological theory but it is applied on numerous fields, including literature. This theory is based on the premise that multiple social categorical axes (e.g. race, religion, and social status) operate simultaneously to produce a distinct system of discrimination and privilege for each individual. In the view that *Jihad Jones and the Kalashnikov Babes* is a play within a play, this study utilizes this metadramatic technique to illustrate that layers of narrative can be an effective tool to clarify layers of stereotyping. This is the point where a modern sociological theory can cohere with a classical dramatic device. In other words, this paper attempts at linking the content, form, and theory together in order to expound how Muslim American actors are stereotyped in their real-life situations as well as in the roles they perform. Arab American actor Ashraf is stereotyped and experiences the prejudice practiced on Arabs and Muslims in the frame story/his personal life and the inside story/the cinematic roles he plays. In such a way, both the levels of narrative, which represent different social contexts, reflect two levels of the intersectional stereotypes of the same person.

Keywords: Anti-Arabism, Arab Americans, Discrimination, Intersectionality, Stereotyping Yussef El Guindi.

أشكال من النظرية التواشجية: الدراما والميتادراما في مسرحية "جهاد جونز وفاتنات كلاشكوف" ليوسف الجندي

أبانوب وجدي عازر

باحث ماجستير، كلية الآداب، جامعة بورسعيد

مستخلص

يهدف هذا البحث إلى دراسة مسرحية جهاد جونز وجماليات كلاشكوف (2008) للكاتب الأمريكي المصري يوسف الجندي . وُضع دائماً الممثلون الأمريكيون المسلمون-خاصة الذين من أصل غير أمريكي- في أدوار الإرهابيين. لذا تمتلكهم الحيرة بين رغبتهم في النجومية وإخلاصهم لأصلهم. ويوظف هذا البحث "التواشجية" لدراسة المسرحية بل وربطها بالشكل وليس المحتوى فقط. التواشجية هي نظرية في علم الاجتماع لكنها تُطبق في مجالات عدة ومنها الأدب، وهي مبنية على فرضية أن التصنيفات الاجتماعية المتعددة (مثل العرق والدين والمستوى المعيشي) تعمل معاً لتنتج نظاماً عنصرياً مميزاً لكل فرد على حدة. جهاد جونز وجماليات كلاشكوف هي مسرحية داخل مسرحية ومن ثمّ توظف الدراسة هذه الأداة الميتادرامية لإظهار أن الطبقات السردية يمكنها أن تكون أداة فعالة لتوضيح طبقات من التمييز والتمييز. وهذه النقطة التي منها يمكن لنظرية سوسيولوجية حديثة أن تعمل في تناغم مع أداة درامية كلاسيكية. بعبارة أخرى، يحاول الباحث الربط بين المحتوى والشكل والنظرية في آن واحد وذلك لتوضيح كيف أن الممثلين المسلمين الأمريكيين موضوعون في قوالب نمطية في حياتهم الشخصية وأيضاً في الأدوار التي يؤديونها. ومن منظور البناء الدرامي، فإن الممثل الأمريكي العربي "أشرف" يتعرض للتمييز والإجحاف تجاه العرب والمسلمين في السرد الإطاري/حياته الشخصية وأيضاً في السرد الداخلي/الدورالسينمائي الذي يلعبه. إذن كلا المستويين القصصيان- اللذان يمثلان سياقات اجتماعية مختلفة- يعكسان مستويين لصور نمطية تواشجية للفرد ذاته.

الكلمات المفتاحية: الأمريكيون العرب، التمييز العنصري، التمييز، التواشجية،

معاداة العرب، يوسف الجندي.

Introduction

With over 10 prestigious awards, Yussef El Guindi has established a name for himself as an Arab American dramatist whose role is to defend his heritage. He holds a unique position among the Arab American authors. It is worth casting some light on his personal life. Born in 1960, El Guindi emigrated from Egypt with his family to England when he was three years old. Nonetheless, he returned to Egypt and earned a BA from the American University in Cairo. He then moved to America where he held a Master of Fine Arts and acquired the citizenship in 1996. In addition to being a playwright, he made a film under a pseudonym .

El Guindi is an astonishing amalgamation of the Eastern and Western cultures. Such a matter is heavily reflected in everything he writes. Many of his characters have Arabic and Islamic names. Their speeches are deeply sunk into the Arab culture. El Guindi is an astute analyst of the differences among cultures, and of how these differences play a pivotal role in shaping the lives of Arabs in the United States of America. Therefore, most of his plays are characterized by a clash-of-civilization theme .

This paper employs the intersectional theory to examine the multiple forms of discrimination produced by the multiple social classifications. It is developed by Kimberlé Williams Crenshaw in her pioneering paper “Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics.” (1989) It is concerned with how multiple identities work in harmony to create a distinct system of oppression and privilege. It is originally formulated for black women in order to elucidate how their race (colour) and gender intersect to oppress them. Crenshaw thus rejects the idea that “race and gender” are “mutually exclusive categories of experience and analysis”. (139) In *Intersectional Theology: An Introductory Guide*, Kim and Shaw argue :

Intersectionality is the recognition of the simultaneity of multiple social identities within interlocking systems of oppression—people experience always and at once their gender, race, sexual identity, ability, age, social class, nation, and religion, and those intertwined identities locate them in relation to structures of power and domination. (XI)

However, the study applies intersectionality on the Arab American experience, not on women of colour. Additionally, it utilizes this theory to expound how one individual can experience the same stereotypes according to the different social contexts .

In *Jihad Jones and the Kalashnikov Babes*, the main characters are divided into two personas/personae: real and unreal. The real persona of Ashraf is the protagonist of the frame story while the unreal persona of Muhammad is the protagonist of the inside story (Ashraf in character). The real persona of Cassandra Shapely is the protagonist of the frame story while the unreal persona of Sherry is the protagonist of the inside story (Cassandra in character). In other words, Ashraf plays Muhammad whereas Cassandra does sherry. Be that as it may, this study sheds light only on the Ashraf/Muhammad binary .

Weaved into two interlocking plots, the main plot traces how an Arab American actor, Ashraf, is confused between his lifetime role in the cinema and his loyalty to the Arab and Islamic heritage. An unknown theatre actor, Ashraf is offered one million dollars to play a Muslim terrorist in a Hollywood movie with a prominent director and a famous actress. The main plot demonstrates how Ashraf's agent, the director and the actress try to persuade him to play the role. Deceptively, all the filmmakers tempt Ashraf with the privileges he can gain out of this role. Tempted by money, fame and the actress' charms, Ashraf accepts to play this role. In the introductory notes of this play, El Guindi clarifies: "the genesis of this play arose from years of being that Arab kid watching actors of Arab descent taking on these kinds of bad guys roles(6) ."

The subplot is that of the supposed film. As aforementioned, the hero of the film is a terrorist called “Muhammad”. Muhammad breaks into a house of an American family while they are celebrating the Thanksgiving Feast. He devours the food on the table, hints at copulating with the son, and takes the daughter as a hostage. In a clash-of-civilization dialogue, he tells Sherry about his desires at raping her regarding this rape as an Arab revenge of the United States. In a commercial salacious scene, the daughter accepts to sleep with Muhammad.

Intersectional Plots Reflecting Intersectional Stereotypes

It should be noted that the play-within-a play¹ device used in *Jihad Jones and the Kalashnikov Babes* is modernized. It is not ordinary like that of *Hamlet* but shown in scenes which are inserted in an actual dramatic work. Thus, the researcher uses the phrase ‘cinematic-theatrical scenes’ to refer to those of the framed play (inside story). It is worth adding that Dundjerovic calls such modernized nested² plays as “cinematically conceptualized theatre.” (184)

The two plots make the play a nested narrative or a play within a play to link stories to others. As for the terminology employed in the present study, the main plot is called a “frame story”. It is like an umbrella under which the framed/inside story unfolds. The frame story is the actual events as they are presented in the play. The inside story is the imaginary events of the movie which is to be starred by the characters of the frame story. This study casts much light upon how Yussef El Guindi is able to control a single character to express double voices in the frame story as well as the inside story. On this account, intersectionality is utilized to expound how the different social roles can reflect overlapping stereotypes.

¹ There is a slight difference between a play within a play and a role playing within a play, and then this study uses them interchangeably.

² The ‘frame play’ means the overarching plot (that of Ashraf) while the ‘framed play’ is the inside one (that of Muhammad).

Mise en abyme is another term for a play within a play which is coined by French author André Gide. It is “a device in which an enclave is embedded in the work (which may be pictorial, literary or theatrical), reproducing certain of its structural similarities or properties (specular reduplication). In addition, it “features a structural and thematic doubling, “i.e., a close correspondence between the content of the embedding piece and the content of the embedded piece.” (Pavis & Shantz 215)

Over and above the aforementioned definition, *The Penguin Dictionary of Critical Theory* defines *Mise en abyme* as follows:

Mise en abyme: a French expression originally used in heraldry to describe a small shield within a larger shield bearing the same device. In English the smaller shield is said to be ‘set in escutcheon’; the expression is used only in heraldry. Equivalent formal devices have long been used in both literature and the visual arts... André Gide (1869-1951)... defined it as the representation within a work of art of that work’s structure...mise-en-abyme is frequently associated with the nouveau roman, and a similar self-reflexivity is typical of much postmodernist fiction." (256)

As for the theatrical performance, two actors are to play two double-voiced characters. This means that real actors play characters, working as actors, who play a terrorist and a teenage girl. These real actors have a role/persona in the frame story as well as in the inside story. The real actor who should play Ashraf in the frame story will play Muhammad in the inside story. The real actress who should play Cassandra in the frame story will play Sherry in the inside story, “Cassandra will be playing Sherry.” (*Jihad Jones and the Kalashnikov Babes* 31)¹

According to *Cambridge Dictionary*, the word “persona” means “the voice in which an author writes a story or poem.” Each character often has one persona. The other sense maintains

¹ The abbreviation *JJ* will be used for the subsequent mentions.

that “the particular type of character that a person seems to have, which is often different from the real or private character that person has” . This study delves into these senses of this word. The word “*persona*” is used as a synonym for a theatrical mask”. In Greek theatre, the *persona* is the mask or the role held by the actor.” (Pavis & Shantz 47)

Throughout the play, the Ashraf/Muhammad voice shifts between an actual dramatic dialogue and a supposed film one. The former refers to the stereotypes in an indirect way whereas the latter in a direct way. Ashraf/Muhammad character conveys different views although both are Arabs and Muslims. One *persona*, Ashraf, is a tolerant, talented man while the other, Muhammad, is a fanatic, foolish one. Nonetheless, these two *personae* are perceived in the same negative way by the American society; that is called prejudice and stereotyping.

Dieter Mehl demonstrates that the “use of the “framed” play is, of course, very closely related to some of the more elaborate “inductions” in many Elizabethan and Jacobean plays” , where the dramatist “make(s) it quite clear that it is only a play by insisting on its artificial character.” (55) In addition, a dramatist who uses a play-within-a play device “present (s) the actors without disguise before the beginning of the actual play, to show the preparations for the performance and thus to stress its illusionary nature.” (56) Skilfully, El Guindi inserts a framed plot within the frame one. In the real script, there are various verbal references to the script supposed to be that of the film. Consequently, this study calls the script of the play itself as a real script while the script of the film as an embedded (imaginary) one. The title of the whole play is that of the embedded script. That is why El Guindi's play seems to be two interrelated narratives with common themes.

The single-voiced characters, Barry, Julius Steele, and Peggy, are involved only in the frame story. Julius Steele is the director of the supposed film, and thus a character in the frame story acts like a spectator/observer of the play. By means of illustration, El Guindi hides himself behind this imaginary controller of the embedded

script (that of the film). In addition to Steele, Berry is an intradiegetic narrator to the events of the film.

In his *Drama, Metadrama and Perception*, Richard Hornby illustrates that “when a playwright depicts a character who is himself playing a role, there is often the suggestion, ironically, that the role is closer to the character's true self than his everyday, “real” personality. Bernard Shaw always makes “aristocrats play aristocrats at being aristocrats, burglars play at being burglars....industrialists play at being industrialists.” (Hornby 67, 81) In their perspective, the character of the terrorist is closer to Ashraf than his “real personality” as a talented actor. They, consciously and subconsciously, suppose that Ashraf is no more than a terrorist. Hence, he should only play a terrorist.

The frame story is narrated by Yussef El Guindi (the actual authorial voice) while the inside story by Julius Steele (an imaginary narratorial voice in the frame story.) These two levels of narrative/performance have a kind of parallelism in common but the narrative voice varies. “Parallelism is meant the use of the same form of expression in the same line, or in succeeding lines of verse, the parallel expressions occupying the same relative place in the structure of the verse.” (Hubbard 361) The clause¹ “Ashraf unbuckles his belt” is mentioned along with “Muhammad has unbuckled his belt.” (*JJ* 37) This reminds the audience of Oscar Wilde's *The Importance of Being Earnest* where “the outer real play echoes the inner, both in scenes and specific lines.” (Hornby 43)

This structural parallelism reflects the parallelism whereby the American filmmakers perceive Ashraf. He is not a mere actor who is asked to play an imaginary role but he is chosen for this role not out of his acting abilities only. There are stereotypical motivations behind this choice. The director considers Ashraf to have something in common with the terrorist, Muhammad. In such nested plays, “the ways in which the actors (Ashraf here) comment

¹ Since *Jihad Jones* belongs to the Theatre of Realism, the speeches are called ‘clauses’, not ‘verses’ like those of the classical plays.

on their characters (Muhammad)...invites the audience to remain aware of the differences overlaps, and parallels between the competing realities.” (Giguere 108) Although Ashraf and Muhammad are existent in different social contexts, there are overlapping stereotypes between them. The outer real play and the inner unreal one are interdependent in reflecting the stereotypical-based Western attitudes. To explicate, the two plots are not separate, but converge to show how one person can experience the same stereotypes in different social contexts.

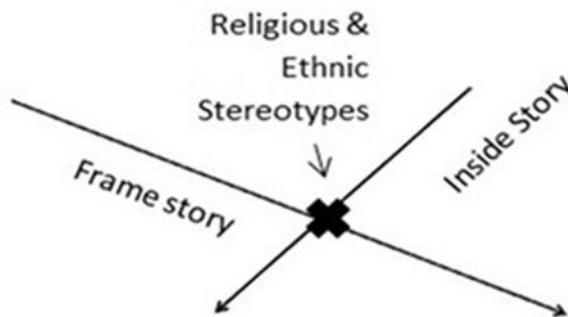


Figure 1

Be it noted that there is a distinction between double discrimination and double-faced discrimination. The double discrimination is when two minor social classifications intersect to create a system of discrimination for each individual whereas the double-faced discrimination is imposed only on those who take roles in different contexts. Actors are the main targets of double-faced discrimination due to the fact that they are presented in the same stereotypes they have in their real life. To illustrate, he who is stereotyped in the real life will be stereotyped in his artistic performances as well.

This paper assumes that people experience intersectional forms of discrimination on the basis of the “masks” they wear. Ashraf’s multiple identities intersect to create double-faced discrimination. He is already stereotyped in the everyday life like

any Arab American. "BARRY. You're so obvious that you are a stereotype without even having to play". (*JJ* 15) Furthermore, he experiences all the images of stereotyping and disadvantageous treatment in the cinematic roles he performs. He is restricted (or rather "typecast") to play the roles of terrorists where any discriminatory speech is allowed and justified. He can hear all the racial and religious slurs and cannot complain because it is fiction .

The researcher conducted a text-based interview with Lebanese-American actress Pascale Seigneurie who described her experience as a typecast actress. She said: "typecasting of Arab-American actors is still very much prevalent in the US for the simple reason that there are very few established screenwriters of Middle Eastern descent. Typecasting starts in the writing stage so it's important for Arabs to take ownership of their own stories and create characters that speak to their actual experiences."(Personal Communication)

Double levels of narrative/performance show intersectional double-faced stereotyping. One dramatic character, with double personae, experiences the stereotypic slurs simultaneously. These two personae are stereotypically presented in different degrees. In this way, Muhammad and Ashraf are looked down upon as backward, dangerous, and idiotic. The Western attitude towards all Arabs and Muslims are discriminatory and denigrating no matter which social roles they have. Such alleged similarities make Ashraf the most suitable actor for the role. Satirically, Ashraf confronts the director: "Well, at least we have someone from the right ethnic group playing this?" (*JJ* 43)

As already mentioned, on the one hand, Muhammad is an "Arab thug who stick(s) his hand in the turkey, scoop(s) out all the stuffing, throws it, and then forces the entire family to lick it off the floor. Paying special attention to the nubile teenage daughter as she bends down to do it." (*JJ* 21) On the other hand, Barry and Steele are afraid of Ashraf when he holds a gun to only "make a point." (*JJ* 48) This reflects the blatant prejudice towards Arabs. The ethnic and religious identities intersect to aggravate the prejudice towards

Ashraf. Even though his ethnicity is enough to make the Western society feel threatened, his religion adds fuel to fire. In their unconscious mind, Ashraf is a “hysterical” terrorist. Hence, if he held a gun, he would commit a crime .

Although Julius and Barry know how civilized Ashraf is, there is generalization and stereotyping. They cannot differentiate between one person who commits terroristic attacks and a whole ethnicity. Like any ethnic group, the Arab has good as well as bad people. Nevertheless, what the Western mind believes is that all Arabs, particularly Muslims, are terrorists. “Ashraf clearly rejects extremity as much as the American director” but he “cannot convince them that he is not a real version of the character in the script” (Wright 216).

ASHRAF. I'm not. I'm a wonderful worker who works well with others and never complains. Or uses a gun, even I disagree with someone.

JULIUS. I don't mind, as long you promise to use the same passion for the role.

ASHRAF. I'm not a gun-toting fanatic: even if I'm behaving like one (*JJ* 48).

There is no doubt that stereotyping and generalization are closely related concepts. This stereotype-based attitude towards the “Other” is a result of the Western, especially American, belief as superior to others. Their ethnic pride makes them ignore whatever is different to them. “Americans are unable to distinguish what is reality and over amplification, exaggeration, and stereotypes.” (Hasan 86) Such facts should be studied as logical fallacies and political realities but this is beyond the scope of the present research.

JULIUS. We'd feel more comfortable if you put that gun down.

ASHRAF. You see: I pick up a gun and it's threatening. Other people might pick up a gun and you'd understand they were trying to make a point. (*JJ* 36)

Americans believe that Arabs are associated to weaponry and terrorism. Julius and Barry know that the gun is for cinematic purposes but they have stereotype towards him as a killer.

ASHRAF. ...it's not loaded

JULIUS. I don't know that we need it.

ASHRAF. The safety's on and it's rusted out. I don't think it would fire no matter how many times you pulled the trigger. (*Points it at Barry, who ducks.*)

BARRY. (*Alarmed.*) No.

ASHRAF. It's just to scare people off. I'll keep it tucked in my belt.

JULIUS. I'd feel safer if you didn't.

Sure? To bolster the scene?—Alright, no matter. (*JJ* 36)

El Guindi employs the gun to express one aspect of the prejudice that Arabs and Muslims experience in America. It is both a visual and acoustic sign to reflect the stereotypes of Arabs as terrorists and to add a theatrical dimension to the text. Ironically, the gun of which Julius and Barry are afraid is a toy. This can be understood in a deep meaning. All such stereotypes are slanderous and shallow. In his *Semiotics of the Theatre*, Keir Elam clarifies: “a visual sign is this factor that makes the drama so eminently ‘representable through visual and other means: stage performance provides precisely the kind of contextualization—by representing the appropriate elements of communicative context and situation—which the otherwise ambiguous references call for.” (87)

What the researcher argues for is that the dramatic devices used in this play can be linked to the intersectional theory. In addition to a role-playing within-a play/a play-within-a play device, a visual sign can show layers of stereotyping of Arabs. The visual sign of a weapon associates the frame story with the inside one. The “gun” of Ashraf and the “letter opener” and “scissors” of Muhammad are parallel signs/motifs to elucidate the stereotypes the same individual experiences as a result to his double social roles. The fact that Ashraf is a person interacting with people and an actor performing characters shows his double social roles. Ashraf is labelled as a criminal in his personal life as well as in his acting career. Consequently, he is double-faced stereotyped owing to his double-voiced character.

The idea that Ashraf/Muhammad character is filthy and foolish dominates the play. This stereotype of Easterners, in general, and of Arabs, in particular, is of olden times. The East has been always seen as intellectually inferior to the West. Arabs are traditionally perceived as lecherous people, whether men or women, who seek to indulge their lusts. The portraying of Arabs in the image of lustful, primitive, and unethical people is recurrent in the Western literatures. By “literatures,” the researcher means all the types of writings, not only the literary and creative ones. In the past Arabs and Muslims were largely recognized in the West as “erotic” , “ignorant” “slave traders” among other many derogatory terms. Lately, the terms such as “terrorist” , “fundamentalist” and “blood-thirsty” are the terms that are over-generally ascribed to the Arabs and Muslims.” (Ridouani 2)

CASSANDRA. (*In character.*) Have you concept of hygiene, you idiot?

ASHRAF. (*In character.*) You call me idiot?

CASSANDRA. (*In character.*) Well you're not showing signs of intelligence are you.

ASHRAF. (*In character. grabs her, pulls her in close.*)
Enough with mouth. Get on bed. (*JJ 38*)

The word “bastard” is repeated by Sherry to describe Muhammad, and thus it is worthy to look deep into this word. *Merriam-Webster Dictionary* defines “bastard” as someone who is “of mixed or ill-conceived origin”. In his *Western Impact and Middle Eastern Response*, prominent Orientalist Bernard Lewis describes Arabs as a “bastard offspring”. (158) Victorian explorer W.S. Blunt describes the Iraqi people as “bastard” (qtd. in *The origin of Arabs Middle Eastern ethnicity and myth-making*, Peter Webb 35). *Urban Dictionary* defines the American phrase “an Arab bastard” as someone who is “angry as Arabs” . In this way, the word hints at the deep-rooted Western view towards Arabs as an ethnic group that has no origin. El Guindi is so familiar with the Orientalist views, and thus his dramatic speeches are realistic.

It is worth adding that El Guindi refers to Carl Jung's view on Arabs to explore the theme of discrimination. Jung label Arabs as “unreflective”, “beggars”, and people with “naked black feet.” (23, 343)

ASHRAF. Like Carl Jung. The founder of the therapy I've always gone to. He thought Arabs were lower than donkeys. Do you know what that did to me? Baring my issues to a Jungian and then discovering the founder would have felt contempt for me? (*JJ 21*)

There are numerous references, both obvious and subtle, to Ashraf as an “idiot.” (*JJ 21, 22, 23, 24*) Ironically, the filmmakers show that Arabs are too low to be even satirized or criticized. “BARRY. Do you think Julius Steel give a rat ass about anything less? About Arabs? Stop being so self-centered. Nobody gives a damn about your issues.” (*JJ 23*) Arabs cannot be “ethical”, intelligent, or respectable. The Americans filmmakers hold the view that Arabs are so primitive that they cannot teach them how to be “ethical” . They are the “thugs”, “bad guys” , “loonies” and “villains.” (*JJ 21, 23, 49, 50*) Barry tries to persuade Ashraf that he

does not understand that this movie satirizes an American Capitalist family and that has nothing to do with the anti-Arab discourse. Barry says: The family! Of course it's the family. Look at what happens. It's on every page..the overconsumption, the excesses, the mindless gluttony. A family with enough food on their table to feed hundreds. And now that— I mean look at what's saying.should there footnotes for you. (JJ 23)

Throughout the frame story, all the characters pretend that the movie does not include anti-Arab and anti-Muslim stereotypes. The director, Steele, tells Ashraf that he “handles a camera” not “causes.” (JJ 49) Barry insists that the film is a satire of American Capitalism. As a result, Ashraf reads some lines from the embedded script to edit them so that he can play the role. He tries to “make a reconcile” and convince the director that the film is but “a string of clichés hung together with punctuation marks.” (JJ 45)

JULIUS. I can't help if you won't show me what upsets you?

ASHRAF. Pick a page. Any page. Let's see. Here's one. A real gem: (*Reading.*) “Allah be praised. You have great tits. They are like dates. They remind me of home.” (JJ 49)

Multiple social categories produce overlapping forms of stereotypes. In this theatrical-cinematic scene, Muhammad (or whatever the character in the film) is stereotyped as a lustful, Muslim Arab. The use of the glorified word “Allah” refers to the Islamic identity to stress the stereotypical idea that all terrorists are Muslims. Ashraf rejects the use of the word “Allah” in such a context. It is not used to reflect a certain culture; it is a kind of stereotyping and prejudice. By hook or by crook, the Hollywood filmmakers seek to relate the Islamic tradition to terrorists and “loonies”. Furthermore, Ashraf knows that the glorified word is intentionally used to refer implicitly to the Arabic phrase “Allahu Akbar” uttered before bombing attacks. Besides, Ashraf seeks a sort of cultural assimilation through finding common grounds: “It's the same God.” (JJ 49)

What's with this "Allah"? Every time writers want to get ethnic on an Arab they throw in "Allah" like that's a character trait— no a character fault that immediately tells you that the guy is a loony. 'Cause only loonies say: "Allah" just before they do something violent. And it's not "Allah," it's God." They are not separate Gods. It's the same God. So just say "God." (JJ 49)

Arab men love women whose breasts are like big clusters of "dates". The "great tits" refer to the way Arab men are stereotyped in the eyes of Orientalists as lustful, and the "dates" to all Arabs as primitive nomads. The Orientalist ideology usually portrays women (or rather in the Orientalist terms *Hareem*) as slaves with their bodies exposed in painting, photography, literature, and cinema. "Oriental nude and semi-nudes are most certainly conceived as objects of the male gaze." (Carlà-Uhink & Wieber 60)

It is clear that *The Arabian Nights*, first translated into Arabic in 1717, is a major source of such stereotypes towards Arab men. As a matter of fact, "dates" are synonymous with deserts, nomads, and incivilities. Therefore, the likening of "tits" to "dates" reflects an overlapping system of stereotyping. To be more specific, one line only shows three interlocking pictorial stereotypes: religious, sexual, and cultural. The religious stereotype is inserting the glorified word "Allah" with its Islamic references. A sexual stereotype is shown portraying Arab men as lustful and rapists. A racial stereotype is associating all Arabs to deserts and palm trees. In addition, Arabs are portrayed as if they were still in the Pre-Islamic Era. Consequently, a multiple-stereotypically image for Arabs are indicated through this line.

Conclusion

This study argued that actors experience privileges and oppression in two ways. Their identities create double levels of advantages and disadvantages. They experience the results of their identities in their real-life situations as well as the roles they perform. Being an Arab American man, Ashraf is discriminated and stereotyped in his personal life and in the role for which he is chosen. The same racial, cultural slurs are directed to him and to the characters he plays.

One of the contributions to the intersectional theory is adding an aspect to it. The traditional intersectionality is concerned with the system by which multiple identities of one person interact to create multiple forms of discrimination. Nonetheless, the researcher proves that the one identity can produce multiple forms of stereotyping and discrimination. Such a matter depends on the social roles each person takes. The social role is any task people perform as members of a group in their society.

Therefore, the researcher coins the term “double-faced discrimination/stereotyping” to describe how an individual (especially an actor) can experience the same slurs simultaneously due to the roles he takes. Double-faced discrimination/stereotyping is the same form of discrimination experienced by the same person according to his position. Due to insulting Ashraf as a real person for his minor statuses, he is insulted in the roles he plays. In traditional intersectional terms, he is not double-discriminated for two axis of discrimination. Rather, for single axis of discrimination (race for example), he experiences double-faced discrimination; i.e. in reality and fiction.

In drama, this aspect of intersectionality can be illustrated by the role playing-within-a play device. The nested story is that when a play, for example, is inserted within a play. Any character usually has one voice. The literary voice is the ideology and orientations of its character. However, a character can have more than a voice;

more than an ideology. In this respect, the present paper introduces the term “double-voiced character”.

Further, Ashraf's social status as an unknown actor may have the lion's share in choosing him for this role. The famous Arab, Muslim actors usually do not play terrorists. However, if they were asked for such roles, they could reject them easily because they are already wealthy stars. It is certain that Native Muslim actors are more privileged than Arab American ones. The question which has to be answered: why are Arab American actors so poor? Is that related to discrimination only?

The further studies are to investigate the dramatic dialogue in the light of Samuel Huntington's *The Clash of Civilizations* (1996). The play is highly symbolic, especially in the Muhammad-Sherry dialogue. Researchers should ponder over the symbolism of the rape, blood, weaponry and so forth. In addition, the Hollywood cinema is described as extremely pragmatic, unethical industry. That can be analysed in the lens of the materialistic philosophy.

Works Cited

- Amanda, Giguere. *The Plays of Yasmina Reza on the English and American Stage*. McFarland, 2010.
- Benshof, Harry, and Griffin, Sean. *America on Film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*. Wiley-Blackwell, 2009.
- Dieter Mehl, "Forms and Functions of the Play within a Play," *Renaissance Drama*: vol. 8, no. 1965. The University of Chicago Press, 1965, 41-61.
- Dundjerovic, Aleksandar. *The Theatricality of Robert Lepage*. McGill-Queen's University Press, 2007.
- Elam, Keir. *The Semiotics of Theatre*. Routledge, 2012.
- El Guindi, Yussef. *Jihad Jones and the Kalashnikov Babes*. Dramatist's Play Service, 2014.
- Giovanzana, Davide. *Theatre Enters! The Play within the Play as a Means of Disruption*. University of the Arts Helsinki, 2015.
- Hubbard, F. G. "Repetition and Parallelism in the Earlier Elizabethan Drama" . *PMLA*: vol. 20, no. 2. Modern Language Association, 1905, 360-379.
- Hasan, Gull Asma. *American Muslims: The New Generation*. Continuum Intl Pub Group, 2000.
- Hornby, Richard. *Drama, Metadrama, and Perception*. Bucknell Univ Pr, 1986.
- Jung, Carl. *Memories, Dreams, Reflections*. Vintage, 1989.
- Macey, David. *Penguin Dictionary of Critical Theory*, Penguin, 2001.

Pavis, Patrice, and Shantz, Christine. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. University of Toronto Press, Scholarly Publishing Division, 1999.

“Persona”. *Cambridge English Dictionary*. Nov. 2020,

<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/persona>.

Ridouani, Driss. “The Representation of Arabs and Muslims in Western Media” *RUTA*: vol.3, no.1. Revista Universitaria de Treballs Academics, 2011, 1-14.

Seigneurie, Pascale. Text Messages to Abanoub Wagdy. Feb. 15, 2021.

Wright, Robin. *Rock the Casbah: Rage and Rebellion Across the Islamic World*. Simon & Schuster, 2012.

**A Stylistic Approach to Power Relation Shifts in
Arthur Miller's *The Crucible***

Mohamed Elsayed Ibrahim Elashrey

MA Researcher, English Department

Faculty of Arts, Port Said University

mohamed_elashrey@yahoo.com

DOI: 10.21608/jfpsu.2021.74436.1087

A Stylistic Approach to Power Relation Shifts in Arthur Miller's *The Crucible*

Abstract

The present paper tackles the concept of power relations and surveys some of the specific techniques, in which power relations are represented in the language of two major characters in Arthur Miller's *The Crucible*. The researcher adopts Brown and Levinson's (1978) Politeness theory and Culpeper's (2011) Impoliteness to contrast the language of the two major characters, namely, John Proctor and Mary Warren. The objective of the study is to highlight how the two theories contrast each other and how they can be used to manifest the power embodied in the use of language. The study highlights how the characters in the text world gain power over their superordinate by examining their language that signifies social and religious power.

Keywords: Power relations, Politeness, Impoliteness, Religious authority, *The Crucible*.

مدخل أسلوبى لتحولات علاقة القوة في مسرحية البوتقة لأثر ميلر

محمد السيد إبراهيم العشري

باحث ماجستير بقسم اللغة الإنجليزية

كلية الآداب، جامعة بورسعيد

مستخلص

تتناول هذه الورقة مفهوم علاقات القوة كما تستعرض بعض التقنيات المحددة التي تعكس علاقات القوة في لغة شخصيتين رئيسيتين في مسرحية البوتقة لأثر ميلر. يتبنى الباحث نظرية التأدب لبراون وليفينسون (1978) واللاتأدب لكولبير (2011) لمقارنة لغة الشخصيتين الرئيسيتين، وهما جون بروكتور وماري وارين. الهدف من الدراسة هو إبراز كيف تتباين النظريتان مع بعضهما البعض وكيف يمكن استخدامهما لإظهار علاقة القوة متجسدة في استخدام اللغة. تسلط الدراسة الضوء على كيف تكتسب الشخصيات في عالم النص القوة على رؤوسهم من خلال تحليل لغتهم التي تعكس القوة الاجتماعية والدينية.

الكلمات المفتاحية: علاقات القوة، نظرية التأدب، نظرية اللاتأدب، السلطة

الدينية، البوتقة.

1. Introduction

The present paper tackles power relations between the two major characters in Arthur Millers' *The Crucible*, namely, John Proctor and Mary Warren, who represent two different social statuses as the former is superordinate and the latter is subordinate. The analyzed samples focus on the change in power relations between them, by explaining the language mechanisms that demonstrate their social status in the text. The language of both is examined with reference to the theory of Politeness by Brown and Levinson (1978) and Impoliteness by Culpeper (2011). The main text event that drives the change in power relations is the witch trial of Salem society. The significance of the trial is that it marks the turning point of the action, and helps in contrasting the shift in power relations among the characters.

2. Review of literature

Aziz and Qunayeer (2014) argue that Arthur Miller's *The Crucible* is a purposeful theatrical reaction to the operations of Joseph McCarthy and his collaborators. They spotlight and analyze the theatricality of the McCarthy's trials through the frame of spectacle to show how Miller theatrically utilizes his play to highlight the negative effects of McCarthyism and the seemingly unquestioned frame of an American democracy, defending itself against Communist subversion. They argue that *The Crucible* intervenes in the political condition of its times. It is as though all relationships of characters here are governed by either advantage or disadvantage. The essential contrast between the present paper and Aziz and Qunayeer (2014) is that the aim of Aziz and Qunayeer's is to evaluate the relationship between two leading characters, husband, John Proctor, and wife, Elizabeth Proctor. While, the present paper tackles the concept of shift in power relations in two different layers of the society between a servant and her master, namely Mary and Proctor.

William McGill (1981) indicates that Miller attempts to provide a historical example to demonstrate that the sin of public terror based on the conscious of the readers. McGill contrast the events and characters of *The Crucible* with the real incidents of Salem witch trial in 1692, showing that Miller's changes in facts about Proctor and Abigail are due to the audience of the play in 1950, which helps the contemporary audience to engage easily with the historical period of the Puritans. For instance, both Abigail and Proctor do not have the same characteristics in the text world, about their age and relationship. Abigail William, for example, is eleven-year-old, while Proctor is sixty. Miller adjusts the truth to make the audience accept the characters as he forges the sexual relation between these characters to make Proctor's suffering more accepted. On the other hand, the present paper investigates the turn taking between Proctor and his servant Marry to analyze shift in power relation in *The Crucible*.

Adrian Pablé (2007) discusses different linguistic features with reference to their occurrence in *The Crucible* and other given sources to compare in terms of textually. These features include verb forms regarding their aspect, tense, and structure; pronominal forms and plural forms; preposition and conjunction; and syntactic structures. For example, the use of "do" in different contexts of the play is compared with their counterpart examples in Shakespearean plays. He also studies the sociolinguistic factor of the multiple negation happening between the non-educated characters, concluding that this feature goes back to Salem's original documents. He, finally, suggests that Miller's rejection of the usual historical use of thou/you to mark the social hierarchy is to avoid the stereotypical feature of speech or historical prose. That rejection helps the readers to get involved by Miller's use of an accepted style of writing. He concludes that Miller can transmute the language of the past to embed it to his new context. The aim of the present study shares this linguistic purpose, yet with different target to achieve. While Pablé provides a historical linguistic analysis of the play, the present paper aims to depend on the analysis of shift in power.

The dialogues in the *Crucible* are interpreted in detail in accordance with the turn-control strategies, the Speech Act Theory, the Cooperative Principle, and the theory of Politeness (Mulyanto, Setiawan, & Kurnia, 2019). The researchers benefit from Critical discourse analysis (CDA) to investigate *The Crucible*, aiming of expounding how the characters use the communicative strategies. The purpose of the study is mainly educational of studying drama and teaching turn-control strategies to help the students communicate effectively after explaining the implication embodied in the language used in drama.

The present paper aims at differentiating between the power relation before and after the Witch trial in the text world of the Play, which is an aspect that neither of the previous studies highlight. Moreover, the presented paper provides an example of the shift in power among the society in the text world adopting two contrasted theories of politeness and impoliteness, since these two theories resemble a two side of the same coin, as they both are explained in terms of face threatening acts.

3. Theoretical Framework

The present study is concerned with the following concept that is introduced by Culpeper (2011):

Powerful participants not only do Impoliteness but are supported by the social structure— the power behind them— in doing so (e.g. the speaking rights afforded to a judge); in contrast, the less powerful participants are restricted by the social structure.... [T]hey are more likely to suffer loss without the ability to counter it. (p. 245)

In addition, multiple factors govern the use of Impoliteness (2011). For instance, Impoliteness is frequently used by less powerful participants to acquire status within a less powerful group through challenging other participants with markedly more social institutional power using techniques of Impoliteness. Hence, Politeness, as well as Impoliteness, can help in understanding the power relations in society. Therefore, the present study adopts an eclectic approach to benefit from the two mentioned theories, as Culpeper's Impoliteness is primarily an opponent of Brown and Levinson's politeness because both theories depend on the FTA. In addition, both theories can explain the power relation manifested in language especially, when it comes to the concept of positive and negative faces from which strategies are performed whether to save or to attack them.

3.1 Politeness

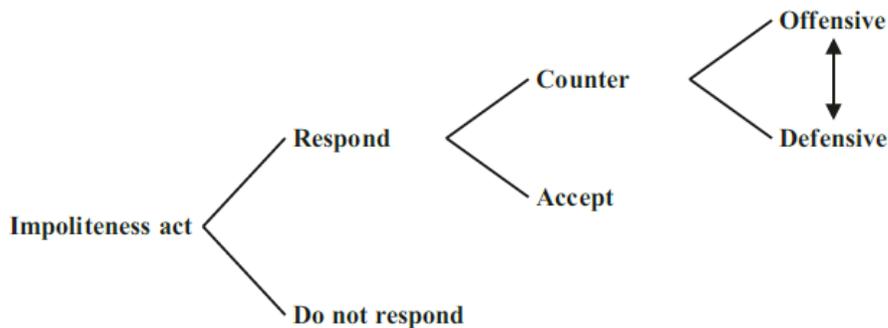
Eelen (2001) presents Robin Lakoff as the originator of modern Politeness theories because she is the first to examine Politeness as a decidedly pragmatic theory. Lakoff defines Politeness as a “system of interpersonal relations designed to facilitate interaction by minimizing the potential of conflict and confrontation” (Eelen, 2001, p. 34). Politeness is mainly classified

according to three different ideologies: (a) the common-sense ideology, (b) scientific ideologies, and (c) social ideology (Eelen, 1999, p. 163). Social ideology, the most relevant ideology in the present paper, refers to principles having to do with certain features of social organization or social structure, such as the power relations of a society, and the values associated with them (Eelen, 1999, p. 164).

According to Brown and Levinson (1978), Politeness is either positive or negative. Positive Politeness means that the speaker is complimentary to the addressee, while negative Politeness is found in the various ways of mitigating an imposition, as seen in hedging, pessimism, or apologizing. Some speech acts threaten the hearer's negative face without the speaker's intention to avoid impeding the hearer's freedom. These acts include orders, requests, suggestions, advice, reminders, threats, warnings, or dares. Disapproval, criticism, ridicule, complaint, and insult have also a negative evaluation of some aspects of the hearer's positive face. For instance, taboo topics, interruption, and being uncooperative in an activity show that the speaker does not care about the hearer. Such acts as responses to hearer's *faux pas*, ways of accepting offers, or expressions of thanks, excuses, and unwilling promises would also endanger the speaker's face. Damaging the speaker's positive face is risked by several acts, including apologies, self-humiliation, confession of guilt, or emotional leakage as laugh or tear.

3.2 Impoliteness

The home of Impoliteness studies is socio-pragmatics, which is a branch of pragmatics that is used into several other fields, but most notably communication studies and interactional sociolinguistics. Impoliteness is, partly, the result of the absence of Politeness rules, since Politeness and Impoliteness are juxtaposed strategies, especially when referring to Culpeper's (2013) and Brown and Levinson's (1978) models. The following diagram explains how Culpeper frames the impolite response to an addressee:



(Culpeper, Haugh, & Kádár, 2017, p. 213)

Culpeper (1996) distinguishes between five strategies, by which Impoliteness is presented between a speaker and an addressee. These strategies are: (a) bald on record, (b) positive impoliteness, (c) negative impoliteness, (d) sarcasm or mock, and (e) withhold impoliteness (Culpeper, pp. 356-358). Bald on record is the first strategy that the speaker may use when there is risk of damaging the face and when he aims to damage the hearer's face. Therefore, the respective impolite utterances are performed in a direct and clear way. Secondly, to damage the hearer's positive face want through the positive impoliteness is employed. It can be seen in the acts of ignoring the other, or contradicting a supposedly common ground between the hearer and the speaker. Moreover, when the speaker intends to use inapt identity markers as avoiding using honorifics or selecting a sensitive topic that the hearer may avoid to talk about, are a positive impolite strategy. It can be also seen in being arrogant and cold with the hearer, and when using a vague language and inserting secretive and uncommon taboo words. Negative impoliteness is the third strategy that the speaker uses to attack the hearer's negative face want when scorning, frightening, ridiculing, and literally and/or metaphorically invading the hearer's space. Fourthly, sarcasm impoliteness, which is one of the sub-strategies, is superficially suitable and accepted, though it implies an opposite meaning by threatening the addressee's face. Fifthly, withhold politeness is a strategy that occurs when the speaker fails to perform politeness

where it is anticipated, such as keeping silent in a situation that demands expressing gratitude or thanking the hearer.

The use of devaluating or impolite terms evokes the positive effect on its user as they convey the superiority of the speaker over the addressee because power is not a stable status and must be maintained and acquired through different social interactions (Culpeper, 2013, pp. 19-20; for more explanation, see also Mohammed & Abbas, 2015, p. 199). Yet, the interpretation of an impolite term largely depends on the situation since using the same terms by different participants or in different situations can be regarded as polite or impolite terms due to the different circumstances of the situation. For example, the word *child* in addressing an adult might be offensive, while it is normal when addressing a child. Teenagers' shouting in the middle of a football game is not regarded as an impolite act, but it is in a classroom. Therefore, interpreting devaluating terms largely depends on the situation and the participants. The examination of the devaluating terms in the present study depends on Culpeper's model of Impoliteness. In sum, examining impoliteness and politeness between the two major characters in the play help in emphasizing the shifts in power relations.

3.3 Power relations

Mesthrie (2011) affirms that power is marked in languages and frequently used (p. 67). Moreover, Foucault (1986; as cited in Leavy, 2014) ascertains that power is a "relation" described through investigating its types as presented at different levels of society (p. 57). Foucault (as cited in Thorpe, et al., 2015) acknowledges that power is the major force that shapes social order, and the only different thing through time is how it is exercised. For instance, the state of a society level imposes its power on a man, whose relations with his children manifest themselves through different forms of power. Therefore, the use of language in a specific society is an evident on representation of power relations and their shifts between the member of that society.

Generally, Sociolinguistics elaborates on the question of “what”, which investigates the nature of a sociolinguistic phenomenon in terms of the development of social power relationships, through raising the questions of how power is maintained and how it might be altered in favor of those who are controlled by (Wardhaugh & Fuller, 2015, p. 16). Leavy (2014) considers that societies are “conceptualized as organized webs of power relations, particularly featuring networks stemming from political power, military power, ideological power, and economic power” (p. 57). Specifically, integral to power is the social resources that a person can control, and his ability to make decisions that are seen in the actions of that person and usually represented in his language (Mesthrie, 2011, p. 160). Social power is, thus, not distributed equally (Wilson & Cervero, 2001, p. xi). Moreover, Wilson and Cervero state that power relations are never stable, but only reproduced and reshaped (p. 11).

Mann (as cited in Thorpe, et al., 2015) links the change in practicing power over others to the shifts in “sovereign exercise of power, such as public torture and executions,” which are the ways of “authority figures in feudal society used to coerce their subjects into obedience” (p. 54). Foucault (as cited in Leavy, 2014) describes that “violence and force were seen as inhuman and, more importantly, as an ineffective means of exercising power” (p. 54). This means that the great political or social changes influence power relation shifts in the society. Those shifts are derived mainly by the exercise of power evident in the use of language.

To conclude, every society has its rules that control the bases of power relations and the causes of power relation shifts, since power is always subjected to different factors and is used for different purposes. Hence, power relations are never static; they are all but negotiable and reproduced (Wilson & Cervero, 2001, p. 11). Yet, according to Culpeper (2011) and Brawn and Levinson (1978), power relation shifts are represented in the language, and so are examined, regardless of the source or the purpose of power. The analysis here seeks to highlight the shift in power relations between

the two major characters in the play by interpreting the strategies of Politeness and Impoliteness used to acquire power.

4. Analysis

Power relations are determined by different factors, including social status. Yet, participants usually try to acquire more power by invading the freedom of others or by threatening them. Politeness and Impoliteness are, thus, apt tools to investigate the shift in power relations, as demonstrated in the next two exemplary extracts from Arthur Miller's *The Crucible*. These two samples contain the same strategies adopted by Proctor and Mary through the whole text, which marks the shift in power relation between them. These examples represent the social statues between the two characters before and after the witch trial, which resemble not only the shift between these two characters but the shift occurring among most of the characters in *The Crucible*

Sample 1

Mary Warren: Oh! I'm just going home, Mr. Proctor.

Proctor: Be you foolish, Mary Warren? Be you deaf? I forbid you to leave the house, did I not? Why shall I pay you? I am looking for you more often than my cows!

Mary Warren: I only come to see the great doings in the world. 5

Proctor: I'll show you a great doin' on your arse one of these days. Now get you home; my wife is waitin' with your work! (*Trying to retain a shred of dignity, she goes slowly out*).

(Miller, 2002, pp. 21-22)

Sample 1 demonstrates an aspect of Politeness in the turn taking. The illocutionary acts, which are those of threatening and giving orders in "I'll show you a great doin' on your arse" (l. 6), indicate Proctor's superiority over Mary. The confirmation of such superiority comes with Mary's use of honorific (viz., *Mr*, l. 1), as the negative Politeness strategy shows. Proctor damages Mary's face

when he scorns her as in “Be you foolish, Mary Warren? Be you deaf?” (l. 2), which follows the negative impoliteness strategy of scorning the other. He does not only go bald on record in his direct verbal attack on Mary, calling her “foolish” and “deaf,” but he also invades her personal freedom and dehumanizes her when he associates her to his property as cows (l. 4). Clearly, Proctor is superior to Mary, but his superiority is established by, among other strategies, his impolite attitude. Mary damages her own positive face as her justification to Proctor is a confirmation of this superiority (l. 5). Again, Proctor threatens and orders her to get back home (l. 7). Therefore, the power relations in the previous extract foregrounds Mary’s subordinate status vis-à-vis Proctor’s superiority.

This turn taking is also significant because of the shift in power relations that occurs in the text world as Mary gains power due to her role in the witch trial. Although Proctor’s attitude against Mary is considered harmful, it could be typical of the text world that allows this stand towards women, especially servants. Nevertheless, Mary gains power as the action develops. This reveals how the law, manifested in religion, can empower those minor characters in the text world. The next sample highlights the shift in power relation after the witch trial starts.

Sample 2

Mary Warren: I must tell you, sir, I will be gone every Day now. I am amazed you do not see what weighty work we do.

Proctor: What work you do! It’s strange work for a Christian girl to hang old women! 5

Proctor: I’ll official you! (*He strides to the mantel, takes down the whip hanging there.*)

Mary Warren: (*terrified, but coming erect, striving for her authority*) I’ll not stand to whip anymore!

Elizabeth (*hurriedly, as Proctor approaches*): Mary, promise 10

now you’ll stay at home.

Mary Warren (*backing from him, but keeping her erect posture, striving, striving for her way*): The Devil's loose in Salem Mr. Proctor we must discover where he's hiding

Mary Warren (*pointing at Elizabeth*): I saved her life today!

15

(*Silence. His whip comes down.*)

Elizabeth: Who accused me?

Mary Warren: I am bound by law, I cannot tell it. (*To Proctor*)

I only hope you'll not be so sarcastic no more.

Four judges and the King's deputy sat to dinner with us but an

20

hour ago. I would have you speak civilly to me, from this out.

Proctor (*in horror, muttering in disgust at her*): Go to bed.

Mary Warren (*with a stamp of her foot*): I'll not be ordered to bed

no more Mr. Proctor! I am eighteen and a woman, however single!

Proctor: Do you wish to sit up? Then sit up.

25

Mary Warren: I wish to go to bed!

Proctor (*in anger*): Good night, then!

(Miller, 2002, pp. 62-63)

This extract marks the contrast in power relations between Mary Warren and Proctor. It is significant to link the shift in power relations to the time when this turn taking occurs and how it formulates a new shape of communication between the two characters. The event that marks the change here is the witch trial between Proctor, Elizabeth, and Mary in Salem society, for it reflects a great development in power relations in the text world. Proctor practices his superiority over Mary, as mentioned previously, yet Mary takes advantage of the situation. In the opening line of Sample 2, she stresses that she is no longer submitted to Proctor, when she said "I must tell you, sir, I will be gone every day," knowing that the

trial has a higher power over her master. Therefore, she allows herself to reject his commands.

The use of honorifics by Mary (l. 1) does not indicate a subordinate relation with Proctor, but a shift from a subordinate relation to an equal one since her language changes after she becomes a part of the witch trial. The omitted honorifics between Mary and Elizabeth as in “I saved *her* life today!” (l. 15) denote an equal-equal relationship between two supposedly different power-relation holders. As for her stand vis-à-vis Proctor, it is verbalized in her first utterance when she reluctantly uses a highly formal title of respect and calls him “sir,” implicating that she is dealing with him in either an equal-equal or subordinate-superordinate non-solidary relation. The subordinate-superordinate relation could be interpreted as the remaining traces of Mary-Proctor first phase of power that comes to an end with the witch trial.

The shift in power relations is mostly witnessed in threatening Proctor’s face. Firstly, Mary disapproves of Proctor’s order about going to Salem (l. 1). Secondly, she complains about being whipped (l. 9). Thirdly, she is impolite in ignoring Elizabeth’s order of staying at home, and she even does not reply to her, and says instead, “I am bound by law, I cannot tell it” (l. 17). Fourthly, she directly goes bald on record as she gives an order to Proctor saying, “Speak civil to me” (l. 21). Mary’s disapproval, complaint, and ordering acts to Proctor and Elizabeth, ignoring their negative faces, make her appear as a powerful character. Thus, in the last two lines, Proctor tries to save his face by his approval of her complaints saying, “Do you wish to sit up” (l. 25). In turn, the law, which is empowered by the witch trial and by which she is bound, gives her the power to disobey her master. This is how she reshapes the relationship between her and the Proctors.

The shift in power relations among the characters in the previous extract represents the effects that occur after Mary manipulates the situation to benefit from the authority represented in the trial. The analysis here shows how she works it out to gain power over Proctor. It, thus, reveals the truth about the abuse of authority in

the text world. This abuse of the power is highlighted in the text world by the shift in power relation among the characters in the play. Most of the superior characters in the play suffer from these abuses, while the subordinate ones manage to benefit from it.

5. Conclusion

The analysis foregrounds the significance of power relations between the two major characters of Arthur Miller's *The Crucible*. Despite the social status, where Proctor is superordinate and Mary is subordinate, Mary gains power over her master immediately after the witchcraft. The samples analyzed show the change in power relations between them, as illustrated by the language mechanisms of gaining and maintaining power. The language of both characters resembles the change in the relation between them, as Mary revolts with impolite attitude towards her master who formally assaults her, whereas Proctor starts to respect Mary out of fear of her new social power. Politeness and Impoliteness theories help in investigating the turns, in which each character has the superiority over the other. Analyzing the samples with reference to the strategies presented in the two respective theories of Politeness and Impoliteness reveals that language uncovers the negotiable and reproduced shift in power in the significant text world. The shift in power relation is seen between other characters in the text world from the same social status. The two-mentioned theories provide an excellent tool of analyzing the power relation in most of the turn taking.

References

- Aziz, A. G., & Qunayeer, H. S. (2014). Social hysteria vs individual dilemma: A pragmatic study of character relationship in Arthur Miller's *The Crucible*. *European Scientific Journal*, 238-256. Retrieved from <https://eujournal.org/index.php/esj/article/view/4874>
- Brown, P., & Levinson, S. C. (1978). *Some universals in language usage*. (J. Gumperz, Ed.) Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511813085>
- Culpeper, J. (1996). Towards an anatomy of impoliteness. *Journal of Pragmatics*, 349 - 367. [https://doi.org/10.1016/0378-2166\(95\)00014-3](https://doi.org/10.1016/0378-2166(95)00014-3)
- Culpeper, J. (2011). *Impoliteness: Using language to cause offence*. New York: Cambridge University press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511975752>
- Culpeper, J. (2013). Impoliteness. *Handbook of Pragmatics*, 1-18.
- Culpeper, J., Haugh, M., & Kádár, D. Z. (2017). *The Palgrave handbook of linguistic (im)politeness*. (D. Z. Michael Haugh, Ed.) London: Palgrave Macmillan UK. <https://doi.org/10.1057/978-1-137-37508-7>
- Eelen, G. (1999). Politeness and ideology: A critical review. *International Pragmatics Association*, 163-173. <https://doi.org/10.1075/prag.9.1.09eel>
- Eelen, G. (2001). *A critique of politeness theories*. Manchester: St. Jerome. <https://doi.org/10.4236/ahs.2015.43016>
- Harding, S. (1991). *Whose Science? Whose knowledge?* New York: Cornell University Press. <https://doi.org/10.7591/9781501712951>

Lakoff, R. (1975). *Language and woman's place*. New York: HARPER & ROW.
<https://doi.org/10.1017/S0047404500000051>

Leavy, P. (2014). *The Oxford handbook of qualitative research*. New York: Oxford University Press.
<https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199811755.001.0001>

Mann, M. (1986). *The sources of social power: A history of power from the beginning to AD* (Vol. 1). Cambridge: Cambridge University Press.
<https://doi.org/10.1017/CBO9780511570896>

McGill, W. (1981). The Crucible of History: Arthur Miller's John Proctor. *The New England Quarterly*, 54(2), 258-264.
<https://doi.org/10.2307/364974>

Mesthrie, R. (2011). *The Cambridge handbook of Sociolinguistics*. New York: Cambridge University Press.
<https://doi.org/10.1017/CBO9780511997068>

Miller, A. (2002). *The Crucible*. Boston, Massachusetts: McDougal Littell, a division of Houghton.
<https://www.worldcat.org/title/crucible-and-related-readings/oclc/244150244>

Mohammed, H. N., & Abbas, N. F. (2015, December). Pragmatics of impoliteness and rudeness. *American International Journal of Social Science*, 195-205.
http://www.ajssnet.com/journals/Vol_4_No_6_December_2015/24.pdf

Mulyanto, M., Setiawan, S., & Kurnia, F. D. (2019). Pragmatic analysis of the dialogues in Arthur Miller's drama "The Crucible". *Journal of Literature, Languages and Linguistics*, 61, 55-67. doi:10.7176/JLLL/61-06

- Pable, A. (2007). *The construction of a period dialect: The language of Arthur Miller's The Crucible and its sources*. Trier: WVT, Wissenschaftlicher Verlag.
- Thorpe, C., Yuill, C., Hobbs, M., Todd, M., Tomely, S., & Weeks, M. (2015). *The sociology book: big ideas simply explained*. New York: Dorling Kindersley LTD. <https://doi.org/10.1177/0963947010387024>
- Wardhaugh, R., & Fuller, J. (2015). *An introduction to sociolinguistics* (7 ed.). Chichester, West Sussex: John Wiley & Sons, Inc. <https://www.worldcat.org/title/introduction-to-sociolinguistics/oclc/885027160>
- Wilson, A. L., & Cervero, R. M. (2001). *Power in practice: Adult education and the struggle for knowledge and power in society*. San Francisco, California: Jossey-Bass Inc. <https://doi.org/10.21225/D5X60J>

A Sociocognitive Discourse Study of Racism in Iago's Speech in Shakespeare's *Othello*

Dr. Mohamed Mohamed Tohamy

Assistant Professor of English Language
Faculty of Arts and Humanities, Suez Canal University
mohamed_tohamy@art.suez.edu.eg

DOI: 10.21608/jfpsu.2022.133047.1182

A Sociocognitive Discourse Study of Racism in Iago's Speech in Shakespeare's *Othello*

Abstract

The aim of this study is to conduct a sociocognitive analysis of Iago's speech in Shakespeare's *Othello*. The sociocognitive discourse is used as a methodological tool to uncover the cognitive complexity of Iago, and to explore how his metaphorical and lexical choices reflect a racial tendency among a portion of people in Elizabethan society. Iago's speech is perused through an in-depth analysis of conceptual metaphor and lexicality. The findings of the study show that Iago uses the conceptual metaphor MAN IS ANIMAL to highlight Othello's negative characteristics, such as stupidity, foolishness, and ugliness in terms of animal behaviour. Iago's hidden thoughts and plans to manipulate and control Othello's feelings towards Desdemona are depicted through the BODY PART IS A WHOLE PERSON metaphor. As for lexicality, Iago uses two lexical processes, overlexicalization and relexicalization. In the former, he uses synonymous and near-synonymous items to highlight positive self-presentation (himself) and negative other-presentation (Othello). In the latter, relexicalization, Iago avoids referring to Othello by his actual names or good attributes, but rather by personal pronouns or by nationality.

Keywords: Sociocognitive discourse, conceptual metaphor, lexicality, racism, *Othello*.

دراسة معرفية اجتماعية للخطاب العنصري في كلام ياجو في مسرحية عطيل لشكسبير

أ.م.د. محمد محمد تهاامي

أستاذ اللغويات المساعد

كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة قناة السويس

مستخلص

تهدف هذه الدراسة إلى تحليل معرفي اجتماعي لكلام ياجو في مسرحية عطيل لشكسبير. تستخدم الدراسة الخطاب المعرفي الاجتماعي كأداة منهجية لكشف التعقيد المعرفي الإدراكي لشخصية ياجو، إذ أن اختيار المفردات والعبارات المجازية لهذه الشخصية يعكس نزعة عنصرية كانت سائدة بين شريحة من البشر في المجتمع الإليزابيثي في تلك الحقبة. وتقوم تلك الدراسة على تحليل تفصيلي للإستعارة المفاهيمية والمفردات المعجمية في كلام ياجو. وخلصت الدراسة إلى أن ياجو استخدم الإستعارة المفاهيمية "الإنسان حيوان" لإبراز السمات السلبية في شخصية عطيل كالغباء والحمق والقبح ومقارنتها بمثيالاتها في عالم الحيوان. كشفت الدراسة أيضًا أن استخدام ياجو للإستعارة المفاهيمية "عضو الجسم هو الشخص كاملًا" تبين ما يضمرة من أفكار وخطط للتلاعب بعطيل والسيطرة على مشاعره تجاه ديمونة. وبينت الدراسة أيضًا أن ياجو كان يستخدم نوعين من الصياغات المعجمية لإبراز مشاعره العنصرية تجاه عطيل. الصياغة الأولى وهي المبالغة المفرداتية (Overlexicalization) تتمثل في استخدام ياجو للمتردافات لإبراز التصوير الإيجابي للنفس والتصوير السلبي للآخر متمثلًا في شخصية عطيل. أما الصياغة الثانية فهي إعادة بناء المفردة (Relexicalization) وقد استخدمها ياجو لتجنب ذكر عطيل بالاسم - بدافع من العنصرية - واستخدم بدلاً من ذلك إما الضمائر الشخصية أو الإشارة لعطيل بصفات مشتقة من بلد المنشأ.

الكلمات المفتاحية: خطاب معرفي اجتماعي، الإستعارة المفاهيمية، المفردات

المعجمية، العنصرية، عطيل.

1. Introduction

This study is concerned with conducting a sociocognitive discourse study (SCDS) of racism in Shakespeare's *Othello*. This is done through analyzing the discourse of one of the major racist characters in the play, namely Iago, using van Dijk's sociocognitive model of SCDS (2008; 2009; 2018). The study relies on two linguistic tools to analyze Iago's speech: conceptual metaphor analysis and lexicality analysis. It seems appropriate, however, to start this study with an account of how coloured people, like Othello, were regarded in Elizabethan England, Shakespeare's time.

Jones (1965) argues that there is evidence of colour discrimination, or colour prejudice in Shakespeare's England. Orkin (1987) considers this discrimination a tendency that was prevalent in Europe "to see Africa as the barbarism against which European civilization defined itself" (p.167). Elizabethan Englishmen used to see African natives as barbarous, treacherous, libidinous, and jealous. The following extract (cited in Jones, 1965, p.11) is John Lok's, the captain of a trading voyage to Guinea, description of the inhabitants of some coastal parts of Africa:

"[They] were in oulde tyme called Ethiopes and Nigrite, which we nowe caule Moores, Moorens, a people of beastly lvyng, without a god, lawe, religion or common welth, and so scorched and vexed with the heate of soone, that in many places they curse it when it ryseth".

This racism is echoed in the literary tradition of the Elizabethan era particularly in drama. Many traces of racism can be followed in Shakespearean drama. In *The Merchant of Venice*, for instance, Morocco was represented as a black suitor who wanted to marry a white woman, Portia, but he is dark-faced, dark-bodied and dark-limbed. He even expresses his readiness to change his colour in order to win Portia's heart. His dream evaporates when he discovers that "life is not just" (Haresnape, 2013, p. 100). Commenting on the relationship between drama and the establishment of racist discourse

in Elizabethan England, Habib (2007) argues "that the rise of racial discourse in early modern England is intimately connected to the rise of popular drama in the early colonial reign of Elizabeth I" (p.17).

A question that needs to be raised, in this context, is whether *Othello* includes any evidence that Shakespeare had feelings of colour prejudice that was apparent in his time. Jordan (1974) argues that "Shakespeare was writing both about and to his countrymen's feelings concerning physical distinction between peoples" (p.20), but it is also observed that Shakespeare "is working consciously against colour prejudice reflected in the language" (Orkin, 1987, p. 170) used by some of his characters. The play itself shows that the racist sentiment is confined to the characters of Iago, Roderigo and Brabantio. Roderigo's racist discourse accelerates because he fails to win Desdemona. Brabantio, whose discourse shows elements of hidden racism, is mainly concerned with his daughter's elopement and disloyalty (Orkin, P.169): "fathers, from hence trust not your daughter's minds" (1.1.170). It is Iago, whose racist tendencies are exposed to the audience as early as the opening scene of the play. The outbreak of Iago's malignant racist discourse coincided with his failure to get promotion.

2. Literature Review

This review is limited to studies that use conceptual metaphors and lexicality as methodological tools to analyze Shakespeare's plays. An investigation of the related literature shows that although the bulk of academic research on the use of Conceptual Metaphor Theory (CMT/ CM) to analyze various types discourse is abundant, the application of this theory to dramatic discourse is somewhat limited. It is theoretically and practically impossible to review all the literature conducted on CMT; therefore this review is confined to studies that are related to the context of the present study, namely the application of CMT to Shakespearean tragedies.

A Shakespearean critic who applies cognitive linguistics frameworks to Shakespeare's plays is Freeman (1993; 1995; & 1999) who analyzes *King Lear*, *Macbeth*, and *Antony and Cleopatra*

using Lakoff and Johnson's (1980a ; 1980b) framework of conceptual metaphor. Freeman's (1993) CM analysis of the opening scene of *King Lear* shows that the figurative language Shakespeare uses in this scene depends on "metaphoric projection" (p.1) of the schemata of BALANCE and LINKS. The BALANCE metaphor is interpreted in terms of debits and credits as the bases of the relationship between Lear and his daughters. Filial loyalty and parental love are understood in terms of the LINKS metaphor. In his account of CM in Shakespeare's *Macbeth*, Freeman (1995) argues that CMs in the play are based on the PATH and CONTAINER metaphors. In addition, Freeman (1999) reads metaphors in *Antony and Cleopatra* as an amalgam of the three CMs CONTAINER, PATH and LINKS.

McDermott (2014) adopts a CM framework to analyze conceptual mappings in *Othello*. She argues that Shakespeare uses a web of metaphors that makes the audience/readers realize the intersections between body, mind and emotions. Following McDermott's line of argument, Mezghani (2021) reports a CM account of Desdemona's mind in *Othello*. The study focuses on disclosing Desdemona's "cognitive complexity" (p.20) by analyzing metaphors related to her body, her emotions, and her ethics. Mezghani reaches the conclusion that Desdemona is a rebel who defies restraints of the patriarchal society she lives in.

As for Lexicality, the literature does not provide sufficient work on Shakespeare's lexicon in the sense adopted in the current study. This fact is justified by Crystal (2008) who states that Shakespeare's lexicon is the area which received the least attention of researchers, unlike grammar, discourse patterns and prosody which dominate scholarly interest. As a result, those who are interested in Shakespeare's lexicon do no more than providing alphabetical glossaries of lexical items that are recurrent in Shakespeare's plays. However, a few studies analyze wordplay in Shakespeare's drama like Bruster and McKeown's (2017) and Cruz-Cabanillas (1999) who focus on puns, quibbles, and witty wordplay as central phenomena in Shakespeare's plays.

3. Theoretical Framework

This study is concerned with analyzing some linguistic structures used by Iago, one of the major characters in Shakespeare's *Othello*, and relating these structures to the social structures that are shared by (a specific group of) community members. Based on the tenets of sociocognitive discourse studies (SCDS), Iago's talk represents a line of thought in Elizabethan society. This line shows itself in "the cognitive aspects of the use of some metaphors" (van Dijk, 2018, p. 27), and in the lexical choice of speech participants.

SCDS is a recent approach to discourse analysis, that has been developed by van Dijk (2008; 2018) and later revised by Hart (2018a; 2018b). It mediates between linguistic structures, social structures and "shared social cognition" (van Dijk 2018, p.33). It has been argued that social participants process social structures and discourse structures in their own minds, and thus they relate these structures mentally before expressing them in the form of actual linguistic structures. Hart (2018b) argues that SCDS "emphasizes the conceptual nature of meaning construction" (p.77), thus presenting detailed semantic analyses of linguistic structures.

Like other approaches to critical discourse analysis, SCDS allows a wide range of methodological frameworks, including semantic analysis, metaphor analysis, image schema analysis, and discourse world analysis (Hart, 2018b, p.88). Taking into consideration the nature of the data, the current study is limited to two types of analytical frameworks: conceptual metaphor analysis and lexicality analysis.

3.1. Conceptual metaphor

Conceptual metaphor (CM) is a cognitive semantic model that focuses on language as a reflection of thought. Lakoff and Johnson (1980b) argue that metaphorical conceptualizations presuppose that "our concepts structure what we perceive, how we get around in the world, and how we relate to other people" (p. 454). Lakoff (1993)

states that the basis of metaphor lies in the way people “conceptualize one mental domain in terms of another” (p.203).

Conceptual metaphor is analyzed in terms of “a source domain, a target domain and a source-to-target mapping” (Lakoff, 1993, p. 206). Kövecses (2010, p.11) suggests that CM can be recognized by the formula A IS B, where a part of B, the source domain, is “mapped into a part of A”, the target domain. In the conceptual metaphor LOVE IS MAGIC, for example, the target domain, LOVE, is understood in terms of the source domain, MAGIC.

Lakoff and Johnson (1980a) and Kövecses (2010) propose a tripartite classification of conceptual metaphors based on the cognitive functions these metaphors perform. Orientational metaphors refer to spatial relations such as up-down, and in-out. This type of metaphor is connected with physical experiences, and bodily orientations. Lakoff and Johnson provide the following examples to illustrate this type of metaphor:

- **“HAPPY IS UP, SAD IS DOWN.”**
- **“HEALTH IS UP, SICKNESS IS DOWN.”**

Ontological metaphors are based on conceiving “our experiences in terms of objects, substances and containers” (Kovecses, 2010, p. 38). This type of metaphor deals with vague and abstract experiences. For example, we may not exactly know what nonphysical or abstract entities, like the mind, are, but we may understand such concepts if we perceive them as physical objects. The CM “THE MIND IS A MACHINE” helps us to understand such linguistic expressions as “my mind is out of steam.”

One more category of CM is structure metaphor in which an abstract concept is metaphorically structured in terms of a more concrete one. A representative example of structure metaphor is “ARGUMENT IS WAR”, where the abstract concept “argument” is understood in terms of physical struggle.

In the current study, metaphors are not approached as linguistic expressions that are used metaphorically by the author to give special stylistic or poetic effect. Rather, metaphors are primarily approached as a reflection of thought. That is to say that conceptual metaphors are analyzed in Iago's speech to uncover the racist feelings and thoughts Iago has towards Othello.

3.2. Lexicality

This study also builds on the sociocognitive dimensions of discourse as proposed by van Dijk's (2018) and Fairclough's (1989) models regarding lexical choice as a reflection of the social and ideological relationships between users of language. Van Dijk (1991) considers lexicalization a reflection of opinions and emotions, or the social attitudes of text producers. Lexical analysis, in this study, is intended to find out the extent to which lexical choice in discourse is a manifestation of beliefs (Fairclough, 1989).

Two lexicality processes are identified by Fowler, Hodge, Kress & Trew (1979, p. 211), namely overlexicalization and relexicalization. Repetitive use of "synonymous or near-synonymous terms" is labelled as lexicalization, or, according to Fairclough (1989, p. 115) "rewording". Relexicalization refers to "coding experience in new ways by inventing lexical items" (Fowler et al., 1979, pp. 32-33). This process signifies rejection of the commonly used lexical system, which may fall short of encoding the participants' ideological beliefs.

4. The play

The theme of *Othello* depicts itself as early as the opening scene of the play where Iago expresses his hatred toward Othello because the latter passes him over for the position of a lieutenant and gives it to Cassio. The reason given by Iago to justify his hatred is just a cover for his underlying racism. Iago's plot of revenge is based on exploiting Othello's marriage to Desdemona to manipulate Othello and make him see things falsely. The night of his wedding, Othello

is called by the Senate to defend Venice against the Turkish fleet. Upon her request, Desdemona is allowed to accompany Othello in his adventures, and she is entrusted to Iago's care during the voyage. Iago's plan of revenge is based on raising Othello's suspicions that Desdemona has some affair with his new lieutenant. He involves Cassio in a street fight, and as a result loses his post in Othello's army. Desdemona sympathizes with Cassio and asks her husband to give him back the position. Iago manages to hold Desdemona's handkerchief which is presented to her by Othello. Iago plans to get the handkerchief on Cassio, and when Othello sees it with Cassio, he believes that the handkerchief is a proof that there is some affair between his wife and Cassio. In a fit of anger Othello strangles his wife. But he soon discovers that she is innocent. Feeling sad and repentant Othello ends his own life.

5. Research questions:

- 1- What linguistic evidence is there in *Othello* that there is colour prejudice in Shakespeare's time?
- 2- What are linguistic devices employed in Iago's speech to express his racial prejudice against Othello?

6. Analysis:

6.1. Conceptual Metaphor Analysis

The character of Iago is obsessed with two major issues: his racist feelings towards Othello and his plan to take revenge, as Othello passes him over and gives the position of a lieutenant to another soldier. The metaphorical conceptualization of these issues is represented in the CMs MAN IS AN ANIMAL and BODY PART IS A WHOLE PERSON. Table (1) below is an examination of CMs in Iago's speech pertaining to Othello's physical appearance or behaviours. It is interesting to note that Iago's repeated use of animal metaphors reveals how he thinks about Othello. Iago uses these metaphors to highlight, from his own perspective, the negative properties of Othello.

Table 1. MAN IS ANIMAL CM in Iago’s Speech

	Linguistic Expression	Source Domain	Target Domain	Metaphor Focus	Conceptual mapping
1	“an old black ram is tuppung your white ewe” (1.1.89-90)	Ram Ewe	Othello Desdemona	Physical: black colour	Othello is compared to a black libidinous animal having love affairs with a beautiful white woman (Desdemona/ ewe).
2	“your daughter will be covered with a Barbary horse” (1.1.111)	Barbary horse	Othello	behaviour: Savageness/ rashness	Othello is compared to harsh animal (barbary horse) in terms of savageness.
3-	Ere I would drown myself for the love of a guinea-hen, I would change my humanity with a baboon” (1.3.309-10)	Guinea-hen baboon	Desdemona Othello	behaviour: easily deceived Physical: ugliness	Iago tells Rodrigo that Desdemona does not deserve to drown oneself for because she is compared to a guinea-hen that is naïve and easily deceived; otherwise he would lose his life because of Othello who is compared to a baboon in terms of ugliness.
4-	“And will as tenderly be led by the nose as asses are” (1.3.384)	Ass	Othell	behaviour: Stupidity/ foolishness	Othello is compared to an ass in terms of stupidity.
5-	“Make the Moor thank me, love me, and reward me, for making him egregiously as ass” (2.1.289-90)	Ass	Othello	behaviour: Stupidity/ foolishness	Othello is compared to an ass in terms of stupidity.

In (1), Iago is telling Brabantio, Desdemona’s father, about his daughter’s elopement with Othello. The use of the ram/ewe metaphor is intended to dehumanize Othello/Desdemona relationship and portray them as sheep having sexual intercourse.

Colour prejudice is depicted by the use of the adjective “black” to modify the noun “ram”. Like (1), the CM in (3) focuses on physical appearance where racial prejudice is understood in terms of ugliness (Baboons are animals known for their ugliness). CMs in (2), (4) and (5) focus on Othello’s behavioural features from Iago’s viewpoint. In (2) Iago carefully chooses the “barbary horse” to connote Othello’s vulgarity and savage behaviour. In (4) and (5), the “ass” metaphor is intended to imply stupidity and foolishness on the part of Othello.

The MAN IS ANIMAL METAPHOR negatively and manipulatively describes the physical and personal features of Othello. As van Dijk (2018) points out, these metaphors deal with “the communicative common ground, the shared knowledge, as well as the attitudes and ideologies” (p. 29) of the members of the speech communities and social groups. Okrin (1978) confirms that there is ample evidence of “colour prejudice” (p.167) in Elizabethan England. It may be argued that, in Othello, Shakespeare intentionally depicts this colour prejudice which was common during the Elizabethan era. However, this racist sentiment is not limited to Iago; it is also shared by two other characters in the play, namely Roderigo and Brabantio. It is also observed that the idea of Otherness, which is a variation of racial prejudice, is apparent in the casting of black characters in Shakespeare’s plays including Aaron in *Titus Andronicus*, Caliban in *The Tempest*, in addition to Othello.

Another CM that is dominant in Iago’s speech is BODY PART IS A WHOLE PERSON. It seems that Iago is arguing with Othello to convince him of Desdemona’s betrayal. To achieve this goal, Iago uses a number of entailed/ontological metaphors, like BODY PARTS ARE ENTITIES, BODY PARTS ARE CONTAINERS, EVENTS ARE ENTITIES, and TIME IS PERSON, to manipulate, control, and finally lead Othello to the tragic end of killing his wife and destroying himself. Rather than arguing directly with Othello to persuade him of his point, Iago, in his skillful and manipulative exploitation of language, uses body parts as target

domains. Table 2 is a detailed description of BODY PART IS A WHOLE PERSON conceptual metaphors in Iago’s speech.

Table 2. BODY PART METAPHOR in Iago’s speech

	Linguistic expression	Body Part Metaphors	Domains	Conceptual Mapping
1	Others there are Who, trimm'd in forms and visages of duty, Keep yet their hearts attending on themselves, 1.1.51-53	BODY PART IS A WHOLE PERSON	Source: Iago Target: heart	Heart is compared to a person (Iago) who is attending to no one but himself.
2	For when my outward action doth demonstrate The native act and figure of my heart In compliment extern, 1.1.61-63	BODY APRTS ARE ENTITIES/ BODY PARTS ARE CONTAINERS	Source: Iago Target: heart	Heart is compared to an entity or container that holds Iago’s true feelings and intentions.
3	There are many events in the womb of time which will be delivered. 1.3.731-732	EVENTS ARE ENTITIES/ TIME IS PERSON	Source: Time Target: womb	Time is compared to a person and the revealing of unknown events is compared to the delivery of babies.
4	Let's see:— After some time, to abuse Othello's ear 1.3.781-782	BODY PART IS A WHOLE PERSON	Source: Othello Target: ear	Ear is compared to a person (Othello) who is abused and told false information about his wife’s honesty.
5	I'll pour this pestilence into his ear, That she repeals him for her body's lust; 2.3.357-8	BODY PARTS ARE CONTINERS	Source: Container Target: ear	Othello’s ear is compared to a container, and pestilence is compared to a liquid.
6	And will as tenderly be led by the nose As asses are. 1.3.788-789	BODY PART IS AN OBJECT	Source: Object Target: nose	Nose is compared to a object through which Otello will be led/controlled via manipulation and false information

In (1), Iago uses the BODY PART IS A WHOLE PERSON conceptual metaphor to introduce himself as one of those people who “keep ... their hearts attending on themselves.” This early self-introduction, occurring in the first scene of the play, is a message to

the audience that Iago cares for no one but himself. According to Macmillan Online Dictionary the HEART metaphor is used in English to emphasize strong feelings and enthusiasm (<https://www.macmillandictionary.com/dictionary/british/with-all-your-heart-and-soul?q=heart+and+sou>). This metaphor anticipates the fact that Iago will keep all his energy and feelings to serve his own goal which is manipulating, controlling and destroying the black Moor.

The metaphor in (2) considers the heart an entity or a container where Iago hides his wicked feelings and intentions towards Othello. In (3), there is a compound metaphor (containing multiple parts) where TIME is introduced in terms of a (female) person (TIME IS A PERSON) from whose womb “events ... will be delivered” (EVENTS ARE ENTITIES). Like (1), the metaphors in (2) and (3) reflect Iago’s hidden intentions and negative feelings towards Othello.

In (4) and (5), there are two examples of EAR metaphor. In (5), the conceptual metaphor BODY PART/EAR IS A CONTAINER is exploited, as Othello’s ear is understood in terms of a container where “pestilence” or illicit false information, which is understood in terms of a liquid, can be poured. In (6), Iago carefully uses the NOSE (BODY PART IS AN OBJECT) metaphor. The NOSE here is understood in terms of an object, a tool that can be used to control and manipulate Othello’s feelings regarding his wife’s honesty.

The link between human body, human action and thought is illustrated through the use of BODY PART METAPHORS in Iago’s speech. The analysis shows that these metaphors are not just linguistic expressions; rather they are properties of the human mind, and can be used to bring success to our life plans and projects. As pointed out by Lakoff and Jonson (1980b), the experience we have of our bodies structure our ideas and thoughts which are delivered in the form of metaphors.

6.2. Lexicality Analysis:

This phase of analysis focuses on two aspects of the character of Iago: his colour-oriented racism, and his revenge plan to direct Othello to the irrational act of destroying himself and murdering his wife, Desdemona. Iago skillfully manipulates lexical items to control the other characters by exploiting his background knowledge about these characters to win their trust and finally reach his evil goal. Lexicality analysis is conducted through two lexical processes: overlexicalization and relexicalization.

6.2.1. Overlexicalization

As early as the first few lines in the play, Iago uses overlexicalization to contrast his character to that of Othello. This is represented in the use of synonymous or near-synonymous words, phrases/ clauses to highlight positive self-presentation and negative other-presentation. This is illustrated in the following example where overlexicalization is represented by the underlined synonymous expressions. When Iago refers to himself, he says "I know my price, I am worth no worse a place" (1.1.11), but the other (i.e. Othello) is described as "loving his own pride and purposes,/ Evades then, with a bombast circumstance/ Horribly stuff'd with epithets of war" (1.1.12-14).

This example illustrates Iago's racist feelings towards Othello. Iago admits that he knows his "price" and that he deserves a better position. Iago's racism is further shown in his mocking comments on Othello's speech which he describes as high-sounding, i.e. "a bombast"/ "stuff'd", to look more important than he really is. Using this set of contrasting synonyms, Iago seems to compare himself to Othello. Unlike Othello who hides behind his hollow and overblown words, Iago is someone who has "price" and is "worth" a higher rank in the army.

Another example of overlexicalization is when Iago addresses Brabantio to inform him of his daughter's elopement with Othello: "you're robb'd ... you have lost half your soul" (1.1.86-88). Later in

the play we discover that Iago knows that Desdemona and Othello are married after a long love-story. However, it is out of his racist feelings that he uses the synonymous verbs "robbed" and "lost" to refer to his inner denial of a white woman marrying a black man. Iago gave a negative presentation of the reasons that made Desdemona love Othello by providing a set of synonymous expressions that reflect his negative attitude. According to what he believes, Desdemona was just deceived by the Moor's "bragging" (talking proudly and boastly about himself), "fantastical lies", and "parting (lengthy and stupid talk about unimportant matters).

Mark me with what violence she first
loved the Moor, but for bragging and telling her
fantastical lies: and will she love him still for
prating? (2.1.224-226)

Wine (1984, p.30) points out that Iago is a "corruptor of words", a manipulator who uses word-play to control everybody around him including Othello himself. His excessive repetition of lexical items, and his use of synonymous and near synonymous expressions reflect his linguistic manipulation as part of his plan to destroy the black Moor. An example of this is his repeated use of the word "honest" to change Othello's belief concerning Cassio:

Othello: Is he honest?
Iago: Honest, my lord?
Othello: Honest! Ay honest.
Iago: My Lord, for aught I know. (3.3. 101-104)
...
Iago: For Michael Cassio
I dare be sworn I think he is honest.
...
Why then, I think Cassio is an honest man.

Commenting on the repetition of the item "honest", Ragab (1998) explains that Iago himself desires to assume "the position of an honest man" (p. 96), and to imply that Cassio is the one who is dishonest. Iago's skillful linguistic manipulation is depicted in his

use of contrasting sets of synonymous phrases in his attempt to direct Othello to doubt his wife. Iago implies that a men’s “good name” is synonymous of the “jewel of their souls”. Such a jewel can be stolen or fletched, the thing which would make men poor.

Positive Synonyms	Negative Synonyms
Good name jewel of their souls	steals my purse steals trash filches from me my good name

Iago: Good name in man and woman, dear my lord,
 Is the immediate jewel of their souls:
 Who steals my purse steals trash; 'tis something,
 nothing;
 'Twas mine, 'tis his, and has been slave to thousands:
 But he that filches from me my good name
Robs me of that which not enriches him
 And makes me poor indeed. (3.3.155-161)

Othello's presence in the scene imposes on Iago what van Dijk (2009) calls "contextual constraints" or "ideological doing delicacy" (p.205). It has been observed that Iago's discourse concerning Cassio and Desdemona is often implicit or hedged when Othello is present. This explains his consistent use of "less negative expressions, mitigations, [and] euphemisms" (p. 206). Euphemisms in Iago's discourse are shown in his selection of mild and indirect lexical items to mitigate harsh and blunt words that may be too shocking for Othello. Euphemism as a form of lexicalization is clearly illustrated when Iago codes "adultery" using other lexical items such as “filches from me my good name”, “Robs me” and “makes me poor”.

Iago continues raising the fire of jealousy in Othello’s heart when he implicitly refers to the possibility of a vicious relationship between Desdemona and Cassio by using another set of contrasting synonyms. The increasing use of negative synonyms in these

examples are carefully selected to control and direct Othello's feelings towards Desdemona and Cassio.

Positive Synonyms	Negative Synonyms
love dote	cuckold wronger damnèd doubts suspects

Iago: That cuckold lives in bliss
 Who, certain of his fate, loves not his wronger;
 But, O, what damnèd minutes tells he o'er
Who dotes, yet doubts, suspects, yet strongly loves (
 3.3. 167-170)

6.2.2. Relexicalization

Relexicalization is firstly depicted in Iago's attempt to avoid referring to Othello by name. Instead he codes his experience by selecting other items such as the following: "his Moorship (1.1.33), the Moor (1.1.40), "an old black ram" (1.1. 89), "the devil" (1.1.91), "Barbary horse" (1.1.111), "erring barbarian" (1.3.358), "the lusty Moor" (2.1.299). This phenomenon is labelled by Reisigl and Wodak (2001, p. 45) as "rhetorical discrimination" where the outgroup members are not referred to by their actual names or good attributes, but rather by personal pronouns or by their nationalities.

Iago cannot accept the fact that Desdomna, a white European woman, have any sort of love affairs with a black African fellow. Thus, to avoid using words such as "love" or even "marriage", he recodes this experience in a different way by creating lexical items that reflect his negative representation of this relation, and of course of Othello:

... an old black ram
Is topping your white ewe. Arise, arise;
 Awake the snorting citizens with the bell,

Or else the devil will make a grandsire of you. (1.1.88- 91)

Iago focuses only on the animal aspect of this relation; the loving couple are nothing but a "black ram" and a "white ewe". He goes on to equate this love to devil's seduction. Again the ordinary words used to describe man-woman relationship such as "love", and "marriage" are relexicalized by using the terms "sanctimony and a frail vow" (1.3.358), "lust of blood" (1.3.337), :

....you'll
have your daughter covered with a Barbary horse.
.....
Your daughter and the Moor are now making the beast
with two backs. (1.1.111-117)

Relexicalization in the above example can be further explained if we consider the lexical choices available to Iago:

(a)
have your daughter loved by Othello
have your daughter married to Othello
have your daughter covered with a Barbary horse

(b)
Your daughter and Othello are in love
Your daughter and Othello and are making love
*Your daughter and the Moor are now making the beast
with two backs*

Iago opts for the third choice as a means to present a negative presentation of this love affair which he later describes as "merely a lust of blood" (I.3.337). For him it is against the law of nature to have these two racially different people love each other:

.....It cannot be
that Desdemona should long continue her love to the
Moor, ..., nor he his to her. (1.3.344-346)

It seems that relexicalization is a preliminary stage in Iago's programme to arouse Othello's suspicion in Desdemona. Later in the play, Iago

's discourse is more direct and explicit:
She did deceive her father, marrying you; (3.3. 206)

Iago's racism is such a strong emotion that he ignores any consideration of contextual constraints as illustrated in the following example where he considers it "foul disproportion" and "unnatural" of Desdemona not to accept marriage proposals "of her own clime, complexion, and degree" and prefer the black Moor, Othello.

Ay, there's the point: as—to be bold with you—
Not to affect many proposed matches
Of her own clime, complexion, and degree,
Whereto we see in all things nature tends—
Foh! one may smell in such a will most rank,
Foul disproportion, thoughts unnatural. (3.3.228-2330)

7. Conclusion

It is a human tendency to think carefully about linguistic choices before delivering utterances that reveal hidden thoughts. This study shows that Iago is careful and skillful in his use of words and linguistic structures. Analyzing Iago's speech, whether on lexicality level or conceptual metaphor level, proves that Iago's underlying meanings and intentions potentially exceed the simple superficial messages that his interlocutor may understand.

Iago is a representative of a social in-group that has colour/racial prejudice against coloured non-European residents. The reason declared by Iago to justify his hatred to Othello is that the latter ignores him and gives the post of a lieutenant to another soldier. However, this justification is a superficial cover to his inner repulsive attitude towards those "others" who have different identities and different colours. The CM analysis of Iago's speech

provides satisfactory evidence that even if Othello had given the post of a lieutenant to Iago rather than Cassio, the former's attitude towards Othello would have been no different. Iago would have found another reason to manipulate and push Othello to the same tragic end.

The findings of the study provide adequate answers to the two research questions posed in section 5. The first research question aims to find out whether or not *Othello* contains linguistic evidence of colour prejudice in Shakespeare's time. The CM analysis shows that Iago deliberately uses MAN IS ANIMAL METAPHOR to highlight Othello's negative features, such as stupidity, foolishness and ugliness, in terms of animal behaviour. The concept of "otherness" and colour prejudice is evident in Iago's avoidance to refer to Othello by name. Instead he resorts to relexicalization through the use of negative attributes, personal pronouns, or even nationality (The Moor, his Moorship, etc.). The second research question is about the linguistic devices used by Iago in his speech to express his racial orientation. Iago's hatred to Othello is expressed in his elaborate use of a couple of CMs: MAN IS ANIMAL, and BODY PART IS A WHOLE PERSON. In addition, Iago uses overlexicalization which is a set of synonymous or near-synonymous items to highlight positive self-presentation and negative other-presentation.

References

Primary Source

- Shakespeare, W. (1992) *Othello*. (Ed.) C. Watts. Wordsworth Editions.
- Bruster, D. & McKeown, N. (2017). Wordplay in Earliest Shakespeare. *Philological Quarterly; Iowa City* . (96) 3, pp. 293-322.
- Cruz-Cabanillas, I. (1999). *Lexical Ambiguity and Wordplay in Shakespeare*. *Sederi X*, pp. 31-36

Crystal, D. (2008). *Think On My Words: Exploring Shakespeare's Language*. Cambridge University Press.

Fairclough, N. (1989). *Language and Power*. Longman.

Fowler, R., Hodge, R., Kress, G., & Trew, T. (1979). *Language and control*. Routledge & Kegan Paul Ltd.

Freeman, D. C. (1993). According to my bond: King Lear and Recognition. *Language and Literature:International Journal of Stylistics*, 2(1), p.p. 1–18.
<https://doi.org/10.1177/096394709300200101>

Freeman, D. C. (1995). Catch[ing] the nearest way: Macbeth and cognitive metaphor. *Journal of Pragmatics*, 24(6), p.p. 689–708. [https://doi.org/10.1016/0378-2166\(95\)00015-K](https://doi.org/10.1016/0378-2166(95)00015-K)

Freeman, D. C. (1999). The Rack Dislimns: Schema and Metaphorical Pattern in Antony and Cleopatra. *Poetics Today*, 20(3), p.p. 443–460.
<https://www.jstor.org/stable/1773274>

Habib, I. (2007). Racial impersonation on the Elizabethan stage: The case of Shakespeare playing Aaron. *Medieval & Renaissance Drama in England*, Vol. 20, 17-45.

Haresnape, G. (2013). Biko, Shakespeare and Black Consciousness. *Shakespeare in Southern Africa*. Vol. 25, 2013, 99-106. DOI: <http://dx.doi.org/10.4314/sisa.v25i1.9>

Hart, C. (2018a). Cognitive linguistic critical discourse studies: connecting language and image. In (Eds.) Ruth Wodak & Bernhard Forchtner, *The Routledge Handbook of Language and Politics*. Routledge, pp. 187-201.

Hart, C. (2018b). Cognitive linguistic critical discourse studies. In (Eds.) In (Eds.) John Flowerdew & John E. Richardson, *The*

- Routledge Handbook of Critical Discourse Studies*.
Routledge, pp. 77-91
- Jones, E. (1965). *Othello's Countrymen: The African in English Renaissance Drama*. OUP.
- Jordan, W. (1974). *The Whiteman's Burden: Historical Origins of racism in the United States*. OUP.
- Kövecses, Z. (2010). *Metaphor: A Practical Introduction*. (2nd ed.).
Oxford University Press.
- Lakoff, G. & Johnson, M. (1980a). *Metaphors We Live By*.
University of Chicago Press.
- Lakoff, G. & Johnson, M. (1980b). Conceptual metaphor in
everyday language. *The Journal of Philosophy*, 77(8), pp.
453-486. Retrieved from:
[https://cse.buffalo.edu/~rapaport/575/F01/lakoff.johnson80.p
df](https://cse.buffalo.edu/~rapaport/575/F01/lakoff.johnson80.pdf)
- Lakoff, G. (1993). The contemporary theory of metaphor. In (Ed.)
Andrew Ortony, *Metaphor and Thought*. Cambridge
University Press, pp. 202-251.
<https://doi.org/10.1017/CBO9781139173865>
- McDermott, J. (2014). There's Magic in the Web of It: Skin, Mind
and Webs of Touch in Othello. In L. Johnson, S. John & T.
Evelyn (Eds.), *Embodied Cognition and Shakespeare's
Theatre: The Early Modern Body-Mind* (pp. 154–172).
Routledge.
- Mezghani, M. (2021). A Conceptual Metaphor Account of
Desdemona: Body, Emotions, Ethics. *English Language and
Literature Studies* 11(2):20. Pp. 20- 32.
DOI:[10.5539/ells.v11n2p20](https://doi.org/10.5539/ells.v11n2p20)

- Okrin, M. (1987). Othello and the “Plain Face” of Racism. *Shakespeare Quarterly*, (38) 2, pp 166-188. <http://www.jstar.org/stable/2870559>
- Ragab, N. (1998). *The Linguistic Features of Arousing Suspicion: A Study of Iago’s Dialogues with the Venetian Moor in Shakespeare’s Othello*. Unpublished Master’s Thesis. Ain Shams University.
- Reisigl, M., & Wodak, R. (2001). *Discourse and discrimination: Rhetorics of racism and antisemitism*. Routledge.
- Van Dijk, T. A. (1991). *Racism and the press: Critical studies in racism and migration*: Routledge.
- Van Dijk, T. A. (2008). *Discourse and Context: A Sociocognitive Approach*. Cambridge University Press
- Van Dijk, T. A. (2009). *Society and Discourse: How Social Contexts Influence Text and Talk*. Cambridge University Press.
- Van Dijk, T. A. (2018). Socio-cognitive discourse studies. In John Flowerdew and John E. Richardson (eds.) *The Routledge Handbook of Critical Discourse Studies*. Routledge, pp. 26-43. <https://www.scribd.com/document/341831463/van-dijk-Sociocognitive-Discourse-Studies-pdf>.
- Wine, M. (1984). *Othello*. Macmillan, Basingstoke.

2. French Language & Literature

**Les Étiquettes de la Dissimulation du Métissage
dans *La Cheffe, Roman d'une Cuisinière* de Marie
Ndiaye: Une Écriture Émietlée**

Dr. Amgad El-Zarif Atta

Professeur adjoint en linguistique Française

Faculté des Lettres, Université d'Al-Arich

amgadelzarif71@gmail.com

DOI: 10.21608/jfpsu.2021.84641.1106

Les Étiquettes de la Dissimulation du Métissage dans *La Cheffe, Roman d'une Cuisinière* de Marie Ndiaye: Une Écriture Émietlée

Résumé

Dans *la Cheffe, romane cuisinière*, Marie NDiaye a élaboré la question insoluble du métissage à travers la biographie d'une jeune fille qui est passée d'une simple cuisinière chez les Clapeau; une famille bourgeoise à Sainte-Bazille, à une cheffe de cuisine très fameuse et une propriétaire d'un grand restaurant de Bordeaux. Dans cette étude, nous avons systématiquement élaboré les procédés d'un langage *dissimulé et émietlé* qui ont réussi, selon nos hypothèses, d'engendrer de profondes réflexions sur la question du métissage.

Les procédés de dissimulations du métissage chez NDiaye, nous les avons judicieusement captés dans une série de macro-étiquettes stylistiques émietlées: un titre énigmatique, une hagiographie, une cuisine (vase clos), une (poly)sensorialité culinaire. Sa pensée réticente, NDiaye l'a pratiquement exhalée par une langue si époustouflante. Les micro-étiquettes langagières telles que l'inclusion lexicale, le planning typographique et sémiologique, les substantifs, les prédicats, les (épithètes ou attributs), les adverbes, l'odeur, le goût, la vue nous ont fourni, par conséquent, les petites briques d'argument sur la ségrégation implicitement pratiquée. Ces éléments linguistiques ont délicatement pu, avec une capacité étonnante, éclairer la question de l'auteure et aborder la question de l'hybridation, introduisant ainsi une perturbation dans les sociétés occidentales. Ainsi, la langue romancière de NDiaye serait une expression légitime de défense de son droit de se croire absolument une Française de souche.

Mots clés: titre, hagiographie, espace, (poly)sensorialité, métissage.

قصاصات التخفي من العرق الخليط في رواية "رئيسة الطهارة، رواية

طبّاخة" للكاتبة ماري نديه الكتابة المبعثرة

أ.م.د. أمجد الظريف عطا حسن

أستاذ اللغويات المساعد

كلية الآداب، جامعة العريش

مستخلص

في حكاية "رئيسة الطهارة، رواية طبّاخة"، تناولت الكاتبة ماري ندياي بمنتهى الدقة والمنطقية مسألة خلط الأجناس الشائكة منذ زمن بعيد، وذلك عبر سيرة حياة صبية كانت قد ترقّت من طبّاخة مبتدئة لدى أسرة برجوازية تقطن في بلدية سانت بازي، إلى طاهيةٍ ذائعة الصيت تمتلك مطعماً معروفاً في مدينة بوردو الفرنسية. في هذه الدراسة، قمنا تحديداً بتحليل نمط وشكل هذه اللغة المستترة والمبعثرة بشكل منهجي والتي ساعدت الكاتبة على تكوين رؤى عميقة حول قضية الأصل الخليط. كذلك وقد حاولنا في هذه الدراسة الكشف عن مختلف الأساليب والحيل التي لجأت إليها الكاتبة من أجل إخفاء أصلها الخليط، وتجلي ذلك في باقية من مقومات اللغة المتناثرة في مختلف أرجاء الرواية، كعنوان مبهم، وسيرة حياة لبظلة تصل إلى حد القداسة، ومطبخ مطبق فضاؤه، وصولاً إلى حالة من التمازج المطلق بين حواس الطهي. لقد فاحت من لغة الكاتبة رائحة فكرها اليقظ، حيث قدمت بإحكام صنوفاً عديدة من الوسائط اللغوية المتناهية في الدقة منها تضمين المرادفات، التنسيق الكتابي والسميائي، والأسماء، والمسند من نعتٍ وخبرٍ، والظروف، ومفردات بعض الحواس كالرائحة والتذوق والإبصار؛ مجموعة من الأسس اللازمة للتأكيد على فكرة الإقصاء العنصري الممارس بشكل مضمّر. وكانت هذه المقومات اللغوية قادرة على نحو مدهش على إلقاء الضوء حول قضية اختلاط الأجناس، والتي كانت سبباً رئيسياً لكثير من حالات عدم الاستقرار في عدة مجتمعات غربية. وعليه، فإن لغة ندياي الروائية تعتبر بمثابة وسيلة مشروعة للدفاع عن إيمانها الراسخ بأنها فرنسية حتى النخاع.

الكلمات المفتاحية: العنوان، سيرة قديسة، الفضاء، تداخل حواس الطهي،

التهجين .

Sommaire

- Introduction
- I. Le titre puzzle du roman
- II. L'hagiographie du portrait de la Cheffe/(NDiaye)
- III. La cuisine: vase clos, les plis de l'espace culinaire
- IV. La (poly)sensorialité culinaire: opérateur scriptural de dissimulation
- Conclusion
- Bibliographie

Introduction

" *Écrire commence seulement quand écrire est l'approche de ce point ou rien ne se révèle, où, au sein de la dissimulation, parler n'est encore que son image, langage imaginaire et langage de l'imaginaire.*" (Blanchot, 1995, 41)

Tel est sans doute le génie de Marie NDiaye que appartiennent aux écrivains qui représentent " *l'écriture de la dissimulation* " (Sermier, 2014), dans le sens où NDiaye, elle-même, refusant l'image de métisse ou d'Africaine, a l'intention de pratiquer une écriture dissimulée.

Pour le métissage NDiaye avoue: (il) " *renvoie une image qui n'est pas la mienne. Mon père est rentré en Afrique quand j'avais un an. (...) J'ai grandi en banlieue, je suis 100 % Française.* »¹ Elle ajoute: " *j'ai plutôt conscience de ce que c'est de ne pas en avoir, de ce que représente un métissage tronqué dont on n'a que les apparences.*"²

Nous partons de l'hypothèse selon laquelle cette *dissimulation du métissage* se traduit dans la création romanesque de NDiaye. Celle-ci manipule à sa guise pour adresser à son

¹ Marie NDiaye dans un entretien en septembre 2009 avec Paris Match.

² Jeune Afrique, édition du 13 au 19 septembre 2009.

récepteur une sorte de (fausse) image de soi qu'elle cherche à partager avec lui.

En nous appuyant sur le roman *la Cheffe, roman d'une cuisinière*, publié en 2016, dont nous représentons le titre dans nos investigations par le sigle (CRC). Ce roman exhibe "*une représentation littéraire du langage*" (Bakhtine, 1978, 182) de Marie NDiaye. Notre recherche tente de montrer que ce texte traduit un profond *sentiment de détresse* sociale et langagière par la construction d'un univers clos. Le langage faisant patte de velours se déploie entre *l'invincibilité et l'invisibilité* permanente et crée un "*parallèle entre l'auteure et le personnage.*" (Delorme, 2017) Le roman suggère ainsi une *inclusion intégrative* (Bouquet, 2015/3, 15) à la recherche d'une extraction sociale, culturelle et identitaire.

Le récit de la Cheffe est "*une exploration de soi en vue*" (Macé, 2002), NDiaye y adopte "*une écriture libre et inorganique, (...) un voyage vers un au-delà, (la Cheffe va) toujours plus loin dans sa quête de l'épure.*" (Gefen, 2004, 310)

Virtuose du pinceau, NDiaye engage sa responsabilité, empruntée à Proust pour dépeindre une *hagiographie* de la Cheffe. Elle a passionnément effectué un parcours d'une célèbre vedette imaginaire de la cuisine. L'espace de la cuisine offre ainsi une piste de dissimulation, de métaphore, d'identité. L'écrivaine s'y est cachée exprès sous prétexte de figurer son idée centrale: celle de son identité française.

Comme Jean-Baptiste Clémence dans *La chute* de Camus, la Cheffe/NDiaye dénonce ses illusions par l'intermédiaire d'un narrateur/amoureux. Elle déclare "*Je souhaitais plutôt qu'on ne soit jamais tout à fait convaincu de ce que nous dit le narrateur. Il mène son enquête, il fait des suppositions mais il y a beaucoup de choses qu'il ignore. Presque rien de ce qui concerne la Cheffe n'est certain.*" (Entretien, par Solène Reynier pour *Les livreurs*, 21 novembre, 2016)

Et NDiaye élit certain(e)s étiquettes (= procédés) stylistiques qui passent pour nous *incognito*. Écrire d'encre sympathique, c'est prendre la voie du *déguisement de la pensée*. L'écrivaine *se fraie cette voie* pour *agiter* autrement la question de son *identité* de plus sérieux. Des questions relevant de l'*entité*, elle recourt donc à des tactiques langagières sous diverses formes; l'essentiel étant pour elle d'exprimer son *profond désarroi* face à cette situation ambiguë et incompréhensible débouchant toujours même sur l'apagogie.

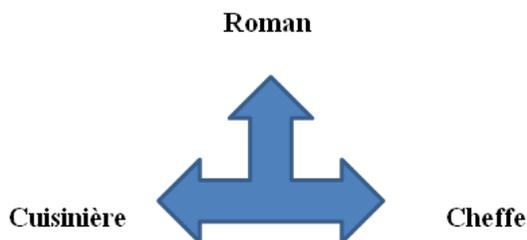
Tout en gardant une cohérence globale de l'esthétique du *discontinu*, de l'*émiettement*. Le roman, peut aller de pair avec une grille internant une *corrélation sémantique* qui donne une *clausule fermement accentuée* à la dérive incontrôlable des *lexiques*. (Hamon, 1993, 168) Ces pratiques, quantitatifs, graphiques, lexicales, figuratives, polysensorielles mettent en jeu nombre de "*de procédés essentiellement stylistiques liés au type de vecteur utilisé*" (Hamon, 1972, 89) dans le roman.

Cette recherche pose une problématique complexe dans l'écriture de Marie NDiaye: *comment le texte littéraire se transforme-t-il en une sorte d'affirmation de soi, de recherche à pénétrer l'essence humaine? Et quelles sont les cellules étanches d'écriture sollicitant la dimension ethnique de l'écrivain? Par conséquent, quels sont les procédés (=étiquettes) linguistiques et sémiologiques dispersé(e)s dans ce texte littéraire qui échafaudent cette hypothèse?*

NDiaye procède à l'étiquetage (=la réticence) systématique des composants descriptifs de son texte littéraire: enjeux de dissimulation. Ce défilage d'une complexité de l'organisation textuelle pourrait être (re)enfilé par une exécution complètement linguistique et sémiologique sous le joug de la théorie linguistique et sémiologique de Philippe Hamon et celle de Jean-Michel Adam. Cela n'invalide jamais le recours en grâce à d'autres travaux linguistiques que sémiologiques.

I. Le titre puzzle du roman

Le titre du roman, *La Cheffe, roman d'une cuisinière* forge "vérité, révélation, représentation, allégorie, symbole [...] (qui confrontent) les différents rapports que la sémiotique entretient avec le mystère." (CACCAMO et LEVESQUE, 2015, 2) Celui-ci respecte "de règles syntaxiques, logiques, narratives, psychologiques, éthiques ou même morales. La dissimulation avait déjà été observée" (Roy, 2008, 54) pour étaler son interprétation à plus d'un titre démontrant une résolution de désordre dans la nomenclature. Ce titre, employé à des visées ludiques, bouscule les hypothèses autour des intentions de NDiaye pour forger une approche plus raffinée d'écriture gastronomique. Les trois lexèmes du titre ont fait un *trivium sémantique* (Rastier, 2008) pour marquer ce qui vient à l'esprit de NDiaye. Ces trois termes corrélats créent une *relation triadique*:



De façon plus évidente, le pointage attaché à la relation lexicale de trois lexèmes cristallise le sens sémantique/pragmatique de la structure syntaxique du titre et sa véritable intention profonde. Si le lexème *roman* a les éléments spécifiques dans sa construction, celui-ci, *situé* au milieu du titre, se voit comme la solution du *titre/puzzle* et la ligne fissurale entre deux vies ou deux étapes du *récit* de *La Cheffe*. Ces éléments s'organisent selon le tableau ci-dessous:

Personnage	Cuisinière (<i>enfant</i>)	Cheffe (<i>adulte</i>)
Lieu/espace	Sainte-Bazeille (<i>village</i>)	Bordeaux (<i>ville</i>)
Temps	Adolescence de la Cheffe	Jeunesse et âge mur
hiérarchie	Bonne cuisine (<i>cuisine de tous les jours</i>)	Haute cuisine (<i>fine cuisine</i>)
Concept du métier	Ordinaire (<i>rang inférieur</i>)	Exceptionnel (<i>rang plus élevé</i>)
Préparation des aliments	Pratique quotidienne	Faire-la-cuisine "cuisiner"
Narrateur	Assistant de la Cheffe	Assistant de la Cheffe
Réglage	Toutes les tâches de la cuisine chez les Clapeau	Supervision dans son restaurant <i>Bonne heure</i>
Autorité	utiliser des recettes et suivre des Clapeau	créer des menus dans <i>Bonne heure</i>

Tableau n° 1 permet de reconnaître les différentes étapes de la vie de la Cheffe et inclure un abrégé les informations essentielles concernant son histoire.

Or, nous avons une autre *relation dyadique* entre (*Cheffe* et *cuisinière*) même si les deux mots appartiennent au même métier ; celui de la cuisine, nous nous rendons compte des rapports de hiérarchie entre les deux termes. Cette opération lexicale très simple est une "*inclusion lexicale* (et) *une source non-négligeable d'acquisition de relations d'hyponymie/hyponymie et d'association.*" (Ibekwe-Sanjuan, 2005, 55) La *Cheffe* émergeant comme un *mot-étiquette*. Il s'agit un *hyperonyme* déterminant la personnalité professionnelle, qualifiée, formée dans l'art culinaire d'une notoriété publique et d'un rang supérieur.

Partant du constat que la deuxième partie de l'histoire de la *Cheffe* se situe au cœur de Bordeaux tandis que comme un titre inférieur à celui de la *Cheffe*, la *cuisinière*, un *hyponyme*, concède la charte du protagoniste féminin quand il (elle) prépare et cuisine des aliments et des mets délicieux à *Sainte-Bazeille* chez les Clapeau. Ses tâches comprennent aussi le *nettoyage et le lavage de la cuisine*.

Voyons qu'une *séquence significative* placée au milieu du roman (pp. 170-171) révèle le secret du sens caché au fond du roman et dépeint aussi fortement la phase de transformation voulue dans l'histoire de la Cheffe. Le goût *acerbe* et *acide* de la critique des personnes célèbres de la société française se plante dans l'énoncé négatif : la Cheffe "*n'avait pas bogué la renommée ni l'argent.*" (CRC., 170) Vient ensuite un énoncé copulatif intense dont les trois participes passés ayant une valeur attributive : "*écouté, respecté et déposé*" tentent de reconstruire les priorités éthiques et l'affirmation de soi de NDiaye en tant qu'écrivaine française par excellence.

Il convient d'examiner d'abord les trois aspects: *émotions, pensées et opinions* de la Cheffe qui se débrouillent dans la comparaison fruitée et âpre «*comme une amande*». Celle-ci aboutit à une triple interprétation de la devinette du titre:

- le rapprochement chromatique entre la couleur naturelle de l'amande et le teint de l'auteure en référence au métissage.

- le développement et la maturité d'une *cuisinière* en couleur vert amer (l'adolescence) vers une *Cheffe* en couleur brune et délicieuse (la jeunesse).

- le stimulus sensoriel gastronomique du lecteur sensible de l'*amande* comme le plaisir mental de l'écriture de NDiaye.

Celle-ci cherche atteindre non seulement un plaisir sensuel de la nourriture, mais au plaisir intellectuel de lecture de ses écrits. Elle est entièrement satisfaite d'être mangée comme une amande pour atteindre ses objectifs et son "*sort heureux.*" (CRC., 171) NDiaye compare aussi son écriture à un "*acheminement vers un idéal culinaire.*" (CRC., 64)

Parfois même la typographie du titre du roman est un paratexte qui amplifie une émotion mystérieuse à travers l'organisation des lignes, la forme des caractères et la virgule sans que le lecteur ne s'en rende compte. Son fonctionnement renforce

ainsi une manifestation physique (*cuisinière*) et éthique (*Cheffe*).
Le titre s'est écrit ainsi:

Marie NDiaye

La Cheffe,

Roman d'une cuisinière

Le graffiti du titre s'échelonne en trois lignes dont la grande surprise vient de fourrer (insérer) le nom complet de l'écrivaine en caractères gras en haut de la page comme un acte non-verbal déguisé qui pourrait réduire à un geste esthétique et identitaire. Le nom commun *Cheffe* a été placé seul sur la deuxième ligne dont la lettre > C< a été mise en majuscule pour donner " *l'impression d'une personnification. [...] À l'aire de la majuscule, le concept (la Cheffe) semble pour ainsi dire érigée en être suprême.*" (Jonasson, 1994, 25)

Toutefois, pour fournir les indications relatives à la sophistication majestueuse de ce lexème par rapport au mot *cuisinière*, à la troisième ligne, avec un c < initial minuscule, l'article défini *la* devant *Cheffe* s'oppose à l'article indéfini *une* devant *cuisinière* en creusant un fossé entre les deux mots par un double mouvement syntaxique du sens profond. De plus, la virgule après *Cheffe* ne détache non seulement ce terme mais aussi elle l'isole pour l'encadrer dans un haut grade.

Si NDiaye cherche de dissimuler son identité africaine, la mise en relief de son nom sur la page de titre d'un livre signifie par conséquent qu'elle souhaite rester connue dans les circulations orales et les milieux connus en France en cachant son identité paternelle à l'intérieur du roman.

Pour identifier son emphase sur la modestie, NDiaye fait appel au néologisme *cheffe* (équivalent pour une femme de chef) comme un prénom de l'héroïne. Autrement dit, cette protocénie du chef permettra d'atteindre une plus grande élasticité et inclusivité de la référence du génie ndiyen pratiquant un art

esthétique et l'anomie formelle du genre contemporain." (Gefen, 2009, 56)

Si l'assertion directement formulée " *Même à moi (le narrateur), la Cheffe a dissimulé la plupart des traits importants de sa personnalité.*" (CRC., 16) se prête à l'épreuve d'une trouble méfiance à travers cet énoncé énigmatique; le doute se glisse fugitivement dans l'esprit du lecteur. Il vaut peut-être mieux, donc, réfléchir sur l'interrogation du narrateur: " *demandai-je encore avec une émotion que ne tentais plus de dissimuler, n'était-elle (la Cheffe) pas belle?*" (CRC., 191) NDiaye fait incliner sensiblement cette certitude horrible, au niveau "*micro-discours hyperbolique de l'hagiographie*" de la Cheffe. (Gefen, 2009, 55)

De même que la création du dessin soigné, figolé de la couverture du roman a quand même son importance. Voyons que le mystère de la sainteté de la Cheffe est révélé à travers son élégante *silhouette féminine* dans ce paratexte sous le titre de l'ouvrage.

Marie NDiaye
La Cheffe,
roman d'une cuisinière



L'intégration de la gravure constitue une *sémiologie de mystère* (CACCAMO et LEVESQUE, 2015) et non une illustration de l'œuvre. La Cheffe apparaît comme une jeune femme élégante en tenue d'une cuisinière, couvrant la plupart de

ces traits avec une grande toque. Bien entendu, la fonctionnalité de la dissimulation délibérée des traits du visage est une technique volontaire pour séduire le lecteur à haleter à coups espacés derrière cette *image* tout au long du roman jusqu'à ce que ses traits soient dévoilés.

Dès lors, la Cheffe se balance, insistant sur l'idée du confort dans l'*espace-cuisine* comme une entrée sémiologique dans la vie de la sainte/Cheffe. Elle est également entourée des feuilles des sommités fleuries pour indiquer l'insertion de l'*odorat* (voir le dernier point de l'article) sur lequel NDiaye s'appuiera pour créer un monde mystérieux de la biographie de la cheffe.

Par ailleurs, l'énigme du jeu de l'anonymat collectif et désespéré des noms propres (Npr) des personnages autour de la Cheffe est une claire ambiguïté pour le lecteur "les parents de la Cheffe, son commis amoureux, sa fille, le père de sa fille". De même que, l'héroïne, définie en effet par sa vocation, s'est transformée en grande étoile grâce à la lettre **C** majuscule autour de de son orbite circulent tous ces personnages subjugués. Cependant, les quatre noms propres (Npr) qui se sont écartés de cette règle: *les Clapeau, Declaerk, Millard, Cora* identifient les grandes étapes de la vie de la Cheffe, comme dans le tableau suivant:

Npr	son identification	sa conception sémantique
Les Clapeau	couple bourgeois	appui moral et matériel de la Cheffe
Declaerk	propriétaire du restaurant à Bordeaux	concept du sommet éthique strict du métier
Millard	chef du restaurant	technique et gouvernance de la haute cuisine
Cora	la petite fille de la Cheffe	prolongement de la divinité de Cheffe

Tableau n° 2 identifie les Npr et leurs écarts sémantiques comme adjuvants dans le trajet parcouru par la Cheffe.

Vu que l'énigme du prénom de la Cheffe s'étalant tout au long du roman, nous devons attendre jusqu'à la page 302 pour soulever le rideau sur son prénom *Gabrielle* synonyme du nom de sa cuisine renouvelée. À la fin, " *la Cheffe est morte, le récit de sa vie s'achève, on peut connaître son prénom.* " (CRC., 302) La force d'écriture mobilisée de ce déchiffrement sémiotique s'esquisse intelligemment pour éveiller la curiosité davantage du lecteur que de le satisfaire.

Voici, une isotopie des *prédicats actionnels* (Adam, 2001,13) de /**dissimulation**/ sont régulièrement semés au seuil du roman tels que : *dissimuler p.10, se cacher p.11, se réfugiait p.12, s'échapper p.13, n'aimait pas se montrer p. 15, s'est dérobé p.15.* Ceux-ci stimulent, "*sous la forme de micro-propositions descriptives,*" (Adam et Petitjean, 1989,152) le zèle du lecteur des excitations les plus variées en augmentant sa réceptivité de l'image de la Cheffe.

Comme une sorte de déguisement sous une fausse apparence, la physionomie de la cheffe s'oppose à celle de NDiaye. Celle-ci reproduit deux figures dissemblables. Notre prétention est basée sur une photo prise de l'auteure chez elle à Barie en 2006 dans sa cuisine. Dans cette photo " *de Sud-Ouest [...] elle paraît si espiègle.*" (CRC., 16) Le terme composé *Sud-*

Ouest est écrit en italique comme une *motivation intralinguistique* pour chercher son explication.



Figure n° 2 est une photographie de Marie NDiaye chez elle à Barie en 2006. ©
Crédit photo : Archives Laurent Theillet.

Ce déguisement de l'hérédité paternelle¹ s'enfuit profondément sous une belle apparence de la Cheffe. Le phénotype (le génome) de l'écrivaine, d'origine africaine, trouve son chemin dans la fausse description de l'image de la cheffe à travers un narrateur amoureux.

Afin que la cohésion sémantique et l'organisation du lexique créent un " *artefact lexicographique* » (Barthes) qui *organise des procédés linguistiques autour du statut de la Cheffe sur le plan lexical, syntaxique, graphique*, le narrateur/amoureux découvre ses desseins en s'impliquant dans son discours en disant: " *j'examinai son visage à la loupe durant de longues heures.*" (CRC., 188) Cet énoncé *isolé* compose un paragraphe autonome contrairement aux longues séquences du roman. La *survalorisation* de l'image de la Cheffe, toujours narcissique, surprend ensuite le lecteur par le préfixe "**arché**" ajouté au "type" dans " *un visage qui était à mes yeux, comme je le ressentis, [...] l'archétype de tout visage humain.*" (CRC., 230)

¹ Chez NDiaye La couleur est "*une donnée contingente*" et "*une pellicule extérieure bien qu'elle les détermine [...] un besoin d'interagir*" à la société française. (Snauwaert, 2016, 22)

Partant de l'idée que les *hyponymes de l'archilexèmes* des détails choisis du *visage* de la Cheffe permettent de reconnaître les "*parties concrètes physiquement isolables de (sa) propriété, de (ses) qualités* (et montrent) *l'objet sous et par certains de ses aspects.*" (Adam et Petitjean, 1989, 130) La peinture hagiographique de la *déité* de la Cheffe, son découpage minutieux et ses parties établissent des rapports référentiels et séquentiels entre les différents concepts de sacralité éparpillée. Il s'agit d'une *description-recette* dont l'*algorithme linéaire* permettrait d'étiqueter (*relater*) (Adam, 1994, 165) les (aux) rapports de l'éloge systématique de la Cheffe récapitulée dans la figure ci-dessous:

A.

Archétype du portrait de la Cheffe	Epithète		Valeur axiologique			Trait	
	préposée	Postposée	Beauté	Distinction	Physique	moral	
Visage	vrai pur	enjoué		+	+		
		badin		+	+		
		lointain		++	+	+	
		honnête		+		++	
		complexe		+		+	
		calme		+		+	
		effondré					+
		solennel		+			+
		pieux		+			+
		offert					+
		démuni		+	+		
Yeux (œil)		scrutateur		+		+	
		opaques		+		+	
Lèvres		Minces	+		+		

Suite

Cheveux		bruns doux châtains relevés noués aplatis tirés	+ + +		+ + + + + +	
Sourire		affable bref : large doux tendre confiant	+ + +	+ +	+ + +	+ +
Poitrine	étroite			+	+	
Cou		long droit lisse dense	+ + + +		+ + + +	
Mains	petites	fortes carrées expertes machinale lente tranquille	+ +	+ + + + +	++ + + + +	+ +

Doigts		Brefs		+	+	
Regard		fixe obscur songeur calme sombre paisible		+ + + + +	+ + +	+ + +
paupières	longues		+		+	
Voix		posée claire basse pétulante		+ + + +	+ + +	
Crâne		nu brillant	+ +	+ +	+ +	

C

. Suite

Tableau n° 3 permet de caractériser la valeur quantitative et axiologique très complexe des épithètes (préposées et postposées) par rapport au portrait de la Cheffe.

L'auteure a intelligemment sculpté le (son) (auto) portrait (de la Cheffe) à travers deux techniques: *la gravure et la configuration hybride*, créant ensemble un visage tridimensionnel. Elle "*s'appuie sur un caractère, un ensemble de dispositions mentales, inséparable d'une corporalité.*" (Amossy, 2010, 24) C'est à travers le niveau lexical et sémantique, la hagiographie de la Cheffe retente "*le pari du langage et propose un dispositif de résurrection et d'affranchissement, un mode de survie par l'écrit dérisoire et sublime.*" Elle vise donc à "*refaire paraître l'essence précieuse*" de NDiaye. (Gefen, 2004, 259)

NDiaye s'intéresse dès lors aussi bien aux épithètes tellement sélectionnées pour qu'elles relèvent la symétrie du détail du visage assurant peut-être le portrait d'un personnage imaginaire, typé et "*dissimul(é) ses lacunes.*" (CRC., 271)

À titre d'exemple, sous l'effet d'un énoncé malin isolé par un tiret d'union à la fin d'une séquence descriptive prolongée sur deux pages, le narrateur non fiable se dirige directement au lecteur imaginaire par l'insertion intangible du pronom personnel "*vous*" créant l'implication réciproque de cette déclaration lexicale enflammée: "*car alors les épithètes choisies vous saisissaient par leur véracité, comme autant de traits atteignant le cœur du cœur de la cible.*" (CRC., 89) NDiaye avoue franchement la fatuité imbécile d'un "*visage complexe*" (CRC., 89) de la Cheffe.

Tout d'abord, les grimaces fourbes du visage sont confirmées par une série d'épithètes postposées. Le portrait est divisé en cinq points principaux qui commencent du haut par le front (les *cheveux* et la *crâne*) et se terminent par les *mains*. La merveilleuse beauté angélique du visage de la Cheffe se cache ensuite sous ses lignes. Le glissement métonymique de deux épithètes postposées: *enjoué et badin* apportant une valeur mimétique du portrait; alors que *calme, lointain, offert* canonisent un geste pictural au statut de l'image. L'isolement de *vrai et pur*, quasi-morphèmes, avant *visage* glorifie enfin *masquage partiel* (Matton, 2007, 70) des détails.

D'ailleurs, les deux épithètes postposées *scrutateur* et *opaques* ne sont pas seulement des marques de distinction mais elles sont un appareil permettant le contrôle et la suite des mangeurs même lorsqu'ils savourent le bonheur de ses propres plats. Ces *yeux* se réfugient dans une taciturnité profonde. Les six épithètes postposées *fixe, obscur, songeur, calme, sombre, paisible* s'attachent au *regard*. Celles-ci constituent des nuances délicates, et quelquefois presque imperceptibles, qui sèment le sens du timbre féminin.

Perpendiculaire au point de vue de l'image, son *regard*, dont étaient arrondies sans cesser d'être mystérieuses toutes les épithètes annexées, a une douceur sacrée pénétrée dans la physionomie de la Cheffe. Ce mystère *inaccessible* est sans aucun doute couronné par le syntagme nominal *longues paupières*. Et cette présence complète d'angles de vue la rendait si mythique parmi les héroïnes de NDiaye et escamote sa force dans une race inconcevable.

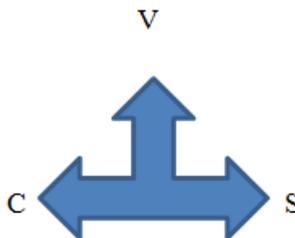
Pourtant, NDiaye a habilement peint trois endroits dans le portrait d'une manière complètement différente de l'image de *Sud-Ouest de 2006: cheveux, cou et lèvres*. Une série d'épithètes postposées suit *ad hoc* les règles du jeu de NDiaye et esquisse vaguement ces traits qui secouent les rêves d'une beauté l'imaginaire et se combinent pour se cacher derrière le délicat et l'élégant détail de l'image idéale versée dans les séquences descriptives. Ainsi, l'image de la Cheffe fait partie des rideaux derrière lesquels l'auteure se cache de sa physionomie africaine: la biologie de sa peau foncée.

Sans doute un besoin de l'esprit de NDiaye l'amène, pour tracer plus purement chaque trait de ses trois composants, à entortiller tout à l'excès; elle ne dessine pas sans choisir; mais le plus frappant, c'est de représenter comme successifs des états de simultanéité (parallélisme) confuse entre la Cheffe et NDiaye.

Signes sémiologiques d'une intelligence idéale, *mains* et *doigts* ayant pris une particularité d'essence dans le portrait, se

sont oscillés par la faible dimension très réduite relevée dans les épithètes postposées: *carrées* et *petites*. Cependant, cette adynamie des mains, chef-d'œuvre, atteint des valeurs inégales; si bien douées qu'elles soient: *fortes, expertes, machinales, lentes et tranquilles*. Celles-ci sont les mains une travailleuse infatigable, forcées par le travail permanent dans la cuisine, elles ont laissé des marques où le lecteur peut lire les traces et la mémoire de la vie de la Cheffe, la fière hagiographie.

Etant donné que sa biographie est élogieuse voire dithyrambique, NDiaye devrait créer un cadre ethnique trop strict dans lequel la Cheffe s'insère. Une *comparaison d'égalité* argumente notre supposition dans l'énoncé modal, aussi isolé, dans un (e) séquence (énoncé) descriptif (ve) suivant(e) du narrateur: " *Je voudrais tracer une Vie de la Cheffe comme on écrit une Vie de Saint.*" ((CRC., 50) Celle (celui) -ci ne réunit non seulement les traits de ressemblance sous un même point de vue de sainteté, mais aussi elle nous pose ses *procédés (étiquettes) graphiques* dans les lettres *exprès* majuscules < V, C, V, S >, *Les quatre coins* /angles de sa vie. Nous pouvons ainsi formuler l'équation suivante:



pour que le *curriculum vitae* de la Cheffe soit *saint* aux yeux du lecteur.

Harmonieusement décrite *quantitativement* et *qualitativement* par quatre épithètes postposées: *posée, claire, basse, pétulante, la voix de la Cheffe* intègre un équilibre

sensoriel auditif favorisant une nouvelle galaxie de l'image. Cette voix ayant une grâce sensuelle irrésistible comme la saveur des choses exquises à manger, ses sons s'infiltrèrent partout comme une gourmandise extrême et raffinée.

Aussi la perception visuelle du portrait se produit-elle à la présence furtive de certains traits de sa physionomie, en faisant de ces signes une illumination divine. Les indices morpho-lexicaux des constructions " *nimbe léger* " (CRC., 23), " *surface luisante* " (CRC., 230), " *halo d'une clarté lunaire* " (C.R.C p.304), " *illuminée paisible* " (CRC., 104) ont bifurqué sur *une voie des abords de tempes, de son front, de ses cheveux vers le petit chignon* afin de retracer la spécificité de l'intervention de la lumière dans un milieu obscur du visage de la Cheffe et sensibiliser le fait exceptionnel, même significatif qui devient prévisible dans la partie supérieure du portrait.

Reconnaissant la divinité de la personnalité, les signes sémiologiques sacrés et spirituels du portrait confèrent ainsi une signification mystérieuse de la Cheffe. La sérénité lumineuse des épithètes *léger, paisible* sèment donc la quiétude au cœur du lecteur, alors que *luisant et lunaire* versent une molle clarté sur le portrait. Rien ne donne une image plus juste de ce phénomène visuel de l'écriture que le fonctionnement imaginaire subtile d'exacte lumière jalonnée.

Ajoutons qu'une tentative de rapprochement semble s'esquisser entre la biographie de la Sainte Basilia du XII^e et celle d'une cuisinière du XX^e siècle. *À priori, pourrait-on dire que la Cheffe est enterrée et son portrait pourrait être accroché à côté de celui de la "Sainte" Basilia du XII^e siècle? Ce "parallélisme convoque la figure mythique"* (Adam, 1991, 136) de la Cheffe. Cette proximité peut associer par contiguïté des termes perçus juxtaposés à une série d'unités lexicales apparentées: *la limpidité de Sainte-Bazelle, l'intemporelle fraîcheur de Sainte-Bazelle, l'évaluation triviale de Sainte-Bazelle*. Cet approfondissement conceptuel de la moralité révèle un cache-nez à la fin du roman

dans « *couvrir la pureté, de Sainte-Bazelle.* » (CRC., 304), ce choix déterminé.

Nous aurions pu imaginer l'obsession de NDiaye à mesurer la réticence que tenait dans ses pensées, réalisée dans la *métaphore de résistance* récapitulant la visée de son roman: " [...] *son ouvrage était recouvert avec presque autant d'obstination par l'édification d'une légende.* " (CRC., 242) Le Npr Sainte-Bazelle affirme l'obsession par l'envie de donner un document officiel prouvant son appartenance à la terre française et qu'elle soit héroïque et honorable si bien qu'elle se rapproche de la sainteté. Elle fait donc de son mieux pour effacer le nom NDiaye de la mémoire du lecteur enchanté, avec son style d'écriture trompeuse.

Veillant sur la sainteté de la Cheffe, NDiaye revêtait ses idées de nuances syntaxiques et stylistiques fines. Tout d'abord, l'énoncé assertif négatif "*l'amour entre un homme et une femme ne l'a pas beaucoup intéressée*" (CRC., 52), une déclaration plus chauvine, inflige une confession auriculaire méchante anti-*Autre* et sert à renforcer sa loi de toiles d'araignées par rapport à l'homme. NDiaye dicte ensuite les trois structures synaptiques: "*ce sale type*", "*un père inconnu,*" (CRC., 152) et "*un être avide de légendes*" (CRC., 153) pour éprouver l'indulgence du mépris pour le premier homme de sa vie, le jardinier des Clapeau, et poudrer de projection cylindrique sur l'image du père qui a subitement quitté sa famille et est brusquement parti au Sénégal.

Ajoutons que deux métaphores hyperboliques enracinent de faux principes spirituels dans l'esprit du lecteur: premièrement, la métaphore contrastive "*ruina sans doute en elle toute possibilité d'apprécier, d'accepter l'amour d'un homme*", (CRC., 83) prévoyait alors les bouleversements que la Cheffe entraîne dans les anneaux nécessaires de son honneur chevaleresque ; elle dégage cette essence sacrée pour garantir la solvabilité du lecteur dans une clause de sens allégorique. Deuxièmement, la métaphore trompeuse «*maquiller la réalité*»

(CRC., 189) accuse le concept divin forgé de cet univers clos, celui où vivait La Cheffe.

Toutefois, la Cheffe enfreint sa loi en acceptant le chouchoutage de Millard déclenché comme "*prix acceptable de son entrée chez Declaerk*" pour apprendre le métier. Les trois basses cajoleries : *fondue, Cocotte et Poulette* lexicalement associées à l'imaginaire culinaire, flirtent avec ses sentiments euphoriques d'humeur fugace et passagère et osent pénétrer le mystère d'isolement et de phobie de l'Autre. Ainsi, NDiaye a tenté, dans une écriture pictographique subtile, de préserver sa sainteté globale de contact avec l'Autre afin de "*hausser le portrait de la Cheffe.*" (CRC., 189)

Nous prétendons, enfin, que l'auteure a tracé le portrait de son héroïne d'une encre virulente, avec habilité, lenteur et malice, en achevant ses retouches et ses caresses. NDiaye y ajoute trait sur trait jusqu'à ce qu'il se trouve accroché discrètement dans les plis de cet espace culinaire. Dans cette hagiographie, NDiaye tente de construire un *archétype* se coulant " *dans un moule préfabriqué (...) à la représentation tout en glamour de sa personne.*" (Amossy, 2010, 34)

III. La cuisine: vase clos, les plis de l'espace culinaire

Dans le roman, la cuisine apparaît comme un microcosme. Autrement dit "*un vase clos à l'intérieur duquel (la Cheffe) a très peu de contact avec ce qui se passe à l'extérieur.*" (Calle-Gruber, 2008, 42)

Pour NDiaye "*[F]aire la cuisine est le support d'une pratique [...] dans l'espace, enracinée dans le tissu des relations aux autres et à soi-même.*" (Aubelle, 2018, 83) Cet espace clos émerge la quête de son identité "*dès lors que le souffle de la cuisine avait bien voulu la visiter de nouveau.*" (CRC., 155) La Cheffe fouille sans cesse, "*avec ferveur de racheter sa défaillance.*" (CRC., 149)

Si NDiaye respecte scrupuleusement le caractère hagiographique du récit de son héroïne sous une formule exécutoire sacrée, alors elle doit la confiner dans une échappée sacrée. Ce jugement lui permet de poursuivre l'exécution de la formule principale de tous les mystères spatiaux confiés à la cuisine, ce "*lieu de mémoire*." (Hamon, 1989, 30) Les signatures sont données, à l'ordre, aux trois syntagmes nominaux "*son existence dans la cuisine*" (CRC., 30), "*la morale de la cuisine*" (CRC., 47), "*la sphère rituelle de la cuisine*." (CRC., p.84)

Ces trois noyaux initiaux de signifiés déclenchent puis assurent l'engagement irrévocable exécuté loyalement et fidèlement au niveau lexico-sémantique de "*la cohésion et de la progression de la description*." (Adam et Petitjean, 1989, 111). L'ancrage de ce *signe / Thème-titre* fournit la base du *fonctionnement dans ses manifestations* (lexicales) selon le processus suivant:

ANCRAGE

Thème-titre → *classe-objet*

↳ *Éléments ou aspects de l'objet*
Organisés en faisceaux d'aspects

Il semble que l'énoncé attributif "*la cuisine était sacrée*" (CRC., 47) convienne surtout aux suffisances d'appréciation favorable du lecteur. En même temps, le narrateur, comme un coq de combat se dressant sur ses ergots, profère une déclaration solennelle "*elle (la Cheffe) se réfugiait quand on la tirait de sa cuisine*." (CRC., 30) Ce vase clos envide un cocon divin et irréprochable pour que la jeune cuisinière y soit formée de

Figure n° 3 schématise, selon Adam et Petitjean (1989, 114), la configuration des mécanismes lexico-sémantiques servant à encrer l'espace de la cuisine dans le roman.

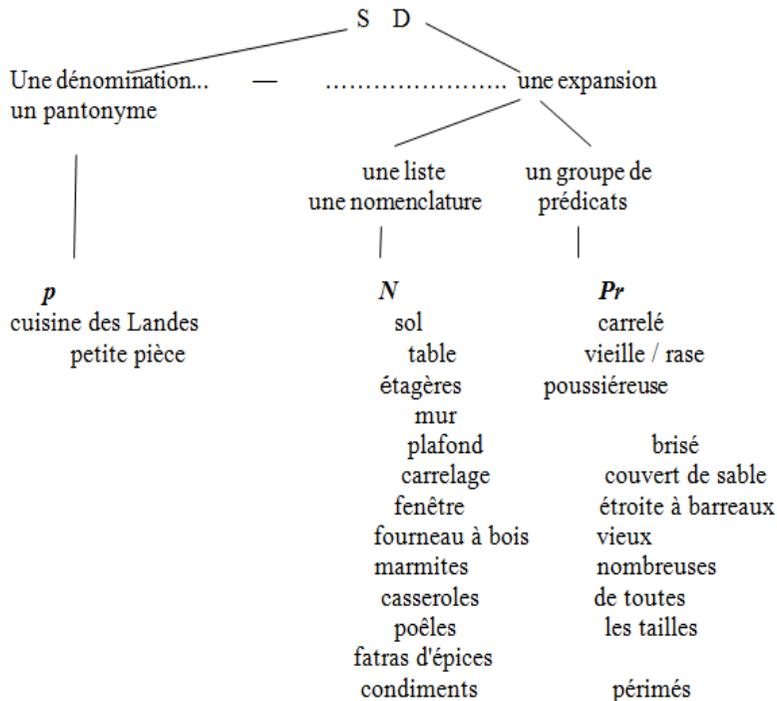
matière opaque.

Identifiée dans de maintes reprises par le syntagme nominal "*la petite cuisine des Landes*", la Cheffe s'y est mise, à bon gré pour s'étendre alors au-delà de ses créations artisanales. La charge spatiale binaire connecte " *le lien entre le corps et la cuisine*" (CRC., 85), et permet de maintenir une orientation lexicale qui se révèle dans deux techniques de plasticité acrobatique du *corps* fragile dans la vieille *cuisine* des Clapeau:

a. les syntagmes verbaux tels que, " *bouger aveuglement dans la cuisine*" (CRC., 84), "*allait et venait sans gaspiller le moindre mouvement*" (CRC., 99) gagnent un dynamisme extraordinaire et étonnant de l'existence de forces irréductibles de la Cheffe. L'opposition implicite entre *aveuglement* et *mouvement* sèment *une entière conviction* à l'esprit du lecteur que rien n'échappe à la redoutable clairvoyance de la Cheffe.

b. cet intérêt passionné et manifesté pour la cuisine se dévoile dans des constructions lexicales chaleureuses telles que " *rapidité d'exécution*", "*gestes méticuleux*" et "*danse laconique*" (CRC., 84), qui montrent le zèle inhabituel de la Cheffe dans l'accomplissement des tâches favorisées. Cette compétence lexicale architecte la légèreté de la figure sculptée dans le *cocon/cuisine*.

La petite cuisine des Landes, un espace compact, exhibe l'adorable mystère d'une légitimité incarnée de la Cheffe. Son organisation sémantique et figurative se voit, d'ailleurs fort subtile, à ses détails *figuratifs et référentiels* pour mobiliser le surcroît de "*cet avaricieux repli*" (CRC., 82) à l'œuvre suffisamment confidentielle de de la Cheffe. Le système descriptif (SD) de cette cuisine (Hamon, 1993) se présente selon la figure ci-dessous:-



Comme un espace antédiluvien, ce *vase clos* fournit un "monde autonome" (Tibloux, 1996, 120) par opposition à l'espace ouvert des Landes. Dans la *petite cuisine des Landes* se regroupent et s'organisent les sémèmes isotopiques du trait /**désuétude**/. Cette

Figure n° 4 regroupe les lexies détaillées concernant la description minutieuse de l'espace de la cuisine des Landes.

répartition spatiale comporte une grande variété des sèmes *microgénériques* du trait /**humain**/ disposés suivant un ordre hiérarchique : "les Clapeau, la Cheffe, la cuisinière (et son époux) et le jardinier.

C'est ainsi que l'espace prend la forme d'une spirale partant du plus grand au plus petit en cinq éléments spécifiques: "*océan, landes, pins, maison, cuisine*" afin d'aboutir à la cuisine /cocon. Cette vision transformée du général au plus spécifique incarne une image de haut en bas, jusqu'au cœur du lieu dans laquelle la

Cheffe envisage librement la créativité et la souplesse de son mouvement.

Sans communication avec l'extérieur, la Cheffe adore vivre dans un état de claustration, de dissimulation. La "*prison des pins roussâtres*", comme des colonnes successives, détachent la cuisine de la maison dont "*l'étroite fenêtre à barreaux rendait obscure à tout moment de la journée.*" (CRC., 68) Gravée dans les matières archaïques, le mystérieux se poursuit et se souligne: *les étagères, le mur, le plafond, le fourneau à bois, les marmites, les casseroles, les poêles, les fatras d'épices, les condiments*, qui s'étagent de tour en tour, divisent les rampes à intervalles réguliers.

Le comportement de retrait, son association à l'existence dissimulée comme entité autonome de la Cheffe figure son lien avec la cuisine, son mode d'adaptation tout au long de sa vie. En effet, cette claustration concrétise l'état de la Cheffe retirée dans un cloître/ cuisine afin de désigner le refus qui objective, en rétrécissant le champ de son existence, à une portion de l'espace très limitée et enclose. Le critère de la dissimulation peut donc installer le "*rétrécissement de l'existence à un espace restreint et enclos*" (Guedj-Bourdiau, 2017, 116), cette barrière matérielle entre soi et le monde.

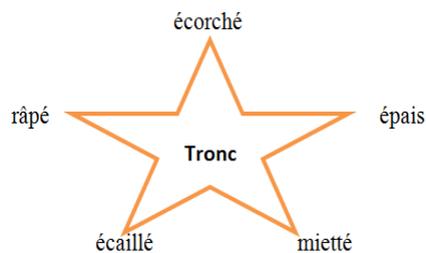
Décrits autour d'un axe binaire (pôle/cuisine), les points vecteurs à l'angle de la cuisine coupent tous les rayons égarés, incertains, dorés du *soleil de l'été*. Il s'agit d'une courbe spirale mi- ouverte formée d'arcs de cercle coupés. La Cheffe "*ne sait plus tout de suite si [elle] court au centre ou si [elle] s'en évade.*" (Bachelard, 193) En revanche, le narrateur paraît comme un témoin-oculaire sur cette scène perplexe et met en jeu un aspect essentiel du langage de NDiaye qui invente un espace/cocon symbolisant le centre de gravité du siège de son existence.

De plus, vis-à-vis de la cuisine, se dressent d'éminents arbres de pins qui donnent leur soutien à la Cheffe et la mettent en sécurité, la soustrait du danger. L'auteure crée une relation

spatiale très intime entre la Cheffe et ces arbres, surtout le *vieil arbre du pin*¹ pour la mettre à l'abri; c'est sa sauvegarde, son rempart. Bien sûr, il s'agit de la mettre à couvert. Ce réseau naturel intime arrange régulièrement à trois dimensions stylistiques obtenues successivement d'une maille élémentaire du cocon.

Derrière *le vieux pin*, La Cheffe dévoile sa réticence portant un double symbolique : (énergie pleine de vivacité), la sérénité "*ardeur ascétique*" et la sécurité de son "*épais tronc*" (CRC., 104). Il matérialise également la puissance, la détermination et la force vitale de Cheffe. Celle-ci exhale une odeur de dévotion relation étrange avec ce vieil arbre et laisse tomber ses sentiments cachés, croyant qu'il (*l'arbre du pin*) était le seul capable de contenir ces sentiments cachés.

La géométrie le sens (Venant et Victorri, 2009, 4) s'exploite au sein de *l'espace sémantique* (Victorri, 2002, 3) de la cuisine, fonctionne des épithètes polysémiques et les place dans l'organisation globale du lexique : cinq épithètes autour du *tronc du vieux pin*, accessible pour la Cheffe, tissent une isotopie des fils délicats, comme matière textile, du cocon de la cuisine, figurés dans l'illustration suivante:



(¹) Parfois, l'espace clos de la cuisine se cache à l'arrière-plan à son insu du contexte culturel contemporain pour impliquer sa trace subjective et réaffirmer son adhésion à la mémoire collective française. C'est le poème "*Le pin des Landes*" de Gautier dans son recueil *Espana* (1845) qui crée cette insertion du rapport comme une technique de dispersion.

Le long confinement de la Cheffe dans sa cellule/cuisine est fort appuyé par le tronc. Il est indubitable que la complication lexicale se retient au bord de la contiguïté corporelle, charnelle, physique dans des syntagmes spatiaux " *la présence de son **dos** du vieux **tronc***"(CRC., 88), "*allongeant le **cou**, [...] son **front** contre l'écorce du gros **pin***", 132), "*l'écorce lui meurtrissait le **front***." (CRC., 133) Si le pin communique avec la Cheffe, c'est pour lui redonner de l'énergie et du réconfort. Cette *sylvothérapie* du pin est un *pouvoir caché* (Beaufort, 2020) qui permet de ressentir le contact direct du corps de la Cheffe à travers les épithètes perçues

Figure n° 5 représente la mise en relief du rôle signifiant du tronc du pin, cet espace idéal pour la Cheffe, à travers l'organisation des épithètes polysémiques.

juxtaposées; c'est à cette énergie de liaison de ce genre, l'héroïne est uniquement cachée, retirée et mystérieuse.

Pourtant, au-delà de cette cachotterie, il semble bien que l'écart sémiologique spatial s'esquisse dans une sorte de filtres étendus à trois parties: *pins, fenêtre, cuisine* et se schématise dans l'énoncé restrictif : "*l'énorme pin devant la fenêtre ne laissait passer qu'une lumière cendreuse.*" (CRC., 142) En quadrillant l'espace de la cuisine selon le " *principe de focalisation stricte, la fenêtre devient ce médium transparent par lequel la description conjoint le sens et la référence.*" (Tibloux, 1996, 123) C'est notamment dans cette zone que les morphèmes négatifs restrictifs *ne...que* créent l'opposition à une alternance naturelle entre *lumière* et *fenêtre*. Ils chargent d'ailleurs l'espace mystérieux de la cuisine d'un double taux *descriptif et évaluatif*. (Attal, 1984, p.4)

La *direction frontale* explique l'espace de la cuisine *intrinsèquement orienté* (Vandeloise, 1986 ,111) dont la *lumière cendreuse* réverbère la vision mésopique insuffisante pour capter la Cheffe dans les plis de la cuisine. Il s'agit ainsi d'une série d'obstacles naturels, causée par l'amas triangle qui barre le passage et gêne intentionnellement le transit vers la cuisine. Cette relation se figure dans l'illustration ci-dessous.



Figure n° 6 représente la forêt des Landes, la plus grande de France. (Crédit photo : archives Philippe Salvat Par Christophe Landry.) La Cheffe nous trompe en se dissimulant dans cet espace typiquement français.

Tout en étant confiante et tranquille de la curiosité du *vieux pin*¹ dans ses affaires, la Cheffe dissimulée se comporte agréablement. Ce que nous pouvons le dévoiler dans une série de trois métaphores personnifiant le pouvoir réflecteur de cet arbre sur la Cheffe:

a. dans le premier énoncé métaphorique " *elle le sentait pantelant, tâchant vainement de s'immiscer dans la cuisine.*" (CRC., 88) Le *pin*, repris anaphoriquement par le pronom personnel "le", exerce une inquiète surveillance attentive et fournit une occasion de faire planer sur son pouvoir une véritable spécialité: l'intégration dissimulée dans le compte personnel de la Cheffe.

b. à travers la métaphore spatiale "*son incandescence était dissimulée et profonde, seul la connaissait le pin qui l'observe derrière la fenêtre*" (CRC., 104), la position horizontale légèrement inclinée du pin vers la fenêtre conserve le plus exactement une confrontation directe avec la cuisine et lui permet une vision dédoublée et microscopique plus que merveilleuse pour examiner les recoins du cœur, de l'âme de la Cheffe.

(1) Le pin symbolise de l'immortalité, de la puissance vitale, de la longévité, de la force inébranlable, de la permanence de la vie végétative. (GHEERBRANT, 1982)

c. la dernière métaphore argumentative " *elle était en paix, concentrée, ravie, amie des pins scrutateurs*" (CRC., 98) clôtüre les débats de la légitimité du pouvoir du vieux pin. L'accumulation attributive détaillée développe la quiétude balsamique et parfaite intimité du *regard scrutateur du pin* examinant la bonne foi de la Cheffe.

Rangés en gros bataillon sacré, les pins gardent les secrets de la *petite cuisine de Landes*; toutes tentatives inutiles du narrateur de fouiller dans le passé de la Cheffe, sont alors *stylistiquement* rebutées. Corps d'élite thébain, les pins accueillent froidement le narrateur qui avoue: " *le pin me souffla dans un chuchotement dénué de gentillesse.*" (CRC., 142) La présence " *acoustique* (des pins) *confère une dimension globalisante à la fiction (dont) la synesthésie ainsi par l'audio-vision réfère*" (Mimoso-Ruiz, 2001, 570) au *vieux pin* semant la terreur dans le cœur du commis effrayé.

Ensuite, la construction passive elliptique " *toutes les fenêtres bloquées par les pins courroucés*", annexée tout exprès par une épithète postposée, crée une image auditive irascible aux oreilles du narrateur. Enfin, un air de mépris, de dérision, de moquerie s'adresse au narrateur dans deux actes d'accusation: " *les pins m'accusaient légitimement*" et les pins " *m'avaient traité trop rudement.*" (CRC., 143) Les lexèmes " *souffla, chuchotement, accusaient, courroucés, rudement*" se sont distribués dans la séquence descriptive comme armes offensives. Ce tumulte du feuillage épais châtie acoustiquement le narrateur.

Le génie du continuum spatial (Zevi, 2021) scelle la Cheffe, transportée à Bordeaux, dans les *murs du local* (CRC., 205) dont la salle de " *quarante mètres carrés*" et la " *cuisine de quinze*" et un " *petit appartement décrépit au-dessus.*" (CRC., 207) Dans cette organisation spatiale, la Cheffe possède d'abord son cadre rectangulaire et elle s'y mobilise bien que cette cuisine soit plus resserrée, figurée dans l'illustration ci-dessous.

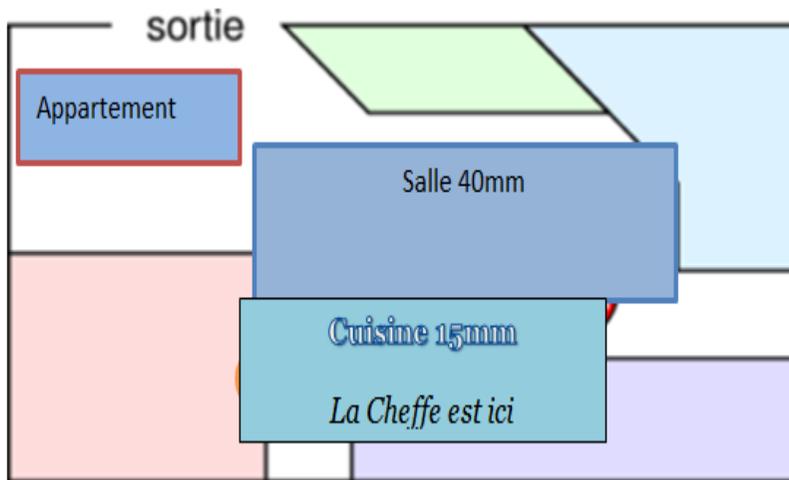


Figure n° 7 redessine l'espace clos à Bordeaux, sous sa triple forme: appartement, salle de restaurant et cuisine. Elle s'ouvre à la pensée de la Cheffe dont le corps se déplace dans l'espace géométrique.

L'expérience du corps maigre lui permet aussi de s'orienter dans "*cette fermeture convexe*" (Vandeloise, 1986, 223) décrivant géométriquement le contour de la cuisine en traits pointillés, 15 MM. La conscience de l'axe du corps servant donc à gouverner un emplacement de base (*dans/hors de*) de l'organisation spatiale du *vase clos*. Or, cette *relation inclusion / exclusion* n'empêche pas la Cheffe de s'y mouvoir librement dont les repères corporels consolident la fonctionnalité de l'espace *cuisine*.

Afin de consolider l'ambiguïté chromatique de la *Bonne Heure*, le dosage colorimétrique du bleu, s'intensifie *lexicalement* dans la performance visuelle sur la sensation d'ambiguïté: "*murs de la salle(...) bleu roi* (CRC., 210), *auvent de toile bleu martine* (CRC., 219), *une carte (...) sur un papier bleu ciel*, (CRC., 211) *vitres mystérieusement bleutées* (232), *murs bleu foncé*. (CRC., 211) Cette "*couleur surnaturelle*" (CRC., 232) vise à encelluler la Cheffe dans cet espace, à rompre habilement toute la parole que la Cheffe devrait engager avec les clients en intégrant dans son nouveau monde.

Vue que les repères la s'intégrant dans son nouveau monde de manière à remarquer que la (poly)sensorialité culinaire engendre un glissement des sens; ce qui aide à multiplier prodigieusement l'énigme du récit de la Cheffe.

IV. La (poly)sensorialité culinaire: opérateur scriptural de dissimulation

" *Dans chacun de ses mouvements, l'âme (de la Cheffe) sera précipitée ou ralentie par la **vue**, l'**odorat**, l'**ouïe**, le **goût**, le **toucher** " (HAMON, 1991, 160) dans "*la sphère rituelle de la cuisine.*" (CRC., 84) NDiaye nous dévoile l'histoire de cette femme, désignée par La Cheffe. Son histoire s'imbrique et s'enlace avec la sensorialité culinaire. La gastronomie semble avoir rongé, dévoré cette femme en son entier, lui imposant une exigence, une rigueur et un rythme de vie quasi monacal pour permettre à son génie d'exploser dans le temple de la création culinaire: celui de la cuisine.*

Disons que *la perméabilité des lexiques* s'associe aux données sensorielles de la *conception modulaire du sensorium*. (Letonturier et Munier, 2016, 18) il s'agit donc de porter une attention particulière aux matières dont les propriétés polysensorielles semblent véhiculer sur l'expérience sensible du lecteur, au point d'acquérir une valeur référentielle. NDiaye a créé sa "*trinité des éléments*" (CRC., 245) de la sensorialité culinaire récapitulée dans le tableau ci-dessous:

vue	goût	odorat
1. diverses formes p.11	1. vaguement dégoutée p.11	1. béchamels différemment aromatisés p.65
2. figures blanches p.25	2. plats savoureux p.43	2. tard parfumé p.106
3. regard réprobateur p.49	3. repas exquis p.45	3. odeur de pâté de viande p.166
3. plaisir de l'œil p.54	4. goût effréné p.53	
4. forme exacte p.80	5. goût léger du sang p.55	
5. couleur de maïs p.80	6. frénésie de saveurs nouvelle p.55	
6. vision idéale et simple p.108	7. exposé de tous et les goûts p.55	
7. agencements de plats p.127	8. en quête de gastronomie p.64	
8. feuillage en forme de cygne p.128	9. poignée de saveurs p.65	
9. équilibre de matières et de couleurs p.128	10. les goûts des Clapeau p.66	

Suite

vue	goût	odorat
10. fonte émaillée rouge sang p.130	11. terrines grasses et goûteuses° p.106	
11. cuivrée luisante p.130	12. séduisant au goût p.224	
12. poulet saccagé p.130	13. amère verdure° p.244	
13. peau cuivrée luisante p.130	14. puissante saveur p.24	
14. filets gonflés p.130	15. premières bouchées du mangeur p.245	
15. faïence verte p.131		
16. image précise de chaque plat p.183		
17. pas plus de trois couleurs juxtaposées p.223		
18. produit offert dans sa quasi-nudité p.224		
19. plaisant aux yeux p.224		

Tableau n° 4 présente les trois données de la sensorialité culinaire: *vue*, *goût*, *odorat* en explicitant l'intervention de celle-ci comme une étiquette nécessaire aux stratégies de la dissimulation.

" *Chose vue? Chose lue?*" (Stemberger, 129, 2017). Partons de cette hypothèse, NDiaye sème dans le tissu romanesque un glissement des sens visuels culinaires sous l'effet de la prospérité et l'approbation étayées par son *sémantisme extensif* d'une compétence lexicale affolée de face au charme qui illusionne *le plaisir de l'œil*. Ce motif gustatif culinaire découvre son entité comme déhanchée par l'euphorie sensorielle particulière du récepteur crédule: les Clapeau ainsi que le lecteur.

Les motifs gustatifs culinaires accordent, de surcroît, une attention toute particulière aux *formes, figures, couleurs, matières* des mets et plats de la Cheffe. Cette "*intuition olfactive*" empoigne la vision idéale et simple de la "*la morale de la cuisine*" (CRC., 70), sa "*vision idéale*" (CRC., 108) et "*la qualité de son langage.*" (CRC., 195) La supériorité visuelle fournit de *précieuses prothèses perceptives* (Stemberger, 129, 2017) qui tournent l'œil-camera du lecteur vers ce mimi paradisiaque sensorielle.

Le "*Sésame pour une heureuse dégustation*" (Montandon, 2017, 153) ouvre la cuisine magique de la Cheffe et provoque une harmonie surprenante, une énorme multitude de sens figurés élémentaires: a- le discernement de la construction adjectivale exagérée *vaguement dégoutée*, b- la finesse de jugement dans *frénésie de saveurs nouvelles*, c- la sensibilité dans *les goûts des Clapeau*, d- le sentiment agréable dans *puissante saveur*, e- le plaisir dans *repas exquis*. Ces cinq éléments sensoriels créent par leur *expansion adjectivale* (Ibekwe-SanJuan, 2005) *olfactive* une disposition à savourer entre les syntagmes de goûts socialisés. Par suite, le sème /**goût**/ devient une molécule illustrant bien le développement d'une telle gradation lexicale extensive exprimant cette sensation dans le roman.

Le sens du *goût* synthétise *ad hoc* la sublimation, l'exaltation des autres cinq sens farcis de l'imagination culinaire fertile des Clapeau. Il s'agit des mécanismes d'images qui frissonnent l'avidité dont NDiaye peut infiniment prolonger dans l'image bourgeoise dégoutante suivante" *la respiration haletante*

des Clapeau juste derrière les murs de la cuisine (...) honte habituelle à l'égard de la gourmandise." (CRC., 86-87)

En outre, l'*odorat* est carrément latent dans tout le roman, bien qu'il s'élançe d'un moment fugitif du récit. Censée être péripétie imprévue, le récit de NDiaye décèle "*un ingrédient cumulatif*" (Digonnet, 5, 2019) dans lequel l'intensité de l'odeur se trouve doucement augmentée par un catalyseur sensoriel d'un double chevauchement de signes : *l'odeur de pâté de viande mélangé à la brise légère du printemps*. Il s'agit de déployer une *odorographie sensorielle multiple* (Stemberger, 126, 2017) sortant la Cheffe de sa léthargie afin d'éveiller sa "*vitalité réprimée*" (CRC., 168)

À savoir, la (poly)sensorialité culinaire féminise et sublime la recherche d'un *autoportrait* de Marie NDiaye. Il s'agit d'un *phrasé fluide* de la quête longue de son existence. Bien qu'elles soient longues les phrases de NDiaye sont soigneusement structurées et elles engouent l'écriture sur la nourriture toute en envisageant cet art comme un itinéraire Ndiayien. Par ailleurs, elles créent un véritable ravissement d'une belle écriture de gastronomie, et d'un catalogue de mets aussi beaux que goûteux.

Étant donné que le propre *langage des plats* dans tous ses détails est une meilleure étiquette pour camoufler ses origines africaines. NDiaye se transforme en «écrivaine-chef» si bien qu'elle répercute cette nonchalance sentimentale de l'occident envers l'Afrique.

En un mot, la prolixité schématisée des préparations des *aliments, les ingrédients et les techniques culinaires* a très intelligemment trompé le lecteur français passionné et amateur de nourriture en s'assurant que NDiaye, écrivaine culinaire, implique une gastronomie hautement réflexive - voire méditative non seulement sur son identité déchirée, mais encore sur la perfection de son *art* d'écriture.

En se situant délibérément dans le champ des préoccupations fictives, de la *gastronomie*, dont les constructions: *repas exquis*, (CRC., 45), *lourdeur de ces menus* (CRC., 47), *prédilection pour la cuisine* (CRC., 47) etc. ont examiné la solidité conceptuelle de la duplicité identitaire à NDiaye.

Force de caractère dissimulé, ce modèle d'écriture gastronomique mélange notamment les récits de la Cheffe soutenus de la cuisine à la description prolongée du repas inaugural de la classe ouvrière, le couple bourgeois Clapeau et leurs quatre fils adultes dont "*la nourriture [est] au premier plan de leurs pensées.*" (CRC., 43)

Effectivement, ce qui nous frappe c'est cet amalgame binaire prédominant (physique *vs* morale) et son lien avec l'art culinaire. Feuilletant les pages du roman, le lecteur découvre, à tout moment, non seulement de riches représentations de denrées alimentaires mais aussi une attention persistante à un lexique évoquant les relations éthiques créées autour des *mets*. Le roman est généreusement parsemé de lexèmes opposés tels que: (*manies # la fierté*), (*regard réprobateur, inflexible # obsession, égarement, perdition*), (*sentiment instinctif # moindre plaisir*).... La nourriture, un plaisir sensuel mélangé avec la polysensualité excessive de la Cheffe, reste un poids mental dans la pensée de l'écrivaine-chef.

De même, NDiaye enfile un *discours excentrique* (Malem, 2008) de la répulsion générée par l'identité gastronomique; elle accentue les réponses négatives de la nourriture dévoilant le refoulé. Le lecteur s'étonne dès le début du roman de l'épuisement physique mélangé à une lassitude constante d'un métier exercé d'un professionnalisme excessif qui s'est transformé au fil du temps en une routine ennuyeuse. Le *mangeur* gourmand de "*son*

plat le plus connu" : le gigot d'agneau en habit vert¹, n'est jamais conscient du trouble ethnique (moral) de la cheffe, représenté dans les deux épithètes prädicatives *fatiguée # dégoutée*.

Ajouté à cela, la Cheffe exhibe une hostilité flagrante à la célébrité déclarée à travers la métaphore culinaire: "*elle gardait rancune à ce gigot formidable d'être plus connu qu'elle-même.*" (CRC., 11) La comparaison illustrée "*comme une chanteuse du même vieux morceau adoré qu'on lui demande toujours de répéter*" (CRC., 11) approfondit ce malaise accumulé. D'où, une pureté spirituelle remplace ce dégoût éthique toujours motivé par un désir ardent d'orienter son lecteur à ses visées particulières.

La nourriture n'est plus une gamme d'histoires non-dites mais plutôt un *arrière-plan* pleinement mis au point. NDiaye réorganise le menu abondant et varié, en retraçant son *langage aromatisé* entre les tentations à l'excès dans le domaine culinaire et remettant implicitement en cause les aspects les plus gonflés de sa culture alimentaire française. Bien que célèbre, la Cheffe/NDiaye adapte sa conduite au modèle de la *frugalité* et la *discretion*; elle cherche évidemment à rééduquer les goûts qui sous-tendent la préparation culinaire.

Par exemple, les séquences descriptives, organisées et condensées autour des isotopies de la nourriture grasse pour les animaux, *dans les pages 140, 145, 219, 24 et 246*, méprisent la voracité insatiable des Clapeau, symbole de la bourgeoisie française maniée par la nourriture au XXI^e siècle.

NDiaye voulait ainsi désespérément prouver derrière ses détails minutieux des types de viande et de leurs variétés qu'elle est une *cuisinière* française par excellence. En revanche, elle anime un dessin ombré en quelques coups de son *crayon/louche*

¹ Ce plat convoque avec maîtrise le roman "*Autoportrait en vert*" (2009) de NDiaye: une nouvelle *assignation sémantique tacite* où l'identité mineure et subversive de l'auteure peut s'exprimer dans le climat culturel actuel de la France.

qui s'étend au cœur de l'Afrique avec ses scénarios alternatifs de privation, de besoin, de souffrance et de malnutrition.

Cette double visée répond bien à l'idée de *la folie de la viande*, maladie inhérente au bien-être du subconscient des pratiques culinaires du citoyen occidental. Sous l'influence du média, ces pratiques mettent en lumière la consommation alimentaire provocante des pauvres du tiers monde. Il s'agit donc des habitudes gastronomiques que l'auteure a dépeintes par une séquence descriptive de la nourriture de la famille de la Cheffe " *les plats simples qu'elle avait aimait (...) une soupe de légumes, de la semoule aux raisins secs, un navet de lapin au sang et lardons.*" (CRC., 145)

L'inclusion lexicale des recettes typiquement françaises: *agneau en habit d'herbes, tarte aux pêches* sont une *idiosyncrasie olfactive* (Stemberger, 127, 2017) de sorte que l'immersion dans les secrets de la cuisine française est l'une des manifestations de la revendication linguistique pour préconiser la nationalité. C'est ainsi que toute la pensée de NDiaye s'exprime pour effacer son métissage.

Son emphase sur la modestie, le respect des ingrédients et la phénoménologie patiente quotidienne de la cuisine, notamment le geste, ramène le lecteur à la préparation des aliments comme pratique quotidienne. Et certes la contribution «Faire-la-cuisine» («Cuisiner») est l'un des intertextes qui ont nourri le roman de NDiaye.

Le roman agglomère le langage culinaire français pourvu qu'il s'agisse d'une *quête lexicologique* d'une saveur qui trotte dans le cœur des Clapeau une saveur jusqu'au dernier jour de leur vie. Ils se souviennent de leur vif mémoire gustative tous les mets savoureux. Ils se plongent donc dans les cocottes.

Comme Roland Barthes, NDiaye établit de nombreuses reprises lexicales entre la *gastronomie et écriture, les mots et les mets* dans la composition nominale impulsive " *l'obsession*

culinaire." (CRC., 144) Autrement dit, une existence morbide et obsessionnelle des aliments qui "*représente [...] une possibilité de connaissance de soi-même [et] une existence intellectuelle.*" (Barthes, 1999, 150)

NDiaye, obsédée par son déguisement, harcèle de fond en comble les *clichés* tantôt d'une complexification nominale grâce à la présence annexée des épithètes de raffinements gastronomiques dans "*une atmosphère sensuelle autour d'une cuisine riche et succulente*" (CRC., 144) tantôt des stéréotypes culturels par la présence d'une proposition subordonnée relative "*les quelques obligations sociales que les Clapeau avaient à Marmande,*" (CRC., 144) ou le prêt-à-penser sous la forme d'infinitif "*pour choisir les meilleurs denrées*" (CRC., 148) de la bourgeoisie.

Pour dévoiler les fausses valeurs de la culture occidentale de consommation massive, il faut une apparence langagière "*en lui (la Cheffe) décrivant la forme, la consistance et la saveur des morceaux,*" (CRC., 148) si bien que le processus de critique du système chamboulant une normalité, une banalité, une frivolité, en mythe sociale.

Lançant son architecture sémantique, NDiaye a recours à "*des images abstraites et belles de structures accomplies.*" (CRC., 150) Elle charge également l'augmentation davantage du cérémonial, du rituel et de la présentation des plats à acrobaties baroques si fantaisistes et à constructions si imposantes.

Dans l'hypothèse où NDiaye met la *pièce de pâtisserie montée* en (s)cène pour un lecteur chimérique des sensations plus visuelles que gustatives, "*cette tarte absurde [...] croyant dissimuler ce qui s'est emparé d'eux*" (CRC., 134) ; alors que les "*quelques bouchés réticentes de tarte aux pêches*" (CRC., 135) attestent "*de l'enrichissement sémantique progressif d'une sensation.*" (Digonnet, 2019, 6)

NDiaye enfouit son existence sous "*des sédiments lisse des sauces, des crèmes, des fondants, des gelées*" et sous "*les plats*

d'apparence spectaculaire dissimulaient quelque chose." (CRC., 128) Elle pratique une stylistique qui *"dissimule (sa solitude) sous la crème ou le beurre."* (CRC., 244) De sorte que la *doxa* culinaire doit se fournir sur les satiétés parues grâce à la grande cuisine sophistiquée et *tape-à-l'œil* pour dénoncer la petite bourgeoisie vaniteuse et prétentieuse.

Afin qu'elle puisse changer le goût des desserts, NDiaye nous octroie des expressions anti-sucrées comme les *"desserts complaisants"* (CRC., 94) et le *"vieux et profond désir pour un dénouement sucré."* (CRC., 93) De plus, elle procède comme si l'idée même du dessert n'avait jamais existé, expérimentant à sa place un «*sorbet d'olives vertes*» ou des *"concombres cuits dans le miel"* (CRC., 92)

En définitive, la Cheffe intensifie son *rigorisme linguistique* vers la fin de sa vie, les éléments de ses plats contribuent à l'éclosion la *syntaxe figurative sensorielle* (Fontanille et Fiset, 2000, 78) de ses *"conceptions rigoristes"* et son *"ascétisme."* (CRC., 301) A titre d'exemples: *le chapon cuit dans le bouillon de bourrache, le sandre doré en feuille de châtaignier, la compotée de betteraves jaunes, le rôti de cèpes farcis de noix confites.* (CRC., 301-302) En effet, les derniers repas qu'elle sert peu avant sa mort sont une expérience spirituelle, une cérémonie qui consiste à ne pas *manger* mais simplement à *imaginer le goût, l'odorat et la vue.* La (poly)sensorialité culinaire se grumèle en donnant à la description une sorte de *synesthésie.*

Conclusion

La dissimulation du métissage ainsi conçue est le témoignage de la propre présentation subtile d'une nouvelle écriture d'une éthique exquise. La Cheffe, roman d'une cuisinière, roman gastronomique de NDiaye, peut être lu (vu) non seulement au cœur d'un témoignage de sa propre *hagiographie*, mais aussi et surtout au principe même de l'engendrement de profondes réflexions sur la question du *métissage*.

Nous avons supposé qu'un ensemble de quatre macro-étiquettes langagiers : le titre, l'hagiographie de la Cheffe, le vase clos de la cuisine et la (poly)sensorialité culinaire servent à déterminer les axes des données coordonnées de dissimulation de NDiaye de son origine africaine.

Chaque macro-étiquette déballé ses micro-étiquettes. Tout d'abord, le titre passe à travers son inclusion lexicale, son organisation orthographique et son trait sémiologique paratextuel. Ensuite, l'hagiographie de la Cheffe se dessine miraculeusement à travers une série *d'épithètes mosaïques* en créant une image de soi idéale espérée par NDiaye. Alors, la cuisine est brossée comme un vase clos ou un cocon qui est toujours entourée par deux éléments linguistiques délibérés: forme géométrique, sens métaphorique. La Cheffe y est toujours plantée tout au long de sa vie. Enfin, une attitude particulière portée par l'auteure à la (poly)sensorialité culinaire (goût, odorat et vue) et polyvalence des compétences du métier en quatre éléments sémiologiques culinaires: odeurs, textures, gestes, sensations.

Le stock lexical prévoit le déroulement d'une série lexicale. Le descriptif devient l'espace textuel où se surdétermine la *compétence descriptive*. (Hamon, 1990) La figure de la Cheffe paraît émiettée et il y a un artifice qui nous tient en haleine. Eh bien, les parallèles entre NDiaye et sa création fictive sont difficiles à ignorer. Elle sculpte l'image de sa Cheffe intemporelle, dotée de droiture, de dignité, de vilenie, car que tout comme son personnage, l'écrivaine est en quête d'elle-même, *dans l'épure*.

Et il convient d'ajouter, pour en situer précisément la portée, qu'une *écriture/ cuisine* de *NDiaye/Cheffe* se hisserait à la qualité d'innovation dans la mesure où elle rencontrerait une *lecture/gastronomie*. Dès la première page du roman, NDiaye s'efforce de fourvoyer le lecteur par l'accumulation des *formules ternaires* sous différentes catégories: substantifs, verbes, adjectifs (épithètes ou attributs), adverbes ...etc.

Sa langue époustouflante se mêle avec les plats. La plume de l'auteure embarque le lecteur dans le tourbillon de la quête infinie de la perfection. L'énigmatique *image* de la Cheffe s'effrite progressivement devant une ultime interrogation de la dualité de sa personnalité inspirée de NDiaye. À vrai dire, une dimension autofictionnelle exploite l'alliance réussie entre la cuisine et l'écriture fictive. Les épithètes si pertinentes et jamais afféées absorbent le portrait esquissé finement de la Cheffe créative en cuisinant. Ce roman, structuré par un beau portrait de femme, éblouit par sa palette des qualités humaines qu'il magnifie avec sincérité.

Même si cette étude est essentiellement considérée comme une analyse des étiquettes linguistiques de la dissimulation, les tableaux récapitulatifs 1, 2, 3 et 4, comptant les fréquences des variations lexicales et paradigmatiques, contribue effectivement à dévoiler les mystères de la pensée de NDiaye largement orientée vers cet apport sémantique par rapport au thème suggéré. À cela s'ajoute le fait que l'élaboration des figures 1, 2, 3, 4, 5, 6 et 7 a pour but d'interpréter purement symboliques pour examiner l'intelligibilité du corpus de l'étude.

Nous avons donc vu que *la Cheffe, roman d'une cuisinière* de NDiaye exprime une appréhension sophistiquée de la nourriture et de la *discrimination*. Elle fait de plus en plus une allusion aux *codes moraux* qui, par nécessité, planent autour de la *ségrégation* implicite de son écriture.

Références Bibliographiques

I. Corpus de l'étude

- NDiaye, M. (2016), *la Cheffe, roman d'une cuisinière*, Gallimard, Folio, Paris.

II. Articles et périodiques en ligne- entretiens avec Marie NDiaye:

- Adam, J.M. (2001), *Types de textes ou genres de discours ? Comment classer les textes qui disent de et comment faire ?* Langages n° 35, janvier.
- Attal, P. (1984), *Deux niveaux de négation*, in Langue française, n° 62,
- Attal, P. (1989), *Les Mystères de "ne ... que"*, in Revue de langue et de littérature françaises Vol. 99, Publié par: Franz Steiner Verlag <https://www.jstor.org/stable/40617352>
- Aubelle, M. (2018), *Retour à la maison. Le motif de la maison dans l'œuvre romanesque de J.M.G. Le Clézio*, Pascal Quignard, Sylvie Germain et Marie NDiaye, in Littératures, Sorbonne, Paris.
- Beaufort, T. (2020), *Le Pouvoir caché des arbres*, Dauphin, Paris.
- Bouquet, B. (2015/3), *L'inclusion : approche socio-sémantique*, in ERES / Vie sociale, n° 11
- Caccamo, E et Levesque, S. (2015), *Introduction à la sémiotique des mystères*, in Cygne noir, n° 3, in ligne <http://revuecygnenoir.org/numero/article/introduction-semiotique-mysteres>
- Chaulet Achour, Ch. (2008/4), *Patrimoine littéraire et écrivaines francophones*, in *Le français aujourd'hui*, Armand Colin, n° 163.
- Delorme, M.L, (2017), Marie NDiaye, l'histoire d'une obsession, le journal du dimanche, 04h10, le 9 octobre 2016, modifié à 10h13, le 21 juin.
- Digonnet, R. (2019), "*Ce goût c'était celui du petit morceau de Madeleine ...*": une approche qualitative de la

- construction syntaxique dans le domaine de la perception*, in La Perception : langue, discours, cognition, Actes du Colloque International, 6-7 décembre 2019 Paris-Sorbonne.
- Emilien Sermier, E. (2014), *L'écriture comme dissimulation ou l'écriture de la dissimulation dans les littératures contemporaines, française et francophone* (fin du XXe et XXIe siècles) in Fabula, n° 26.
 - Eric Letonturier, E. et Munier, B. (2016) Introduction, La sensorialité, une communication paradoxale, in HERMES 74.
 - Fontanille, J. & Fiset, J. (2000). *Le sensible et les modalités de la sémiotique : pour un métissage théorique*, in Tangence, (64).
 - Gefen, A (2009), *L'hagiographie, un genre contemporain*. Séguy, Mireille and Koble, in Nathalie. Passé présent. Le Moyen Âge, Editions Rue d'Ulm.
 - Guittard, J. (2006/3), *impressions photographiques : les mythologies de Roland Barthes*, in Armand Colin | « Littérature », n° 143.
 - Hamon, Ph. (1972 /n°6), *Pour un statut sémiologique du personnage*. In: Littérature.
 - Hamon, Ph. (1989), *Générique du lieu romanesque sur quelques dessins de Zola*, in Création de l'espace et narration littéraire, Cahiers de narratologie N° 8, Nice.
 - Hélène Chaland, H. (2020), *A la loupe - Marie-Guillemine Benoist, Portrait d'une femme noire*, Publié le 25 janvier 2019 à 09:41, mis à jour le 1 avril 2020 à 18:34
 - Ibekwe-SanJuan, F., (2005) *Inclusion lexicale et proximité sémantique entre termes* in Conférence TIA-2005, Rouen, 4 et 5 avril.
 - Malem, S., (2008) *Un point de vue excentrique*, in Che vuoi ? 1 n° 29 Le Harmattan.
 - Marie-Jeanne Guedj-Bourdau, M.J. (2017), *Comportement de retrait social et de claustration*, in Troubles psychiques et comportementaux de l'adolescent.
 - Mimoso-Ruiz, D. (2006), *Imagologie et métissage, enjeux de l'espace littéraire et filmique: des scénarios et des*

"Cuentos" (1972) de Gabriel Garcia-Marquez à Erendira (1882), film de Ruy Guerra, in littérature et espaces Actes du XXX^e Littérature & espaces: actes du XXXe Congrès de la Société française.

- Rastier F., (2008), *La triade sémiotique, le trivium et la sémantique linguistique*, in Nouveaux Actes Sémiotiques n° 111.
- Reynier, S. (2016) Entretien avec Marie NDiaye, *Un récit hagiographique* lundi, novembre 21.
- Schnedecker, C. (1990), Un genre descriptif: le portrait. In: *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n° 66.
- Snauwaert, M. (2016), *Sous la peau: les mutations subjectives des personnages de Marie NDiaye*, www.revue-analyses.org, vol. 11, n° 1.
- Stemberger, M. (2017), *Au-delà de la (chose) vue: le dispositif sensoriel du récit de voyage comme genre frictionnel*, in les cinq sens littéraires, la sensorialité comme opérateur scripteur, sous la direction de Paul Dirkx, PUN.
- Tibloux, E. (1996), Les enjeux littéraires de la description de l'espace. In: *Espaces Temps*, 62-63, Penser/figurer. L'espace comme langage dans les sciences sociales.

- **Ouvrages consacrés à la linguistique**
- Adam, J.M. (1991), *Langue e littérature, analyse pragmatique et textuelle*, Hachette, Paris.
- Adam, J.M. (1994), *Le texte narratif, Traité d'analyse pragmatique et textuelle*, Nathan, Paris.
- Bachelard, G., (1961), *Poétique de l'espace*, Les Presses universitaires de France, Paris.
- Jonasson, K. (1994), *Le nom propre: Construction et interprétation*, Duculot, Paris.
- Philippe, Ph. (1993), *Du descriptif*, Hachette, Paris.
- Ruth Amossy, R. (2010), *La présentation de soi, Éthos et identité verbale*, PUF, Paris.
- Vandeloise, Cl. (1986), *L'espace en français, Sémantique des prépositions spatiales*, Seuil, Paris.

- Venant, F. et Victorri, V. (2009), La synonymie comme accès à la structure sémantique du lexique adjectival et verbal du français, Presses Universitaires Paris-Sorbonne, Paris.
- Rendu Loisel, A. C, (2015), *A la croisée des sens. Synesthésies et polysensorialité dans les sociétés anciennes : approche comparée* Publié le 10/09.

III. Ouvrages consacrés à la littérature française.

- Alexandre Gefen (2004), Le Genre des noms : la biofiction dans la littérature française contemporaine, in Le roman français au tournant du XXIe siècle, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, (généré le 12 avril 2017). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/psn/1615>>
- Bakhtine, M. (1975) Esthétique et théorie du roman, traduit du russe par Daria Olivier, Gallimard, Paris.
- Barbery, M. (2002), Une gourmandise, Gallimard, Paris.
- Blanchot, M (1955), L'espace littéraire, Gallimard, Paris.
- Calle-Gruber, M et Butor, M. (2008), Déménagement de la littérature, Presse Sorbonne nouvelle, Paris.
- Lejeune, Ph. (1975), Le Pacte autobiographique, Seuil, Paris.
- Matton, M. R. (2007), Modalités de l'autoportrait photographique, Université du Québec.
- Mériot, S., M., (2016), Le cuisinier nostalgique entre restaurant et cantine, CNRS, Sociologie, Éditions, Sociologie, Paris.
- Roland Barthes, R. (1999), Grain de La Voix. Entretiens (1962 1980), Paris.
- Roy, M. (2008), Du titre littéraire et de ses effets de lecture. Protée.
- Viart D. et Vercier B, (2005), La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations, Paris, Bordas, 2005.

IV. Dictionnaires

- Dubois, J., Marcellesi, J. B. et Mével, J. P. (1994), *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage (Trésors du français)*, Larousse, Paris.
- Robert, P. et Rey-Derove, J. (2012), *Le Petit Robert*, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, nouvelle édition, Dictionnaires, Le Robert, Paris.
- Chevalier, J et Gheerbrant, A, (1982), *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont.

**L'interaction entre le Numérique
Ultracontemporain et l'imaginaire Romanesque
dans « *Les Choses Humaines* » de Karine Tuil**

Dr. Hicham Rizq Bédeir Mohammed

Professeur adjoint en littérature et civilisation françaises
Département des Langues Étrangères- Section de Français
Faculté de Pédagogie, Université de Mansoura
hrbedeir@mans.edu.eg

DOI: 10.21608/jfpsu.2022.139166.1187

L'interaction entre le Numérique Ultracontemporain et l'imaginaire Romanesque dans « *Les Choses Humaines* » de Karine Tuil

RÉSUMÉ

Cette étude cherche de part et d'autre à mettre en exergue l'interdépendance entre la création romanesque et l'essor numérique dans *Les choses humaines* de Karine Tuil. Nous avons essayé, dans une analyse multifonctionnelle en ce qui concerne la forme et le contenu, de délimiter les traits distinctifs de la notion de l'hybride, le mode de présentation du support numérique ainsi que son influence sur le déroulement de la narration, et enfin les procédés que l'auteure a pu réinvestir par le biais du nouveau langage numérique en faveur du genre romanesque composite,

Nous avons trouvé que, tout en se référant surtout à la technologie virtuelle très actuelle, le périple fictif dans *Les choses humaines* de Karine Tuil problématise la notion de l'hybride et ses caractéristiques constitutives. L'auteure a réussi à créer un modèle narratif restructurant interactivement le réel *ultracontemporain*. L'originalité de ce genre est avant tout due à l'insertion du dispositif numérique de tout acabit dans la trame narrative sous-tendant l'interaction entre l'acte romanesque et le socle technologique hypermoderne occasionnant un cas d'inventivité qui a pu décentraliser le spatiotemporel, réel et virtuel, et universaliser le portrait de l'Homme contemporain.

Mots-clés: interaction, imaginaire, hybride, numérique, ultracontemporain.

التأثير المتبادل بين الرقمنة فائقة الحداثة والخيال الروائي في رواية "

شؤون البشر" للكاتبة الفرنسية كارين تويل

أ.م.د. هشام رزق بدير محمد

أستاذ الأدب والحضارة الفرنسية المساعد بقسم اللغات

كلية التربية، جامعة المنصورة

مستخلص

تستهدف هذه الدراسة إلقاء الضوء على فكرة تأثير الاحتواء المتبادل بين التصوير الروائي والطفرة الهائلة في مجال الرقمنة في واقعنا المعاصر من خلال رواية " شؤون البشر"، " *Les choses humaine*" للكاتبة الفرنسية كارين تويل Karine Tuil. لقد حاولنا تحديد السمات الفارقة لمفهوم النمط السردي الهجين لا سيما في وجود محتوى الرقمنة من حيث نسق الطرح ومدى التأثير في عملية السرد على صعيد الشكل والمضمون، وكذلك عرضنا الآليات التي مكنت الكاتبة من الاستفادة القصوى من معجم الرقمنة الحديث لصالح القالب الروائي الهجين في كنف الرواية؛ وذلك من خلال تحليل نقدي متعدد الأبعاد والوظائف.

لقد دللنا في هذه الدراسة أنه بالاستناد إلى مجال الرقمنة فائقة الحداثة في رواية كارين تويل Karine Tuil، عكس المسار الروائي بكل وضوح اشكالية الخيال الهجين وسماته الأصيلة. وعليه حرصت الكاتبة على بناء نموذج سردي يعيد هيكلة الواقع المعاصر بشكل تفاعلي. وترجع أصالة هذا النوع من الكتابة في الأساس إلى فكرة إدماج عالم الرقمنة بين ثنايا النطاق الروائي كي تركز عليه عملية التفاعل المنشود بين القوام الروائي والواقع التكنولوجي، مما أسفر عن خلق حالة من الإبداع أدت إلى اللامركزية الزمانية والمكانية في العالم الواقعي والافتراضي على حد سواء، وكذلك طرح صورة كونية للإنسان المعاصر ومشكلاته.

الكلمات المفتاحية: التفاعل، الخيال، النص الهجين، الرقمنة، المعاصر.

« On voit bien que la parole se libère depuis l'affaire Weinstein et le lancement, sur les réseaux sociaux, de #MeToo et #BalanceTonPorc ; les femmes osent raconter ce qui leur est arrivé. »

(Les Choses humaines, 2019, p. 311)

INTRODUCTION

Tout en étant à l'affût de toute nouveauté, la création littéraire se veut un champ d'hybridation de genres qui lui donne de l'originalité. Ce faisant, la structure narrative se montre imprégnée du potentiel numérique qui a envahi les pratiques quotidiennes aux confins du XX^{ème} et des XXI^{ème} siècles. Il appert que l'Internet, tout en transformant de fond en comble le lien de l'Homme aux repères spatiotemporels, est devenu d'ores et déjà une destination romanesque dont s'engendre, pour ainsi dire, un portrait anticonformiste de l'Homme " *ultracontemporain* " qui manœuvre les réseaux sociaux, avec plus d'une identité, pour des motifs divers.

En 2019, Karine Tuil a écrit son onzième roman " *Les choses humaines* " qui a reçu tout à la fois le prix Interallié et le prix Goncourt des lycéens. Dans ce récit, les réseaux sociaux aménagent les conditions humaines inondées par la contemporanéité. La question cruciale céans est typiquement l'affaire Harvey Weinstein et les hashtags « #Me Too et #balancetonporc. » ⁽¹⁾

Jean Farel 70 ans et Claire 44 ans sont un couple désassorti. Le mari est un journaliste, présentateur et interviewer français d'une très grande renommée, son épouse est une essayiste féministe. Leur fils Alexandre est un étudiant à l'université Stanford, il a été accusé pour viol. Lui, après sa sortie de prison, Alexandre a créé, grâce aux nouveaux systèmes de l'intelligence artificielle, une *start-up* permettant aux usagers d'effectuer des rapports amicaux avec un partenaire virtuel.

Nous avons surtout choisi le roman de Karine Tuil comme corpus de cette étude car il traite la modernité de l'époque du numérique actuel et décrit les détours des réseaux sociaux bénéficiant de nombreuses réalisations techniques imposées comme squelette dans l'édifice narratif.

⁽¹⁾ Plusieurs témoignages ont été largement diffusés sur la Toile par des femmes dénonçant le producteur américain Harvey Weinstein accusé en 2017 du harcèlement sexuel ; ce qui donne libre cours aux hashtags contre le harcèlement. (Cf., Delorme, 2022).

C'est ainsi que la représentation du pivot numérique et son impact dans le roman de Tuil représentent les piliers de la problématique de notre étude. Comment caractériser cet imaginaire romanesque hybride dans *Les choses humaines* ? S'agit-il d'une corrélation entre l'Internet et la physionomie narrative remodelée ? Dans quelle mesure la dimension numérique influence-t-elle la progression des événements ? Quel impact subissent les personnages dans leurs relations familiales, professionnelles et amicales ? Quelle est la particularité de l'écriture littéraire de Karine Tuil par rapport au nouveau langage numérique ?

Pour répondre à ce questionnaire représentant la problématique de cette étude, il est important d'exposer, à l'égard de la narrativité, les caractéristiques de l'hybride en tant qu'étendue de l'imaginaire romanesque et d'explicitier l'impact du mode de représentation des éléments numériques sur la structure narrative du roman. De même, nous allons braquer la lumière sur le numérique à double versant, comme phénomène social, surtout lorsqu'il s'agit de la vie quotidienne des personnages. Enfin, nous essayerons de définir, sur le plan esthétique, les techniques romanesques dont Karine Tuil s'est servie pour démontrer l'interaction entre la synthèse numérique et le tissu romanesque. En fait, nos analyses critiques sont tridisciplinaires (narratologique, sociocritique et esthétique) vu le croisement d'idées résultant de l'influence du numérique tant sur la forme que sur le contenu dans *Les Choses humaines* dorénavant représenté dans cette étude par le sigle (Ch. H).

I- L'hybridation de l'imaginaire romanesque chez Karine Tuil

Dans le dictionnaire, le terme « *hybride* » désigne tout ce qui « *provient du croisement de variétés, de races, d'espèces différentes.* » Au mieux, il signifie un produit créé de deux éléments divergents et qui « *participe de deux ou plusieurs ensembles, genres, styles.* » (Cf., Le Nouveau Petit Robert, 1993)

Du point de vue narratif, le mot « *hybride* » indique la modification des règles du genre romanesque pour avoir une nouvelle

signification comme : « *hétérogène, composite, disparate ou métis.* » (Loc., cit.) Le tout est objectivement mis au service du roman s'attendant à une nouvelle destinée.

De ce fait, dans le roman de Karine de Tuil, il s'agit d'une variation, d'un rapprochement et d'une flexibilité qui contribuent à la restructuration du contenu et à la multiplicité entremêlée des détails réels pittoresques. C'est ainsi que cette œuvre romanesque « *sème des fragments sur son passage [...].* » (Toma, 2019, p. 315)

Par la mise à jour de ses données, le numérique représente à ce propos, le moyen d'accéder à une certaine « *cartographie contextualisée et dynamique des situations.* » (Bonnet, 2017, p. 207) D'où il s'ensuit une sorte d'interaction annonçant une dépendance réciproque entre plusieurs sphères réunies de manière à rehausser la composition par une expansion des idées nouvelles au profit de l'ensemble.

Le plus clair de l'affaire c'est que la mutation numérique est à l'origine du phénomène des "*Big-Data*" dont les « *données massives sont multi-dimensionnelles, depuis les variables socio-démographiques, les éléments de comportements – médias, achats, voyages, consultations documentaires, localisation, etc.* » (Tassie, 2021, p. 281)

Une fois de plus, *Les choses humaines* dévoile un terrain favorable qui fait valoir l'ère de l'Internet dont, juste en 1991, « *les serveurs multimédias sont accessibles [...] grâce aux liens hypertextes et hypermédias.* » (Balle, 2020, p. 42) Pour cet effet, la narration s'y montre très étroitement liée avec l'avancée numérique engageant de nombreuses réflexions sur les techniques d'écriture qu'inspirent les mécanismes de la pensée et de la parole issus du réseau de l'Internet.

Il s'agit alors de nombreuses accélérations technologiques perpétuelles poussant la littérature romanesque contemporaine à se mêler à la « *révolution numérique* » de telle manière que le numérique permet de « *réinvestir une problématique qui parcourt l'ensemble de*

la réflexion sur le statut de la littérature depuis Platon et Aristote : celle du rapport entre littérature et réalité. » (Monjour et alii, 2022, p. 4)

Par ainsi, le numérique *ultracontemporain* trouve dans le roman de Karine Tuil son lieu d'expression favorable. Là, *l'hybridation* se montre comme un procédé d'une écriture révélatrice et fertile qui permet de scruter les profondeurs de la nouvelle technologie et ses systèmes d'application très actuels au sein de la fiction romanesque. Autrement dit, l'hybride inhérent des formes narratives authentiques dans le récit vise à remuer le fond de l'imaginaire tout en concédant l'éclatement de nouveaux modes de création. C'est ainsi que Marie-Anne Paveau essaie d'en démêler la tâche :

« Cette approche suppose des liens entre l'humain et le non-humain qui dépassent la simple utilisation des objets pour envisager des réalités sociales véritablement hybrides ; le composite technolangagier en est un. » (2017, p.65)

D'une manière analogue, les nouveaux appoints numériques ont adapté cet univers romanesque, déjà géré par des règles strictes de composition, à un champ de communication plutôt hétéroclite. À l'encontre de l'art, la réalité *« est déjà fortement esthétisée : c'est déjà une représentation littéraire de la réalité, mais hybride et instable. »* (Bakhtine, 1978, p. 42)

Ainsi, l'ordinateur et les téléphones intelligents ont envahi l'œuvre romanesque de Karine Tuil en y apportant du réel vécu. Ce sont des dispositifs qui, avec leurs applications, ont permis d'octroyer, en ce qui concerne l'interaction avec l'imaginaire romanesque, des médiateurs numériques favorisant à mieux configurer très raisonnablement les usages habituels dans l'intrigue romanesque. De ce point de vue, le numérique présente l'hybride comme le fruit de la création romanesque, *« mais c'est un hybride qui définit et fait surgir de nouveaux paysages [...], au sens large du terme. »* (Doueïhi, 2011, p. 16)

D'un bout à l'autre, la romancière travaille à dénoter ce qu'occasionne le processus d'incorporation des réseaux sociaux dans son récit tout en essayant, de manière ou d'autre, de saisir le réel fort intelligible grâce aux applications numériques qui se laissent manipuler par le moteur diégétique de sorte à rendre crédible l'aventure romanesque. En voilà l'un des exemples saillants :

« *Chaque jour, M. Farel est injurié, lynché sur les réseaux sociaux [...]. Ce tribunal médiatique fait de tweets agressifs et vengeurs [...] a d'ores et déjà détruit sa vie. La justice médiatique a condamné M. Farel. [...], il ne pourra plus jamais s'inscrire sur un réseau social, [...]. Quand on tape son nom sur Google, le premier mot associé est violeur.* » (Ch. H. p. 319)

De surcroît, le passage ci-après, entre Alexandre Farel et Yasmina Vasseur, montre à quelle mesure les données numériques pullulent dans l'écriture de Karine Tuil tout en embrassant de vastes horizons à l'égard du mode de la narration et de la représentation des personnages et leur idéologie découlant de l'ordre quotidien et social dominant.

« [Yasmina] *lui redit avec autorité d'effacer ses messages [...]. Il fouilla dans sa / poche, en sortit son téléphone, il tapota sur les touches, prit une photo de son écran qu'il lui envoya aussitôt par SMS. — Tiens, c'est un lien vers un site américain qui propose des donneurs à fort potentiel : [...], ils disent que je serais un géniteur parfait, [...], tu pourras toujours acheter mon sperme sur Internet.* » (Ch. H. 76 -77)

De la sorte, *Les Choses humaines* fait tellement preuve d'une remarquable porosité qu'il se présente comme une meilleure réponse à cette époque instable avec « [...] *ses cultures mélangées et " diasporiques"*. » (Balle, 2020, p. 109) D'où ce récit est le lieu de rencontre de toute une gamme de configurations narratives hétérogènes intéressantes qui composent les assises d'une très nouvelle période à laquelle la création romanesque octroie un grand intérêt et dont elle ne cesse de recevoir un retentissement profond que nous essayons d'analyser dans les lignes suivantes.

II- La représentation des données numériques dans l’imaginaire romanesque chez Karine Tuil

La technologie de la communication *hypermoderne* ne se limite pas à l’usage des outils numériques comme un catalyseur des évènements, mais elle est d’autant mieux le moyen de créer un monde référentiel. Celui-ci est d’ailleurs situé au sein du récit comme une bordure romanesque reflétant les répercussions des instruments numériques. Ainsi, Nicholas Negroponte tient que l’époque numérique a quatre particularités qui lui ont permis de se faire sentir : « *c’est une force décentralisatrice, mondialisatrice, harmonisatrice et productrice de pouvoir.* » (1995, p. 281)

Jadis, les utilisateurs des réseaux surfaient sur la Toile via leur ordinateur seulement. Mais naguère, des outils *ultramodernes* tels que l’ordinateur portable, le smartphone ou le téléphone portable multifonctionnel, la tablette tactile et les lecteurs baladeurs MP3, MP4, ont vu le jour en permettant l’accès rapide, de n’importe où, à divers moteurs de recherche, des plateformes et des réseaux sociaux.

Pour rendre plus clair le processus du fonctionnement numérique, nous avons tracé surtout deux figures qui indiquent les réseaux sociaux et les moteurs de recherche issus de divers dispositifs technologiques très actuels, et qui ont largement manipulé la fiction romanesque chez Tuil.

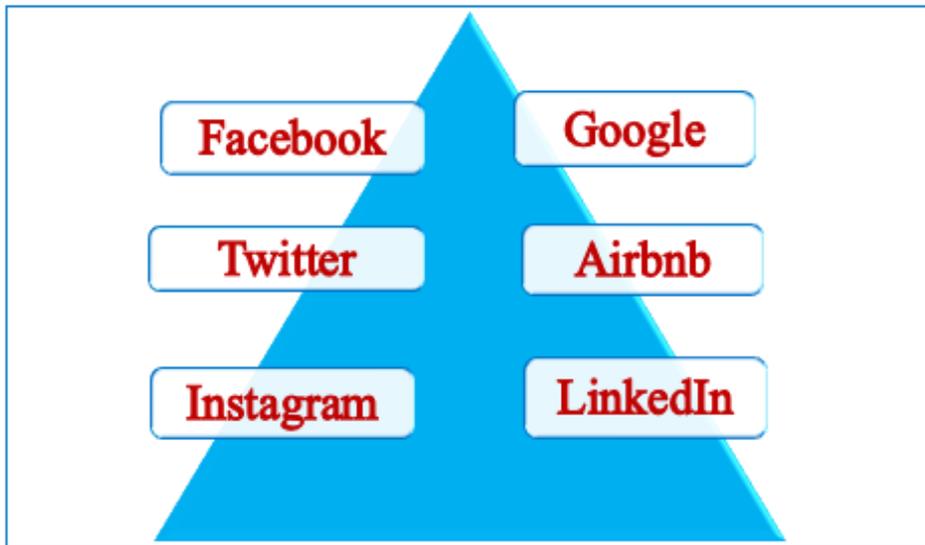


Figure (I)

Moteurs de recherche, plateformes communautaires, et réseaux sociaux professionnels et de blogage sur Internet que les personnages du roman de Tuil utilisent fréquemment.

La figure ci-dessus montre que le Web, lié aux apparences de la quotidienneté, fait partie de la scène sociale commune de tous les groupes sociaux ou culturels. Il en résulte des activités numériques journalières dans le but de chercher une information, d'acheter en ligne, de consulter la messagerie ou de démarrer une discussion dans les forums. Il s'agit *ultimo* d'un usage dont le rythme est réglé par certains systèmes, et qu'impose également une dimension temporelle précise : « celle de l'instantanéité, de l'immédiateté et surtout de l'accélération du rythme de notre vie quotidienne. » (Doueïhi, 2011, p. 11).

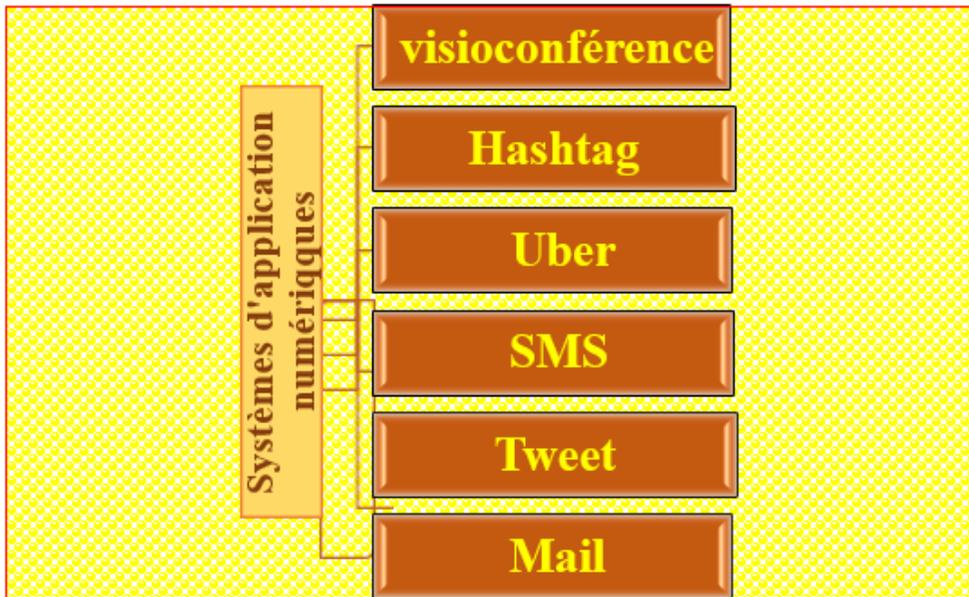


Figure (2)

*Messages informatiques et textuels via Internet, mobile, mot-dièse, applications de mise en relation et téléconférences utilisés en ligne dans **Les Choses humaines***

Par ailleurs, cette deuxième figure expose les agents de communications visuelles et textuelles qui ont permis aux personnages du roman de se faire des correspondances entre eux-mêmes et de se mettre régulièrement en contact sur la Toile.

Grâce à son écran, la visioconférence est, par exemple, un *software* qui assure l'interactivité entre ses utilisateurs bien à distance mais sûrement en ligne, et qui leur permet de se communiquer des documents et de se voir tout en engageant des conversations en direct. Ainsi, par exemple, dans l'une des salles d'audience du tribunal à Paris, il y a un écran de télévision pour diffuser les interventions en visioconférence.

« *Dix minutes plus tard, par visioconférence, une psychologue âgée d'une cinquantaine d'années décrit Alexandre Farel comme très intelligent, poli, courtois.* » (Ch. H. p. 220)

Karine Tuil introduit plusieurs formes d'interventions résultant de la mise en pratique des différentes applications numériques permettant des correspondances textuelles entre les personnages. Un message SMS ou un *hashtag* présente, par exemple, une nouvelle tournure narrative.

« *Quelques heures après sa déclaration au procès, Jean Farel apprend par un SMS de Ballard que son émission était suspendue, il devait quitter la chaîne.* » (Ch. H. p. 290).

Et pour la première fois, Monica Lewinsky, l'ex-stagiaire de la Maison Blanche s'exprime dans Vanity Fair sur le mouvement *#MeToo* :

« *Si Internet était une bête noire pour moi en 1998, son descendant, les réseaux sociaux, a été salvateur pour des millions de femmes aujourd'hui [...].* » (Ch. H. pp. 247-248)

Ainsi, le " *hashtag* " ou le mot-dièse, qui est l'une des « *principales affordances techniques* » (Paveau, 2017, p.197), est « *un composite car il s'agit d'un segment à la fois langagier [...] et technique via sa nature cliquable (assurée par le croisillon #)* » (Paveau, 2017, p.66). Aisément perceptible sur la Toile, c'est un procédé succinct et fréquent de découvrir des individus ayant les mêmes points de vue et de recueillir davantage de suiveurs qui partageront des publications récentes. La publication d'Alexandre Farel sur Instagram, par exemple, comportait une photo avec certains mots anglais précédés par six croisillons (#) :

« [Alexandre] *se connecta à son compte Instagram pour y poster une photo de lui à la soirée, acclamé par ses investisseurs, accompagnée de ces mots : #Loving #Success #HappyMe #Thanks #Bepositive #Lovemylife. Il vit que Yasmina avait ajouté un cœur jaune pour approuver l'image.* » (Ch. H. p. 342)

Ainsi, le " *hashtag* " sert à révéler, dénombrer et interpréter des impressions vraies dans le monde entier. Il peut renseigner, par exemple, sur un état d'insatisfaction commune. C'est en quelques petits instants que les voix coléreuses forment un groupement d'inacceptation contre une certaine condition. Il peut alors s'agir d'une protestation sociale aussi rapide que globale car, en dehors de ce charivari qui en découle, les réseaux sociaux sont à l'origine d'« *une forme de distorsion temporelle particulièrement propice [...] à l'expression instantanée et à la durabilité des erreurs de jugement, des fausses informations, des énoncés manipulatoires, [...].* » (Breton, 2020, p. 120)

Par ailleurs, tout en obéissant à une stratégie de communication organisationnelle, l'avancée numérique constitue un champ fertile de l'investissement dans l'« *économie informationnelle* ». » (Boullier, 2016, p.183) *Uber* en est un modèle parfait. L'« *uberisation* » (Boullier, 2016, p. 210) est en effet une opération numérique qui met ensemble un passager et un chauffeur de taxi en vue d'arranger des courses. Le client ne fait que disposer l'application *Uber* sur son téléphone pour pouvoir atteindre une communication avec le chauffeur le plus proche. Une fois le déplacement accompli, le paiement s'effectue par une carte bancaire avec un pourboire volontaire. Le client et le conducteur peuvent également se donner, l'un à l'autre pour le transport, une note d'estimation qui va d'une seule étoile jusqu'à cinq. « *Cette traçabilité donne le sentiment au client qu'il est le patron alors que Uber et les autres plates-formes deviennent de plus en plus exigeantes sur les critères à respecter et se trouveraient alors soumises au droit du travail.* » (Boullier, 2016, p. 211)

« [Alexandre] *commanda un Uber. [Il] s'engouffra dans le véhicule. [...]. Le chauffeur [...], répondait à ses SMS en conduisant. [...] Une fois dehors, [Alexandre] vérifia ses messages pour y lire le reçu de sa course. Il cliqua sur la phrase Comment s'est passée votre course ? Mal. Très mal. Il dénonça le comportement du chauffeur et réclama le remboursement. Il ne cliqua sur aucune étoile, puis rangea son téléphone.* » (Ch. H. pp. 91 / 92)

Il s'agit dès lors d'un roman où la Toile se vaut un acteur principal concret qui est bien doté des capacités illimitées et n'est nullement un simple support numérique. Ses différentes utilisations aident manifestement à recréer l'ambiance où naissent les personnages du récit.

Au fond, Philippe Breton voit que naviguer sur l'Internet « *peut permettre d'entrer en symbiose avec le cosmos tout entier, du moins avec sa face lumineuse.* » (2000, p.52) Au demeurant, l'expression des intentions et des impressions à partir d'une application numérique représente un univers favorisé où s'assurent les désirs des personnages. Cet univers est inhérent aux « [...] *données liées à la présence dans l'espace hybride [...], entre le numérique et le vécu ou le réel.* » (Doueïhi, 2011, p. 14) :

« *Très vite, on avait assisté à une libération de la parole, sur les réseaux sociaux, notamment ; des milliers de femmes racontaient en quelques mots les agressions, les viols, le harcèlement dont elles avaient été victimes. Dans ce contexte, l'affaire Farel avait été très médiatisée, [...].* » (Ch. H. p. 178)

C'est ainsi qu'en diffusant publiquement les idées, les façons d'agir, les goûts et les desseins, et les commentaires, les réseaux sociaux sont à l'origine d'une physionomie romanesque susceptible de retracer les conditions de la vie courante et d'exprimer la nouvelle conception de l'espace et du temps tout en permettant une nouvelle communication avec autrui en un tournemain.

Le témoin Kamel Alaoui déclare : « — *J'avais rendez-vous avec une fille que j'avais rencontrée sur Internet, je veux dire, sur un site de rencontres.* » (Ch. H. p. 294)

Il paraît que l'« *effet de bulle* », qui consiste à se sentir isolé du monde, joue à plein » (Breton, 2000, p.51), et le temps consacré aux réseaux passe très vite. Autrement dit, « *le temps passé devant la machine n'a rien à voir avec le temps ordinaire. Il est le temps de l'accès au cosmos.* » (Breton, 2000, p.50).

À propos du temps *technico-humain*, Karine Tuil affirme que des gens peuvent disparaître de notre vie à l'instant même où l'on se fait la télécommunication :

« *Du jour au lendemain, la personne que vous aimiez disparaissait sans un mot. [...], vous étiez littéralement effacé de la vie de quelqu'un en quelques clics.* » (Ch. H. 71)

Et d'autres renaissent après une petite touche sur un écran tactile :

« [Jean Farel] *se détourna pour écrire un SMS à Quitterie : « Je crois que je suis en train de tomber amoureux. » Il le relut, hésita [...]. Jean fixa l'écran de son téléphone et appuya sur la touche "Envoi".* » (Ch. H. p.129)

Par ailleurs, l'usage du numérique préconise l'espace hybride, réel ou virtuel, concret ou imaginaire, rétabli fréquemment par les changements informatiques. Ainsi, c'est un espace symbolique ayant ses propres considérations éthiques ainsi qu'esthétiques. « *Les visiteurs du monde en ligne **Second Life** passent par exemple des heures à se construire une retraite personnelle, un nid décoré avec amour, comprenant des objets fabriqués avec les outils du système [...].* » (Baroni & Gunti 2020, p. 264) Milad Doueihy, bien qu'il présente cet espace par ses deux conceptions opposées, en pose la définition distincte qui prend en extension sa signification ultime :

« *Frontières et seuils, espaces intimes ou réservés aux cultes, espaces de savoir ou espaces ludiques, bref, espaces marqués par des usages et habités par des pratiques, tel est le paysage de notre urbanisme virtuel.* » (2011, p. 16)

À la fin de son discours sur les virtualités étonnantes que présente l'intelligence artificielle à l'humanité, Alexandre Farel, à Stanford, « *remercia publiquement ses parents qui [encore à Paris] n'avaient pas pu faire le déplacement [...].* » (Ch. H. p. 338)

Ces nouvelles formes d'interaction de l'individu avec le matériel numérique montrent que l'utilisation de la technologie est à l'origine des relations épistolaires représentant des forces perturbatrices qui contraignent les personnages à se développer dans des conditions humaines régulières.

Par ainsi, un internaute doit fournir son identité sur les réseaux sociaux en revêtant des renseignements acquiescés selon lesquels de nombreux liens peuvent s'établir à l'improviste. Mais, l'étonnant c'est que notre vision du numérique s'est nantie de la pensée naïve que « *tout internaute se connectant au Web [...] allait abandonner sa coquille de chair pour renaître, transfiguré, sous forme d'ange électronique.* » (A. Casilli, 2010, p. 328)

(Alexandre Farel) « *se connecta à son compte Instagram. [...] Il se mit en tenue de sport, [...] prit une dizaine de photos de lui. Il en choisit une, fit longuement dérouler les filtres [...] et sélectionna enfin une image qu'il envoya, accompagnée des mentions suivantes : #discipline #nevergiveup #motivation #bien-être #happylife #lovemylife #Stanfordstudent #followme. Aussitôt, des cœurs rouges apparurent sur son écran. Il reçut rapidement des commentaires : « Waouh ! », « Magnifique », « Beau gosse ». » (Ch. H. pp.134-135)*

Du point de vue romanesque, les dispositifs technologiques et leurs applications ne sont pas seulement des moyens nécessaires au tissage des fils sociaux et émotionnels entre les personnages du récit, mais en fait ce sont aussi des facteurs de bouleversement des valeurs sociales. Il paraît à première vue que ces outils obéissent à la main de son utilisateur, mais ce sont les outils eux-mêmes qui le guident tout en étant à l'origine de ses difficultés psycho-sociales.

Au lieu de créer un état de rapprochement entre eux-mêmes et par conséquent combler leur vide, les personnages se mettent dans un grand désarroi à cause de l'interruption des communications en face à face avec autrui ; ce qui les empêche d'agir et d'interagir à bon escient. Ainsi, « *le fantasme du cybersexe* » (Breton, 2000, p. 122) se fait sentir expressément dans les actions humaines.

« Alexandre prit son ordinateur, se rendit sur un site pornographique et fit défiler sur l'écran les vidéos proposées : [...]. Il cliqua sur la première. Il se caressa en visionnant la vidéo : [...], Alexandre jouit. » (Ch. H. p. 90)

Dans le roman de Karine Tuil, ce sont les SMS, les courriers, les commentaires, les gazouillis ou les visites des blogs qui, tout en étant des activités coutumières, permettent aux personnages d'entrer en contact avec le monde. De plus, l'incorporation du substrat matériel numérique et de ses diverses applications dans la texture romanesque a influencé le récit tout particulièrement du point de vue de la forme et du contenu. Ainsi, la sociologie du roman attache un vif intérêt à « *la relation entre la forme romanesque elle-même et la structure du milieu social à l'intérieur duquel elle s'est développée, c'est-à-dire du roman comme genre littéraire et de la société individualiste moderne.* » (Goldmann, 1964, p. 35)

Pour la forme, l'écriture romanesque, où le numérique détermine tout, incite les acteurs à interagir avec l'intrigue ; ce qui développe les démarches de l'acte narratif qui s'anime par trois effets narratifs précis : « *la curiosité, la surprise et le suspense. La curiosité, [...], est le moteur de l'intrigue épistémique. Contrairement à la curiosité, qui peut être soutenue tout au long d'un récit, la surprise vient en courtes rafales, inspirée par certains événements* » (Baroni & Gunti, 2020, p. 365) favorisant l'enchaînement des démarches, comme c'est le cas dans les aventures policières dont l'intrigue se cantonne dans une contexture où se situent indices, implicites, présumés, rapports de force entre enquêteur, coupable et suspects. » (Reuter, 2017, p.54)

La directrice d'enquête au bureau des officiers de police Judiciaire s'adressant aussitôt à Alexandre :

« — *Regardez-vous des films, des magazines ou des sites à caractère pornographique ?*

— *Non.*

— *Le disque dur de votre ordinateur va parler...*

— *OK. Je vois des films pornos classiques, je veux dire, vous allez pas trouver des trucs bizarres genre un homme avec une chienne.* » (Ch. H. p. 171)

Il est donc vrai de dire que, par sa réalité virtuelle, le numérique devient un biais de fiction que Karine Tuil exploite comme référence à son récit en l'amalgamant dans une narration traditionnelle tout en ayant l'intention d'en renouveler les règles.

De la sorte, la nouvelle technologie numérique s'avère une modalité ou un intermédiaire plutôt qu'un thème ou un fond dans un déroulement des conjonctures qui informe, nous l'avons souligné plus haut, plutôt d'un roman policier plus ou moins classique « *incessant sur les moteurs essentiels du récit que sont la quête et le conflit [...]* » (Reuter, 2017, p.129), et où il s'agit d'un « *espace actionnel et relationnel qui annule presque la distance entre action et représentation de l'action, [...]* » (Paveau, 2017, p.171)

Maître Célérier s'enquérant d'un fait énigmatique auprès de Mila Wizman :

« - *Mademoiselle Wizman, avez-vous déjà été agressée sexuellement avant votre rencontre avec M. Farel ?*

— *Non.*

Il laissa s'écouler un silence.

— *Pourtant, sur votre compte Twitter, au lendemain de l'affaire Weinstein et du lancement du hashtag #BalanceTonPorc, on peut lire le tweet suivant : J'avais treize ans, j'étais en colo, malade, mon animateur est rentré dans ma chambre soi-disant pour prendre ma température et il a mis sa main dans ma culotte. #BalanceTonPorc. Vous souvenez-vous de ce tweet ?*

Elle s'effondra en larmes. » (Ch. H. pp. 238 / 239)

Pour le contenu, les applications numériques créent « *une constellation de rapprochements qui [le] recontextualisent* » (Baroni & Gunti, 2020, p. 329) tout en contribuant à produire de nouvelles pratiques sociales et révéler la façon dont se constituent les rapports entre les divers personnages du roman. Ainsi, dans *Les Choses humaines* se brosse un portrait de l'homme *ultracontemporain* qui est un grand chercheur des plaisirs physiques. Il a apparu une nouvelle source de liberté reposée sur des relations épistolaires des sentiments, des caprices ou des passades entre des partenaires qui ont une liaison intime virtuelle au lieu des rencontres directes.

Bénéficiant des ressources ultramodernes de l'intelligence artificielle, Alexandre Farel a fondé une *start-up* appelée " *Loving* " qui permet à ses utilisateurs d'entretenir des rapports amoureux avec des partenaires virtuels comme s'ils sont de vraies personnes. « *Cette application était destinée "aux personnes seules et à celles qui n'étaient pas à l'aise dans les rapports sociaux "* et offrait à ses utilisateurs la possibilité « *d'aimer et d'être aimé / sans risques ni dommages.* » (Ch. H. pp. 337-338)

En somme, l'idée que le numérique joue un rôle à double sens : agir sur les événements, et changer la vie des personnages, nous incite à expliquer aussitôt la façon dont le roman de Tuil reproduit les nouveaux aspects sociaux ayant pour origine la "révolution numérique".

III- Le numérique : une arme à double tranchant

Il est certain que les techniques numériques rendent d'immenses services à l'« *être informationnel* » (Breton, 2000, p. 68) en élargissant le cercle de ses connaissances. En d'autres termes, l'usage de nouvelles technologies est un moyen qui permet à l'Homme de se communiquer tout en décelant une sphère d'activités illimitées. ; ce qui sert à « *épargner à l'humanité les affres du nihilisme ou celles du tribalisme.* » (Balle, 2020, p. 114) C'est ainsi l'affaire de quelques instants que l'homme, par le biais d'un certain système d'application technologique, peut se mettre en contact avec

d'autres internautes ayant les mêmes passions et préoccupations depuis l'évènement tout lambda jusqu'aux grandes questions dans tout le globe terrestre.

Il est à mentionner que le webcam, le blog, Instagram et Facebook, en guise d'exemples, sont des formes indispensables de l'Internet surtout pour le processus de l'extériorisation de soi que Serge Tisseron appelle « *extimité* ». En voici le fondement :

« Si les gens veulent extérioriser certains éléments de leur vie, c'est pour mieux se les approprier en les intériorisant sur un autre mode grâce aux échanges qu'ils suscitent avec leurs proches. L'expression du soi intime [...] entre ainsi au service de la création d'une intimité plus riche. » (Tisseron 2001, p. 52, In Paveau, 2017, p.187))

De plus, la mise en expression de soi sur la Toile a cinq aspects : « *l'exposition pudique, l'exposition traditionnelle, l'impudeur corporelle, l'exhibitionnisme ludique et la provocation trash.* » (Lits & Desterberbecq, 2017, p. 208)

Certains internautes s'adonnent entièrement à *Facebook*, à *Twitter* et à *Instagram* au point qu'ils oublient de manger et de boire. Encore plus, ces plateformes, permettant de poster et de sauvegarder des matériaux numériques qui reconstituent leurs pratiques habituelles à l'égard de l'interaction avec l'entourage, ne cessent d'alimenter l'imaginaire romanesque avec tout ce qui est *hypermoderne*. Depuis lors, elles « *rendent caduques les formes [...] "archaïques" de communication, de médiation, de savoir, de loisir et, d'une façon générale, de contact avec les autres.* » (Breton, 2000, p. 9)

Remarquons que la pratique du numérique chez Alexandre Farel est devenue routinièrement une espèce d'activité journalière dans sa vie. « [II] prit son ordinateur, [...] et fit défiler sur l'écran les vidéos proposées [...]. Son téléphone vibra : [...]. Il ne répondit pas. Il prit une douche et, [...] écouta le message : [...]. Il répondit par SMS [...]. Puis il en envoya un autre, à Yasmina cette fois : [...]. Il vérifia son fil Twitter, [...] » (Ch. H. p. 90)

D'autre part, la Toile a considérablement métamorphosé le concept de la vie privée. Il s'agit d'un nouvel environnement dont émerge un individu nouveau avec de nouvelles pratiques universelles. Pour Philippe Breton, « *les sites Web sont comme des boutiques, des bureaux et des maisons ; les groupes de discussion et les communautés virtuelles... des places, des cafés, des salons, des regroupements par affinités, [...].* » (2000, p. 96)

Par ailleurs, le rythme rapide de la vie moderne et le travail ininterrompu ont brouillé la vie privée et l'activité professionnelle. « *La dichotomie lieu de travail/lieu de résidence appartient au passé [...].* » (Breton, 2000, p. 97) Les diverses occupations s'imbriquent de sorte à ne plus distinguer entre le travail et l'ambiance personnelle car « *les internautes voient l'internet comme un espace médian où les notions de privé et de public sont concomitantes, révisables et même croisées [...].* » (Paveau, 2017, p.172) Il en résulte un fouillis d'idées et de comportements entraînant des conséquences fâcheuses sur le plan affectif, familial et professionnel.

Il se peut, par exemple, que les mails et les SMS, les réseaux sociaux ; « *ces machines à broyer* » (Ch. H. p.148), ou plutôt ces « *chevaux de Troie qui auraient pénétré notre quotidien,* » (A. Casilli, 2010, p. 329), se lisent et se consultent pendant le travail, et les coups de fil personnels se passent dans l'entreprise. L'individu est sans cesse, par monts et par vaux, en ligne. Il s'agit d'une « *ontophanie* », *c'est-à-dire une manière de naître de nouveau dans les environnements connectés, [...].* » (Paveau, 2017, p.122)

« [Jean Farel] *sortit son téléphone portable pour lire ses SMS : Claire lui confirmait qu'elle serait présente à l'Élysée. — [...] — On trouvera un créneau à la rentrée, répliqua Farel, glacial, tout en écrivant un SMS à son fils : " N'oublie pas ma remise de déco à l'Élysée ce soir, 18 h. " [...]. Ma secrétaire te contactera.* » (Ch. H. 66)

De la même manière, dans son œuvre Tuil développe plus ouvertement la façon dont le numérique change la relation de

l'individu avec les autres. Certes, elle décrit la métamorphose des environnements intimes et sociaux tout en démontrant que le numérique *ultracontemporain* sait jeter l'individu dans l'inertie et la vacuité de l'existence. Il s'ensuit un individualisme paradoxal : « *plus l'individu est reconnu libre, plus il se montre dépendant psychologiquement de la connexion avec les autres.* » (Lits & Desterberbecq, 2017, p. 214)

Dans sa conception *hypermoderne*, « [cet] *individualisme ne consiste pas à se dégager des normes et conventions, mais bien à rechercher tous azimuts et de manière "obsessive" la communication, à travers les liens, les partages et la monstration continue de soi sur les écrans [...].* » (Lits & Desterberbecq, 2017, p. 215)

Voilà qu'en se présentant comme le plus cher confident à tous ceux qui aspirent ardemment à se protéger du réel affolant, le numérique est le responsable de certains actes rigoureux à l'heure de retrouvailles. « *La violence de la rencontre directe est trop forte pour ceux qui se sont accoutumés à la communication virtuelle permanente.* » (Breton, 2000, p. 100)

Tout au long de sa vie, Claire est tellement en proie à ses attitudes incompatibles avec sa profession et sa culture qu'elle, « *n'avait fait qu'agir en contradiction avec les valeurs qu'elle prétendait publiquement défendre. C'était ça, la violence : le mensonge – une représentation falsifiée de son existence.* » (Ch. H. p.250)

Du point de vue social, les personnages du roman se sont mis à se soustraire de plus en plus de leurs engagements sociaux. Il en découle un ensemble de valeurs à caractère cosmopolite et d'un égoïsme dont « *s'est développée la catégorie de la biographie individuelle qui est devenue l'élément constitutif du roman où elle a pris cependant la forme de l'individu problématique, [...].* » (Goldmann, 1964, p. 49) Bien qu'elle octroie de nouvelles opportunités de s'exprimer, « [...] *la substitution d'un espace physique par un empyrée immatériel fait d'octets* » (A. Casilli, 2010,

p. 327), pousse les utilisateurs de l'Internet à se retirer dans un isolement total. Régis Bigot en explique les inconvénients par un tour tout aussi distinct :

« En effet, les personnes [...] qui disposent d'un tissu social et familial dense – mais qui, en même temps, ont une activité relationnelle digitale limitée se sentent beaucoup moins souvent seuls ou malheureux que les technophiles férus de médias sociaux. » (2014, pp. 11-12)

Ainsi, les liens entre les membres de la famille s'avèrent de plus en plus démantelés et les valeurs humaines sont nettement remises en cause. Une fois défait, le couple se détourne de ses devoirs tout en se désintéressant absolument de ses enfants au bénéfice de son travail. L'enfant commence à imiter de nouveaux modes d'agir et s'approprier un nouvel autre point de vue que celui de ses parents. Il aura ainsi une nouvelle personnalité différente du milieu auquel il appartient. *« Mais le prix de l'interactivité, du nouveau collectivisme [...] est [...], le renoncement majeur à la rencontre, à la présence physique, à l'échange d'une parole incarnée. »* (Breton, 2000, p. 74)

Le plus surprenant c'est que ce changement se produit plutôt chez la jeune génération. Baptisée *« génération net »*, celle-ci dispose, depuis de sa tendre enfance, davantage d'adresse et de savoir-faire avec tout un matériel numérique qu'elle utilise d'arrache-pied. *« [Alexandre] se connectait à son ordinateur : il avançait son retour pour San Francisco, [...], ses parents ne se souciaient pas de lui, Yasmina le fuyait, [...]. Il envoya un SMS à ses parents pour leur annoncer : il écourtait son voyage, il était convoqué à « un entretien important chez Google. »* (Ch. H. p.133)

Les internautes ont alors à se correspondre dans une étendue sociale autonome de tout repère géographique. Là, la Toile peut être un champ de confiance dans lequel les interactions impliquent de nouvelles amitiés permettant de créer des relations fondées particulièrement sur des intérêts communs véritables. De la sorte, *« les plans d'un avenir virtuel, [...] où la présence des autres pèserait*

moins lourd sur nos destins individuels, deviennent l'archétype de tous les messages sur le sujet. » (Breton, 2000, p. 23)

En conséquence, les pratiques du numérique ont engendré davantage de désillusions tout en faisant de l'individu un esclave de ses passions et de son humeur. Bien que « *l'interactivité [permette] la "continuité communicationnelle" et situe chaque acte [...] comme pris dans un entremêlement permanent où le collectif ne laisse plus aucun interstice à l'individu* » (Breton, 2000, p. 73), les jeunes gens, en intensifiant leur liaison avec le numérique, acquièrent de mauvaises mœurs telles que la recherche du plaisir, le goût de l'indépendance et la réflexion individuelle.

Bien plus, le harcèlement social illustre le comportement agressif occasionnant un sentiment d'effolement et de malaise à cause de la violence morale pour le seul but de démoraliser un autre individu par des pressions répétées. « *Les sites de haine, groupes ou pages dédiées au dénigrement d'un individu, sont des espaces organisés pour accueillir les énoncés de dénigrement, se présentant parfois comme des livres d'or / de l'attaque contre autrui.* » (Paveau, 2017, pp.89/90) Cette sorte de harcèlement est en train de s'effectuer par l'Internet ; le plus souvent par des commentaires malsonnants, des scènes de vidéo obscènes, des images truquées par des divers traitements informatiques (Photoshop), des messages de menace, etc...

Suite du procès de son fils, Claire Farel, l'essayiste reconnue par ses engagements féministes « *avait un sentiment de malaise et d'immense gâchis, de forfaiture intellectuelle, comme si sa pensée avait été transformée, réduite, anéantie sous la puissance d'un nouveau tyran – les réseaux sociaux et leur processus ravageur : l'indignation généralisée.* » (Ch. H. p.137) C'est ainsi que Jean Farel explique le sentiment de malveillance et de diffamation des internautes qui ont défavorablement jugé sa femme :

« *C'est vrai mais je vis très mal / l'agressivité sur les réseaux sociaux... tous ces anonymes qui se lâchent... ce lynchage public, je crois que je ne supporte plus toute cette violence.* » Il eut un rire

ironique : « Alors il ne fallait pas faire ce métier. » (Ch. H. pp.148-149)

D'un autre côté, le domaine du travail, lui aussi, est en train de subir de nouveaux agissements et la technologie numérique y anime une allure plus énergique. Le travail devient hybride en combinant des particularités de l'entreprise elle-même et de la vie *ultracontemporaine*, et il se montre tellement polyvalent qu'il peut servir à plusieurs activités hétéroclites. Notons, par exemple, que « [...] les employeurs avaient déjà commencé à repérer les entrepreneurs de demain via LinkedIn. » (Ch. H. 53)

Certes, l'auteure met en valeur l'économie numérique et les expériences des jeunes dans la technologie *ultramoderne*. Alexandre Farel a pu créer, par exemple, la *start-up* "Loving" :

« En quelques semaines, l'application avait été utilisée par des centaines de milliers d'utilisateurs américains et était sur le point d'être introduite sur le territoire européen. À vingt-six ans, Alexandre Farel devenait l'un des entrepreneurs français les plus performants [...]. » (Ch. H. p. 338)

De même, la communication technologique est à l'origine d'une nouvelle association entre le monde du travail et les milieux virtuels au détriment de l'existence corporelle de l'individu. « Alexandre avait affirmé que la voie royale, c'était développeur chez Google mais Rémi s'était énervé : Chez Airbnb, [...]. » (Ch. H. pp.132-133) Bien que la liaison avec le numérique porte préjudice aux rapports humains, Philippe Tassie la considère comme une véritable "efficacité" :

« Le travail nomade ou à distance – le télétravail –, est parfois synonyme d'efficacité, tout comme les réunions par vidéo ; il a montré son efficacité, [...], lors de la crise sanitaire de la Covid-19. Il peut s'accompagner aussi d'une perte d'humanité et de l'absence de communication non verbale. » (2021, p. 270)

Après avoir été congédiée du journal, Françoise « *avait un temps travaillé en free-lance, à la pige, [...], puis avait créé son propre blog [...] dont la rédaction quotidienne lui avait donné le sentiment d'exister, [...].* » (Ch. H. pp. 221-222)

En somme, le support numérique a aidé à revaloriser quelques apports concrets dans ce récit. La disposition fictive permet d'insérer des actes dans l'environnement social afin de créer une nouvelle ambiance dans un roman de puissance narrative. Karine Tuil a donc réussi à composer un récit d'épaisseur qui, pour des considérations esthétiques, empruntait à l'actualité le thème du numérique à travers la constatation des faits réels.

IV- L'esthétique virtuelle et l'interaction entre le numérique et l'imaginaire romanesque

Les Choses humaines est une œuvre de fiction structurée sur le plan du contenu par une forme esthétique soignée. Karine Tuil a recours à diverses techniques d'insertion qui cèdent à son récit un air hybride à l'instar de la société *hypermoderne* tout en donnant, comme résultat, le principe réel de l'hétérogénéité. Il est à noter que l'activité essentielle de l'esthétique est d'« *étudier l'objet esthétique dans sa spécificité [...]; dans sa totalité et de comprendre la forme et le contenu dans leur interrelation essentielle [...].* » (Bakhtine, 1978, p. 81)

En effet, la mosaïque narrative du roman de Tuil renferme le plus souvent des séquences habituellement brèves auxquelles l'auteure donne des formes de composition riches et variées afin de faciliter les transitions narratives du récit ; elle introduit, par exemple, des conversations familières, des messages SMS, des hashtags en français et anglais vraiment éparpillés mais qui donnent une vue panoramique d'une période actuelle très apparente sur la Toile.

Ainsi, le processus de la création romanesque renferme plusieurs médiateurs numériques considérés comme des vecteurs

composites par le biais desquels « *l'activité de l'auteur- créateur se spécialise, devient unilatérale, et par suite moins aisément séparable du contenu auquel elle a donné forme.* » (Bakhtine, 1978, p. 82)

Bien qu'elle ait une action proprement féministe, Claire Farel a reçu des dizaines de messages d'insultes sur Twitter après l'accusation de son fils Alexandre pour viol. En voici les réactions furieuses des internautes :

- « *Quand c'est des étrangers, tu ouvres ta grosse gueule mais quand c'est ton fils, tu t'écrases !*

- *Oh là là ! Elle est pas gênée, cette connasse ! Comment ose-t-elle encore exister ?*

- *Et votre violeur de fils que vous défendez coûte que coûte, on en pense quoi ? Grosse merde que vous êtes !*

- *Ouais, indignation à géométrie variable. Quand c'est des Arabes, c'est super grave mais quand c'est ton fils, y a plus personne. Elle est passée où la féministe? » (Ch. H. p.177)*

Mais, « *le médium numérique, et les CMS ⁽¹⁾ [...], incitent [...] à la fragmentation du discours, à la disposition sérielle de notules, aux échanges constants avec communautés [...].» (Bonnet, 2017, p. 170) Ainsi, des événements romanesques se relatent en fragments ou en mini-formats dont le contenu est certes minimal, mais il permet à la fiction de se procurer les éléments nécessaires au fonctionnement et à la progression. Il s'agit par exemple des récits morcelés en des gazouillis ou des commentaires.*

Citons à titre d'exemple Jean Farel qui se connectait à son compte Twitter pour lire les réactions du public après sa décoration.

⁽¹⁾ « CMS est l'acronyme de content management system, pour « système de gestion de contenu ». Il s'agit d'un logiciel permettant de créer et gérer de A et Z l'apparence et le contenu d'un site web. » <https://www.medialibs.com/cms/definition-cms/> (Consulté le 30-4-2022)

Il lui est arrivé peu de messages de félicitations et beaucoup d'autres de moquerie et d'injures :

« [...] *Bravo ! Laquais du Président ! Félicitations pour cette distinction ! Journaloux servile, aux bottes du pouvoir ! Vous le méritez, vous êtes formidable. Ordure, t'as dû en sucer des bites pour obtenir ton susucre.* » (Ch. H. pp. 111/112)

Des statuts ou des discussions contenant des abréviations : en se connectant à son compte Twitter pour vérifier les messages, Alexandre a constaté que Yasmina « *venait de publier un lien vers un article de presse. Il lui écrivit un nouveau message : « Réponds, stp ! Je sais que tu es dispo, tu viens de poster deux tweets !* » (Ch. H. p. 90)

Remarquons que la manière dont le récit est construit fait preuve d'un langage numérique et médiatique d'une finalité immanente au sentiment du beau. En plus du lexique du virtuel, la forme hétérogène que symbolise le roman de Tuil reflète « [...], *toute valeur d'usage sur un mode dégradé [...] dans une société où tout effort pour s'orienter directement vers la valeur d'usage ne saurait engendrer que des individus eux aussi dégradés, [...]*. » (Goldmann, 1964, p. 39) De la sorte, l'auteure fragmente l'action tout en y amalgamant des morceaux de courriels de manière à peindre la vie immodérée et disloquée dans la société virtuelle.

Dès lors, le morcèlement s'avère une technique à effet esthétique à partir de l'alliance que Karine Tuil entretient entre le bilan des dispositifs numériques et l'étoffe narrative ; ce qui explique l'évolution du genre romanesque en quête perpétuelle non pas seulement de la variété et de la synchronisation, mais aussi de l'harmonie et de l'unité. Ainsi pour Laurant Loty, l'intermittence concrétise le réseau d'idées. « *L'écriture fragmentaire est finalement l'instrument de la constitution progressive d'une unité, à la fois psychique, temporelle et romanesque.* » (2015 p. 123)

Les SMS par exemple dépassent les dialogues classiques et traditionnels. Les personnages y expriment leurs bonheurs, leurs

espérances et leurs défiances ; ce qui les fait enfoncer au tumulte du monde contemporain. Quoique minimale, surtout à l'égard la textualité à aspect numérique, l'écriture de Tuil s'énonce en des termes adéquats et un vocabulaire exceptionnellement exubérant. Victimes de la solitude, les personnages ne cessent de varier leurs expressions suivant l'occurrence et les rôles sociaux.

À travers son compte au Twitter, Jean Farel a posté une de ses récentes photos avec le ministre de l'Intérieur en écrivant :

« Hier @grandoral, meilleure performance avec près de 5 millions de téléspectateurs et 22,9 % de part de marché. #fierté #merciauxéquipes » (Ch. H. p. 125)

Cela étant, *« l'ensemble des signes passeurs [...] définit le textiel comme une réalité complexe située à la croisée du texte, de la technique et de la pratique ; [...] »* (Paveau, 2017, p.137)

Chez Karine Tuil, la narration au mode d'action numérique agit sur la fiction elle-même en en ranimant la progression, le rythme et l'effet. Grâce à ses effets esthétiques, l'écriture romanesque constitue l'une des étapes importantes de l'historisation du processus numérique ; ce qui est vraiment l'un des traits caractéristiques de la contemporanéité littéraire.

En outre, l'esthétique virtuelle dans le récit de Tuil donne ainsi lieu à l'interactivité qui fait naître le dialogue *homme-machine* tout en créant une certaine socialisation progressive des techniques. Le tout engendre un état d'entente entre l'écriture numérique d'une part et les pratiques conversationnelles romanesques de l'autre part.

« L'exemple du « mobtexte », terme proposé par Laurence Allard pour nommer le texte écrit avec/sur/dans son mobile en marchant est emblématique de cette textualisation du social [...] » (Paveau, 2017, p.147)

« [Jean Farel] s'immobilisa un instant, en pleine rue, posta une photo de lui prise au cours de sa remise de décoration sur son compte Twitter avec ces mots : Émotion ce soir en recevant des mains du

Président les insignes de grand officier de la Légion d'horreur. Vive la République !» (Ch. H. p. 107)

La nouveauté du déploiement numérique est certes d'avoir réveillé la narration traditionnelle en faveur de l'imaginaire romanesque. La Toile et ses activités multimédias ont frayé la voie à l'insertion de divers passages d'un nouveau mode d'expression contemporain dans le fictionnel déclenchant des « *guerres de messages incendiaires.* » (Paveau, 2017, p. 95) Ainsi, l'alternance entre le textuel imaginaire et celui numérique constitue bien la particularité du nouveau support du virtuel et son influence sur la fiction romanesque.

« [Claire] *reçut des insultes sur Twitter. Elle bloqua leurs auteurs. Des journalistes avaient retranscrit toute l'audience sur les réseaux sociaux. Elle lut les phrases de son fils, hors contexte, diffusées entre deux tweets sans aucun lien entre eux, et elle eut envie de quitter le Palais de Justice.* » (Ch. H. p. 261)

En conséquence, le récit de Tuil s'agence selon des stades narratifs finement repérés, et la péripétie s'agissant d'une énigme indéchiffrable se renouvelle subséquemment dans le déroulement de l'acte romanesque où le rythme de présentation repose en particulier sur les perturbations et les revirements des faits.

Enfin, si Karine Tuil a recours à une écriture avec suspense, son roman est d'une grande richesse pour sa quête de la contemporanéité des relations familiales, amicales et sociales. Médiatisées par l'Internet, celles-ci révèlent clairement les aspects essentiels de la vie réelle (Cf., Loty, 2015 p. 135) à l'aide des données numériques en interactivité ininterrompue avec l'imaginaire romanesque. Pour ce faire, la configuration narrative ne cesse de s'amalgamer avec le réel *ultracontemporain* grâce aux applications de la technologie virtuelle reproduites par un lexique abondant en terminologies numériques très actuelles dans des détails contemporains minutieux au profit de l'unité des actions dans l'ensemble romanesque.

CONCLUSION

En se jumelant avec le patrimoine numérique hypermoderne, *Les Choses humaines* se veut une œuvre romanesque hybride qui n'est nullement une simple intégration des systèmes informatiques, mais plutôt une toile de fond harmonieuse du réel *ultracontemporain*. Ainsi, les phénomènes technologiques et narratifs ont conclu un pacte tacite en vue de reproduire, en des termes pratiques et concrets, les occupations journalières des individus à l'intérieur même de l'aventure romanesque.

Ce faisant, le récit de Tuil est un carrefour de moult tournures narratives composites constituant les strates compactes d'une ère *hypercontemporaine* influente que l'imaginaire romanesque juge tellement fertile en événements et en inspiration qu'elle a pu remodeler la physionomie narrative de cette œuvre et en être la pierre angulaire. Ainsi, la pratique numérique universalise le spatiotemporel réel et virtuel de sorte qu'il devient symbolique avec de nouvelles caractéristiques esthétiques.

L'intégration du nouvel écart numérique au sein de l'ossature narrative a pu rajeunir le roman sur le plan de la forme et du contenu. De ce fait, la nouvelle ère numérique se présente dans la progression des événements comme une modalité qui trahit en premier lieu un genre de récit policier reposé tout particulièrement sur la binarité de la quête et du conflit. C'est là que le ressort numérique aide l'action narrative à engendrer un sentiment d'attente inquiète favorisant à la succession logique des épisodes et poussant les personnages à se mêler avec l'intrigue.

Du point de vue social, les techniques numériques démontrent comment se tissent les liens entre les personnages du roman tout en brossant bien une nouvelle figure de l'Homme contemporain ne cherchant qu'à satisfaire aussitôt ses appétits sensuels. L'épistolaire numérique est donc à l'origine d'un nouvel exutoire aux refoulés et aux complexés de trouver des compagnons pour des rapports confidentiels en ligne sans rencontre directe, ni engagement éthique. Le mode de vie est devenu d'un rythme aussi rapide qu'il a mêlé la

vie personnelle à la vie professionnelle. Par ailleurs, le numérique a engendré une certaine anomalie du comportement humain, il en découle l'individualité, la solitude, la violence et le harcèlement social.

Sur le plan esthétique, Karine Tuil a réussi, grâce au nouveau langage numérique, à manœuvrer les procédés d'emboîtement, de fragmentation et de minimalisme pour concéder à son œuvre un cachet narratif original. Beaucoup de péripéties se présentent, par exemple, en mini-formats ; ce qui traduit que la segmentation est d'une valeur esthétique qu'actualise la combinaison entre le développement numérique et l'agencement narratif.

Enfin, une belle symphonie d'hybridation des genres, d'authenticité des faits et de cohérence des morceaux domine le roman de Tuil. Le dialogue " *homme-machine* " élargit le cercle de l'interaction dont naissent, tous ensemble, les pratiques romanesques et les truchements communicationnels. Ainsi, c'est par le biais de la Toile et ses données virtuelles que Karine Tuil a frayé la voie à un nouveau mode d'expression romanesque d'une très haute performance littéraire ; ce qui lui a valu le mérite des prix et des honneurs.

BIBLIOGRAPHIE

I- Corpus de l'étude :

- KARINE, Tuile, (2019), *Les Choses humaines*, Paris, Gallimard.

II- Ouvrages critiques :

- 1- A. CASILLI Antonio, (2010), *Les liaisons numériques, Vers une nouvelle sociabilité ?* Paris, Seuil
- 2- BALLE, Francis, (2020), *Les médias*, PUF de France /Humensis
- 3- BLANCKEMAN Bruno, (2017) et alii, *Le roman français au tournant du XXIe siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, mise en ligne, le 12 avril 2017
- 4- BONNET Gilles (2017), *Pour une poétique numérique, Littérature et Internet*, Paris, Hermann
- 5- BARONI Raphaël & GUNTI Claus (2020), *Introduction à l'étude des cultures numériques, la transition numérique des médias*, Paris, Armand Colin
- 6- BOULLIER Dominique (2016), *Sociologie du numérique*, Paris, Armand Colin
- 7- BRETON Philippe (2000), *Le culte de l'Internet. Une menace pour le lien social ?* Paris, La Découverte.
- 8- ID, (2020), *La parole manipulée*, Paris, La Découverte / Poche.
- 9- DOUEIHI Milad (2011), *Pour un humanisme numérique*, Paris, Seuil
- 10- GOLDENSTEIN Jean-Pierre (2007), *Lire le roman*, Bruxelles, De Boeck-Duculot.
- 11- GOLDMANN Lucien, (1964), *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard.
- 12- LITS Marc & DESTERBERBECQ Joëlle (2017), *Du récit au récit médiatique*, 2^{ème} édition, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur

- 13- LOTY Laurent (2015), *Un roman du réseau de Véronique Taquin, Enjeux culturels d'une fiction réticulaire interprétée sur Mediapart*, Coll. Numérique et écriture littéraire, Paris, Hermann.
- 14- NEGROPONTE Nicholas (1995), *L'homme numérique*, Robert Laffont, Paris, 1995 In BRETON, Philippe (2000), *Le culte de l'Internet. Une menace pour le lien social ?* Paris, La Découverte.
- 15- REUTER Yves, (2017), *Le Roman policier*, 3^{ème} édition, Paris, Armand Colin
- 16- RULLIER-THEURET Françoise, (2009), *Approche du roman*, Paris, Hachette, coll. « Ancrages ».
- 17- TASSIE, Philippe (2021), *Les médias et leurs fonctions : du Paléolithique au numérique*, Caen, éd. Management & Société (EMS)
- 18- TISSERON Serge (2001), *L'intimité surexposée*, Paris, Ramsay, in PAVEAU Marie-Anne, (2017), *L'analyse du discours numérique, Dictionnaire des formes et des pratiques*, Paris, Hermann.
- 19- TOMA Cosmin, (2019), *Neutraliser l'absolu*, Paris, Hermann

III- Articles parus dans des périodiques

- 1- BIGOT Régis et alii (2014), « Veux-tu être mon ami ? L'évolution du lien social à l'heure numérique », In *CREDOC*, Décembre, No 312
- 2- CANDEL Etienne & GOMEZ-MEJIA Gustavo, « Écrire l'auteur : La pratique éditoriale comme construction socioculturelle de la littérarité des textes sur le Web. L'auteur en réseau, les réseaux de l'auteur, du livre à l'Internet », in *HALL*, juin 2010, Saint-Cloud, France. p. 49-72. Mis en Ligne le 8 février 2018 et consulté le premier mai 2022.
- 3- TARDY-JOUBERT Sophie, (2020/1), « Le Portrait », in *Revue Droit & Littérature*, (N° 4)

IV- Documents audio-visuels

- 1- DELORME Marie-Laure, *Affaire Harvey Weinstein, la grande enquête*, <https://www.lepoint.fr/livres/affaire-harvey-weinstein-la->

[grande-enquete-22-08-2020-2388576_37.php](#) (Publié le 22/08/2020), (Consulté le 15/01/2022)

2- "Les choses humaines", de Karine Tuil, roman de notre époque #Metoo, <https://www.youtube.com/watch?v=gGzGcHun8k8>

(Consulté le 15/01/2022)

3- "Les choses humaines" de Karine Tuil #metoo, l'envers du décor, <https://desmotsdeminuit.francetvinfo.fr/les-lectures-dalexandra-lemasson/les-choses-humaines-de-karine-tuil-metoo-lenvers-du-decor-%F0%9F%93%9A/>(Consulté le 15/01/2022)

4- « Les Choses humaines» d'Yvan Attal : pourquoi un tel ratage ? <https://www.leparisien.fr/culture-loisirs/cinema/les-choses-humaines-dyvan-attal-pourquoi-un-tel-ratage-30-11-2021-X7WCPHEHNZBZ7FY5WEFWENLSJQ.php> (Consulté le 28/04/2022)

5- MÉDIALIBS, <https://www.medialibs.com/cms/definition-cms/> (Consulté le 30-4-2022)

V-Dictionnaires :

1. DUPRIEZ Bernard (2003), *Gradus, Les procédés littéraires*, (Dictionnaire), éd. 10/18.

2. PAVEAU Marie-Anne, (2017), *L'analyse du discours numérique, Dictionnaire des formes et des pratiques*, Paris, Hermann.

3. REY Alain (1993) et alii, *Le Nouveau Petit Robert Dictionnaire, de la Langue Française*, Paris, Le Robert.

**Reflets Interculturels dans Double Chant de
François Cheng
(Analyse lexico-sémantique de l'écologie poétique)**

Dr. Mahmoud Elmetwali Attia Ali

Professeur adjoint de linguistique, Département du Français

Faculté des Lettres, Ismalia

mahmoud_lumiere2008@yahoo.com

DOI: 10.21608/jfpsu.2022.138530.1189

Reflets interculturels dans Double Chant de François Cheng (Analyse lexico-sémantique de l'écologie poétique)

Abrégé

La poésie de François Cheng se caractérise par sa richesse et par sa nouvelle vision poétique unissant la langue, la culture, la philosophie et l'écologie.

Double Chant est l'un des recueils les plus importants dans la production poétique de François Cheng. Ce recueil est composé de deux parties: "*Un jour les pierres*" et "*L'arbre en nous a parlé*" encadrant la pensée poétique de Cheng, située entre l'arbre et le rocher. Le titre du recueil manifeste le nœud de la pensée de Cheng qui enchante la double perception de la nature, de l'écologie et de la vie. Il manifeste l'expression de l'intimité poétique en français mais vêtue d'une référence culturelle chinoise.

Dans cet article, nous adaptons l'analyse lexico-sémantique dépendant des théories de **Michel Deguy**, de **Nicolas Journet** et de **Henri Boyer** manifestant la relation écologie, culture, identité et langue.

Cette théorie montre la variété des composantes du lexique poétique de François Cheng et de toutes ses figurations langagières. Toutes ces composantes disparates produisent un langage poétique écarté de la norme commune et présentent un nouvel univers poétique, basé sur le dialogue intime entre l'homme et l'écologie.

Les mots clés: Taoïsme, Qi, Yin, yang, rocher, arbre, écologie, éco-lexique.

تداخل الثقافات وانعكاساتها في المجموعة الشعرية (الأنشودة المزدوجة) لفرانسوا شانج (تحليل معجمي دلالي للبيئة الشعرية)

أ.م.د. محمود المتولي عطية علي

أستاذ اللغويات المساعد، قسم اللغة الفرنسية

كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة قناة السويس

مستخلص

يتميز شعر فرانسوا شانج بثرائه ورؤيته الشعرية الجديدة ، التي توحد بين اللغة والثقافة والفلسفة والبيئة، والمجموعة الشعرية "الأنشودة المزدوجة" هي واحدة من أهم المجموعات في الإنتاج الشعري للشاعر ، وتتكون من جزأين: "الأحجار ذات يوم " و"الشجرة التي تتكلم فينا " وهذان الجزآن يؤطران للمفهوم الشعري لشانج المحصور بين الشجرة والصخرة، ويظهر عنوان المجموعة جوهر فكره ، الذي يوضح الإدراك المزدوج للطبيعة والبيئة والحياة. ويتجلى جمال الأسلوب الشعري لشانج بأنه أسلوب فرنسي بنكهة ثقافية صينية.

يعتمد هذا البحث على التحليل الدلالي المعجمي لتوضيح دور اللغة والثقافة والهوية في التعبير الشعري، مستندا على نظريات ثلاثة من منظري علم اللغة الاجتماعي الحديث : ميشيل ديغي ، نيكولاس جورنيت و هنري بوير والتي تقوم على توضيح العلاقة بين البيئة والثقافة والهوية واللغة،

وقد اعتمدنا ايضا في هذا البحث على المفهوم النفسي كأساس للعلاقة الوطيدة بين الشاعر المرتبط بثقافته وأصله العرقي وتعبيره اللغوي الشعري .ويقدم عالما شعريا جديدا ، يقوم على الحوار بين الإنسان والبيئة، مما يتيح أشكال مختلفة من اللغة الفرنسية ، فنرى لغة فرنسية زنجية، وأخرى تمل الطابع الثقافي الكاريبي أو الآسيوي ، مما يتيح الفرصة للتداخل الثقافي وانعكاسه على لغة التعبير .

الكلمات المفتاحية: شانج، صخرة، شجرة علم البيئة، معجم بيئي.

Liste d'abréviation

- Double chant: D
- " Un jour les pierres : P
- " L'arbre en nous a parlé": A
- Signifiant : S
- Signifié: Se
- Page: P

- Introduction

François Cheng est un romancier, essayiste et poète chinois qui écrit en français. Il est venu en France depuis l'an 1949. Il est obligatoirement éloigné de la Chine avec sa famille en su des raisons politiques. Il s'est installé définitivement en France depuis cette date. Au début, il travaille dans le domaine de la traduction chinois / français. Son installation définitive en France et son amour pour l'expression française ne se sépare jamais de son espoir de retour.

Cheng est une grande figure sur le plan de la poésie française. Sa longue carrière littéraire a commencé des années lointaines, environ de la fin des années cinquante. Il est devenu inventeur d'une nouvelle langue poétique adaptant la philosophie taoïque et de l'art pictural chinois comme bases de l'inspiration poétique: " *d'où jaillit-elle cette écriture singulière, celle de François Cheng, qui irrigue la littérature française d'une eau de source vivifiante*" (**Hanus 2011, 7**).

François Cheng forme un cas spécial dans la poésie française. Il présente un mélange harmonieux de l'interculturalité France/ Chine résultant de sa découverte de la culture occidentale et de son attachement remarquable à sa culture originelle. Ses œuvres poétiques le présentent comme un pont entre l'Orient et l'Occident ou comme " *passer entre la Chine et la France*" (**Daly 2014, 1**).

L'étude du lexique du poète francophone se passe selon des perspectives linguistiques, philosophiques, historiques, culturelles et

même intimes. Le lexique est donc le reflet de sa déviation langagière. Il est l'espace privilégié dans lequel se croisent deux identités: originelle et acquise: *"l'œuvre de François Cheng est unique et difficile à classer. Bien sûr cette œuvre réunit la culture orientale et la culture occidentale [...]. Son immense talent est d'avoir en effet d'abord si bien uni, et de façon si profonde, les deux cultures, les deux sensibilités, les deux visions du monde, les deux formes de spiritualité de l'Orient et de l'Occident"* (Peylet 2020, 7).

Le français ayant une spécificité mondiale, a permis des créations linguistiques et littéraires divergentes. L'usage du français nous permet d'exprimer les pensées selon une hybridité éblouissante, français colorisé d'empreintes culturelles: nègres, caraïbes et asiatiques. Il *" se caractérise par des stratégies propres à chacune de ses composantes qui vont de la créolisation de la langue à l'abandon pur et simple du français dans des zones géographiques où il était naguère florissant"* (Albert 1999, 5).

Chez le poète francophone, on rencontre un vocabulaire né des relations d'opposition ou de complémentarité entre les lexèmes de la langue d'expression et des signifiés de la culture d'origine. Il en résulte un nouveau lexique nous permettant la perception hybride des signes.

Le poète francophone se trouve obligé inconsciemment d'utiliser sa culture originelle identitaire, mais exprimée en français. On appelle ce phénomène *" la surconscience linguistique"* (Albert 1999, 6) où le poète écrit dans la langue la plus proche de son intimité. Mais pour bien tenir ses signifiés, on doit reconnaître sa culture originelle dont l'influence sur la langue n'est jamais déracinée: *" la langue n'intervient donc que comme un paramètre de l'identité, essentiel sans doute, mais insuffisant à la définir dans toute sa complexité, ce qui oblige à envisager d'autres paramètres parmi lesquels la prise en compte de réalités historiques et sociales comme des éléments structurant de l'identité..."* (Albert 1999, 8).

Chez Cheng, la meilleure méthode de comprendre les valeurs culturelles de l'autre est l'analyse lexicale, spécialement l'éco-

lexique, valorisant la conception langue-culture-identité: " *vu sous un certain angle, tout dans la langue relève plus ou moins de la culture et tout dans la culture plus ou moins reflétée dans la langue*" (Peeters 2016, 1).

La relation entre langue, culture, idéologie et identité est très ancienne. Elle résume la relation micro et macro: la langue est le micro et les autres éléments unifiés représentent le macro (cf Spaëth 128, 2014).

Pour chaque auteur, la langue est le contenant de ses pensées. Chaque créateur doit être capable de réinventer sa propre langue. Pour Cheng, auteur franco-chinois, sa langue est construite selon de fixes mutations interculturelles. Elle se rayonne " *dans un contexte culturel et multilingues souvent affecté des signes de la diglossie*" (Albert 1999, 13).

Chez Cheng, les relations conflictuelles tracent ses représentations langagières. L'intervention de sa culture originelle, de son idéologie et de sa croyance philosophique crée un langage spécifique formé de la langue d'expression mais vêtue de nouveaux signifiés. Dans ce cas, le lexique devient le matériau de ce qu'on appelle " *autobiographie linguistique*" (Albert 1999, 15) où se montre l'impact de la culture et de l'identité sur la langue. De cet impact naît une notion très importante, " *la transidentité*" (Croiset 2009, 1) dans laquelle se montre la déviation langagière de chaque poète, ou en d'autres termes il peut trouver sa propre langue.

Le but de cet article est d'illustrer la relation culture/langue et de montrer comment la culture originelle laisse ses empreintes sur la langue d'expression. Dans le cas de Cheng, poète, obligé de quitter son pays d'origine et d'adhérer à une nouvelle société, un conflit linguistique et socioculturel est à signaler. Ce conflit langue-culture fait naître une " *psychothérapie transculturelle*" (De Visscher 2014, 162) permettant de combler les lacunes entre les différentes cultures

On a choisi comme corpus, pour montrer la notion langue-culture-identité, **Double Chant** du poète franco-chinois François

Cheng. Tout d'abord, le titre du recueil est bien significatif. Il illustre la double perception de la création et de la vie ainsi que sa double vie comme poète franco-chinois et académicien français, sa vie entre l'exil comme réfugié politique et la réintégration à une nouvelle terre, l'enchantement et la nostalgie à sa terre natale et l'amour et l'attachement à son nouveau pays d'installation, l'abandon de sa langue maternelle et l'expression en nouvelle langue, de la double perception philosophique : taoïsme, conception philosophique chinoise et la philosophie occidentale.

Double Chant est un recueil composé de deux parties: la première est "*Un jour les pierres*", tandis que la deuxième est "*L'arbre en nous a parlé*". Ces deux parties encadrent la pensée de François Cheng influencé profondément par la philosophie taoïque: "*il conservera toujours l'amour que les chinois portent aux rochers et aux pierres, parce qu'ils incarnent l'univers originel, aux arbres parce qu'ils sont le reflet du devenir humain en marche vers la plénitude* (Saint –Cricq 2009, 131).

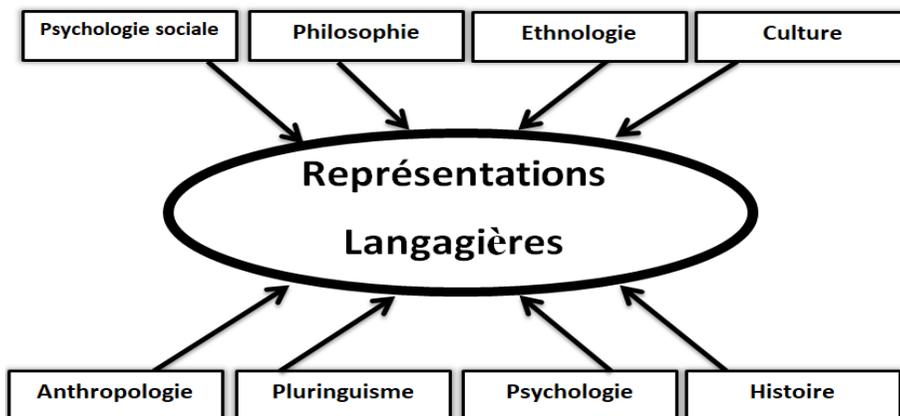
A travers ces éléments se tisse un dialogue implicite entre l'homme et la nature. Le déchiffrement des codes de ce dialogue explicite de profondes valeurs culturelles. De ce dialogue se montre une mine inépuisable de l'interculturel et de la beauté lexicale innée de la polysémie du signifiant. Cette polysémie se montre à travers l'éco-lexique de Cheng qui présente, d'après lui, de nouveaux outils d'existence.

Dans cet article, nous avons recours à l'analyse lexicale qui paraît le moyen le plus efficace pour mettre en valeur l'interculturel langue-culture-identité. Nous avons adopté une méthode reliant l'écologie, la culture et la langue. Elle se sert de la théorie de **Michel Deguy** qui voit dans le système écologique des visions poétiques relevant les pensées et l'intimité du poète. Pour lui, le système écologique trace la vision du monde et aborde de nouvelles relations avec l'univers. Il produit un entrecroisement des cultures et des civilisations qui alternent des images de leurs antiques cultures : "

or, l'écologie, bien pensée, conduit à repenser le travail, l'émancipation, la vraie vie, l'être-au-monde" (Deguy 2012, 237).

Nous nous sommes basé aussi sur la théorie du sociolinguiste **Nicolas Journet** et sur sa définition de la culture qu'il décrit comme un ensemble de connaissances que l'homme acquit progressivement au cours de sa vie: " un tout complexe comprenant les connaissances, les croyances, l'art, la morale, le droit, les coutumes et les autres capacités ou habitudes acquises par l'homme en tant que membre de la société" (Journet 2002, 2). Nous nous appuyons aussi sur sa conception de "la sociobiologie" (loc.cit) qui illustre la relation homme-écologie-culture. Cette relation présente l'image du poète encadré par son écologie. Elle fait lien visible entre les pratiques du langage poétique et la culture écologique.

La théorie est celle du sociolinguiste Henri Boyer a également attiré notre attention, celle qui dépend de la psychologie du poète liée à sa culture et à son origine ethnique. Cette conception que **Boyer** appelle " les représentations psycho-socio-langagières" (Boyer 2017,7) peut déchiffrer toutes les manifestations langagières implicites ou explicites dans le recueil. Boyer trace cette relation entre langue, psychologie et société par le schéma suivant (cf Boyer 2017, 7-8-9):



Ce schéma montre tous les éléments participant à la formation du lexique poétique de François Cheng et de toutes ses figurations langagières. Il sert de toutes les sources pour mettre en valeur son langage dévié. L'écart de sa langue résulte de l'axiologie de tous ces éléments traçant les caractéristiques de son lexique. Tous ces éléments divergents, formant l'écart langagier du lexique de Cheng "*ne présentent que des images déviantes à l'infini*" (**Labov 1976, 22**). Ce lexique permet de déterminer les origines géographiques, l'appartenance et le lien intime avec les origines en cas de l'éloignement en d'autres pays. Tous les éléments figurant dans le schéma se montrent dans la structure écologique du lexique de Cheng:

- L'éco-lexique

La poésie de François Cheng illustre un grand attachement à la nature. Elle transmet une vision enracinée dans la tradition chinoise concernant la pensée du cosmos. Elle traduit un échange des sentiments et des dialogues entre l'homme et la nature.

Cette vision de la nature vise à mettre en valeur l'influence des pensées taoïques, une conception philosophique bâtie sur l'harmonie entre l'homme et la nature. Cette conception consiste à mettre en relief la présence de la nature et sa force vitale dans l'intimité de chaque personne. Quand l'homme s'approche du contrôle des forces de la nature, d'après cette doctrine, il s'approche de l'image de l'homme parfait. Elle fait des éléments de la nature un corps macrocosmique de l'homme et de l'homme un corps microcosmique de la nature (**cf Huguenin 2021, 2**).

Cette pensée montre la légende chinoise de la Création. Pangu, le premier être vivant sur la terre, sort d'un œuf géant cosmique englobant la terre et le ciel qui forment un ensemble unifié. Grâce à sa hache, il a pu séparer les deux. Chaque matin, il élève le ciel qui s'éloigne de la terre. Ensuite, il trace les sentiers, les vallées et divise les mers et les fleuves. Le vent devient sa respiration, la verdure sa peau, les arbres et les plantes ses poils, la

pluie sa sueur et l'eau des cascades et des marais ses artères, ses dents les pierres et les métaux. D'où naît le fond de la philosophie taoïque: l'union terre / ciel (**cf Zhang 2020, 129**) :

**"Embrassant Yin
Endossant Yang
Frayant en nous la voie sûre " (D.P, p.22)**

Dans ces vers, Cheng illustre la base de son langage poétique : le couple yin et yang désignant les composantes variées d'une dualité; le yin souligne les éléments célestes et le yang les éléments terrestres. Il montre aussi la complémentarité entre toutes les composantes cosmiques (**cf Favre 2020, 3**). Tous ces aspects embrassant le céleste et le terrestre, tracent en nous le salut et le vrai chemin pour l'avenir de l'humanité. Ces vers incitent l'homme à réaliser l'ultime but de sa vie en essayant d'assumer sa responsabilité sur terre en réunissant en soi même ce couple qui assure la destruction des obstacles de la vie et qui donne la lumière guidant les hommes dans la vie.

C'est ce qui apparaît clairement dans plusieurs poèmes englobant les deux faces paraissant contradictoires mais complémentaires: *"il représente les deux forces à la fois contraires et complémentaires. Comment trouver le bon équilibre"* (**Haberfeld 2021, 1**).

Cette conception taoïque est représentée par un cercle divisé en deux moitiés: l'une colorée en blanc et l'autre en noir. La partie blanche, symbole du Yang contient une petite tache noire et celle noire connotant le yin inclut une partie blanche pour valoriser le besoin indispensable de l'un et l'autre (**cf Li Liu 2007, 152**). Cette figuration insiste sur l'importance de ce couple. Elle montre que chacun d'eux comporte une partie de l'autre. Ce signifié est bien clair par la fréquence remarquable de l'alliance des contraires:

S	P	S	P	S	P
Enclos-éclat	5	Obscurité-clarté	5	Peine-joie	39
Vague-flamme	5	Rétention-donation	5	Cime abime	65
Ramassement-surgissement	5	Noir-blanc	35	Terre-ciel	110
Repos-envol	24				

Cette alliance des contraires nous incite à vivre en paix avec le monde, même avec les forces du mal. Voyons la juxtaposition de couple " noir-blanc", " peine-joie", "vague-flamme", "terre-ciel",...etc. La poésie de Cheng établit un code de coexistence entre les objets extrêmement éloignés. Elle nous présente un nouveau regard sur le monde bâti sur le balancement, sur "*l'unicité des êtres*" (Sabourin 2007, 206) et sur "*le déni de l'univocité*" (Sechin 2016, 254).

Le trait d'union sert à fusionner les termes contradictoirement éloignés. Cette manière crée un langage poétique spécifique à Cheng. Il donne une image de la complémentarité des choses dans le cosmos: "*organisées souvent selon des formes duelles, dans une bipolarité oppositionnelle et complémentaire, elles ponctuent les descriptions physiologiques, sensorielles et paysagères*" (Zhang 2007, 150-151).

Le lexique de Cheng présente une grande présence interculturelle France / Chine. Son lexique poétique annonce un grand attachement à son identité culturelle originelle. Chez lui, on rencontre un Français vêtu en Chinois. Ce mélange spécifique manifeste une déviation lexicale indéniable. Ce glissement interculturel se montre à travers cinq aspects de la nature: le végétal, la pierre, l'animal, le feu et l'eau.

On a choisi trois éléments qui sont les plus remarquables dans ce recueil:

1. Le rocher

Dans la culture chinoise, le rocher acquiert une grande importance bien fascinante. La culture chinoise se distingue des autres cultures par la place qu'elle accorde aux rochers: *" les pierres nous permettent de retrouver le moi et le non-moi, l'invisible et le visible (...) désignant l'ensemble de catégories de pierres et « nous », l'être humain, s'entrecroisent et s'interpénètrent pour chanter une communion authentique entre l'être humain et le cosmos" (Parkes 2004, 96).*

A la différence des images qui existent dans la culture occidentale où le rocher est le symbole de l'aridité sur le plan écologique et de la sévérité sur le plan abstrait, il représente dans la culture chinoise un symbole de la vie fertile. Il est reçu comme *" un pôle dynamique qui se renouvelle sans répit.(...) Sous le regard perçant du poète, la pierre, contrairement à l'idée reçue de stérilité, se voit dotée d'une énergie fertile qui fait émerger, pour le regard de l'homme, un monde vivant en son sein" (Wu 2016, 229).* Telle est l'image fascinante unifiant le rocher et l'arbre:

"Rocher propulsant arbre

Arbre aspirant rocher" (D.P, P. 3)

" A l'unisson de l'arbre et du roc" (D.P, p.6)

L'union l'arbre-rocher est anciennement discernée dans l'histoire de la peinture chinoise. Chez Cheng, cette image synthétise le principe sur lequel se fonde le monde: l'union cosmologique. La relation arbre-rocher illustre l'union Yin et yang, Terre et Ciel, Vide et Plein, Vertical et Horizontal comme le poète la dénote en disant:

"Embrassant Yin

Endossant Yang" (D.A, p.22)

Cette image de l'arbre qui grandit de l'intérieur du rocher connote la force vitale de la vie. Rien ne peut la stopper. Elle montre aussi le rôle du rocher comme donneur de l'énergie ou de l'existence. Le poète la connote par le choix du terme "souffle", employé par

Cheng pour mettre en valeur l'énergie de "Qi" (Chenault 2016, 6), source de la vie sur la terre, qui habite le rocher et qui donne de la vitalité aux entourages:

" Pierres

De la source

Du Souffle de l'initial
Promesse" (D.P, p.13)

Selon la tradition chinoise préhistorique, un des moyens pour rendre honneur aux personnes est de leur envoyer des rochers. Les rochers sont souvent présents dans la décoration des maisons et des jardins. Chez François Cheng, la culture des pierres est évidente. Elles représentent une mine inépuisable d'inspirations et d'images poétiques. Elles illustrent de nombreuses connotations de différentes sensations et de nombreuses caractéristiques humaines:

" Ici la vie vécue
Ici le rêve perdu
Ici le chant enfoui
Ici le rythme rompu
Que nous avons jets au vent
- à quel âge ingrat?
Que les cristaux de roche
Ont conservé intacts
A notre insu" (D.P, p.18)

Chez Cheng, le rocher est le contenant conservateur de tous les espoirs humains: rêve, vie, chant, mouvement...etc. Pour lui, la vie est infinie grâce à la pierre qui forme un cercle solide protégeant nos mémoires et nos rêves. La pierre porte un cœur sans cesse palpitant. Ses cristaux et ses plis ressemblent aux couches de la mémoire. Ceux-ci restent palpitants: "*La pierre, de par sa solidité et tous les symboles qui s'y attachent, correspond bien aux exigences des poètes de la présence : close sur elle-même comme un bloc irréductible, elle résiste à toute emprise humaine*"(Wu 2016, 224).

Le rocher conservateur des mémoires humaines est un élément fondamental dans la poésie de Cheng. Il le met en communication avec tout son passé pendant son errance infinie. Les vers suivants en sont un exemple et une illustration:

**" En toi le remous originel
Tout le charnel du créé
Rocher d'un jour
Ou de toujours
Tout le tourment en tes plis
Toute la joie en tes plis
Lorsque tu te déploieras
Lave et phénix ne feront qu'un" (D.P, p.19)**

Le rocher absorbe les tourments, les douleurs, les souffrances et même les espoirs. Il les efface en donnant un homme nouveau capable de poursuivre sa vie. Le rocher thermique, composé de l'union du feu et de la pierre, lave les hommes et les purifie. Ce signifié, renforcé par les termes " lave" et " "phénix" mettant en valeur la résurrection et le renouvellement, se trouve dénoté dans le vers suivant:

"porteuse de douleurs du monde" (D.P, p. 14)

Le rocher présente un tableau harmonieux de la beauté naturelle qui coïncide avec le salut intime de l'homme. Elle illustre, par son aspect, un échange merveilleux entre l'hostilité et la tendresse.

Cheng démontre une comparaison implicite entre le corps de l'homme , " forme extérieure ", solide comme la pierre et l'intimité perturbée par les sentiments: *" les pierres nous permettent de retrouver le moi et le non-moi, l'invisible et le visible (...) désignant l'ensemble de catégories de pierres et « nous », l'être humain, s'entrecroisent et s'interpénètrent pour chanter une communion authentique entre l'être humain et le cosmos" (Wu 2016, 227).* Le cas est le même avec le rocher solide de l'extérieur et de l'intérieur

s'enflamme par les différents sentiments: tourment et joie. Chaque pli du rocher nous raconte l'histoire sentimentale de l'homme.

Le rocher contient le germe de notre existence et de notre origine. Cheng insiste sur le fait que "*le rocher est cette substance qui contient la flamme et les remous de l'Origine*" (Cheng 2002, 44). Le rocher communique en nous donnant le renouvellement et l'immortalité. Il est témoin de la continuité de la vie et de la quête. Il donne de l'espoir et le pouvoir pour amener la vie:

Mille cristaux

.....

**Restituant un cœur qui bat
Nôtre" (D.P, P.38)**

Les petites composantes rocheuses renouvellent nos cœurs. Ces cristaux donnent de la sensibilité et de la palpitation au cœur. Le déterminant possessif "nôtre" illustre le lien collectif entre l'homme et le rocher. Il glorifie l'influence alternative entre les deux. Sa venue à la fin du poème synthétise la longue histoire des relations entre l'homme et le rocher. Tous les deux possèdent un cœur alourdi de différentes sensations:

"Ouvre les rochers de la profondeur

.....

D'immémoriaux battements de cœur" (D.P, p.36)

Dans la poésie de Cheng, le rocher est la carte d'identité de l'homme. Il indique souvent son appartenance et son origine. Il y a un lien remarquable entre le rocher et l'origine de l'homme. L'homme ne peut trouver le repos que par le retour à ses racines:

" vers l'Origine" (D.P, p.39)

Le terme "origine" revient toujours avec majuscule. Il représente une allégorie mettant en valeur une glorification de cette origine "*Le poète s'ingénie à affirmer que le rocher ne manque pas*

de temps, et qu'il est le témoin vivant du monde depuis son origine"
(Wu 2016, 228).

D'après la culture chinoise, c'est le rocher qui garantit le retour de l'errant perdu à son origine. Par conséquent, dans la poésie de Cheng, il s'agit de trouver un lien entre le rocher et la conception de *"la Terre-Mère"* (Wu 2016, 228):

**" La terre mère ne veut retenir
que l'annonce de la renaissance" (D.A, p.108)**

Le rocher est celui qui garde le contact avec son paradis perdu. C'est lui qui allège sa nostalgie. D'ù la description de son personnage comme l'orphelin qui pleure la perte de sa mère:

**" Tel un orphelin égaré
Pleurant à l'appel de sa mère" (D.P, p. 39)**

Le terme "orphelin" est répété à plusieurs reprises décrivant l'état mélancolique du poète perdu / égaré et dispersé / éloigné de sa mère ou de sa patrie. Il clôture le recueil par le même signifié: **"l'enfant orphelin" (D.A,p.111)** aspirant de rejoindre sa mère, connoté toujours par le signifiant royaume :

**" Bâtir le royaume à mains nues
Sur les cailloux entrechoqués" (D. P, p.20)**

D'après Cheng, le rocher garde bien l'espoir de trouver le paradis d'enfance. Il protège l'enfant éternel car il n'avance pas dans l'âge, il tient la présence monumentale du royaume de l'enfance. Sur les pierres embrassées au moyen des mains nues, on construit notre royaume. L'adjectif "nues" ajoute de la pureté et de la transparence qui dominent ce temps-là. Le rocher garde ce temps contre la transformation éventuelle des forces de la vie:

**" L'homme de longue errance
Assoit enfin royaume" (D.P, p.3)**

Chez Cheng, le rocher présente le repos et le salut au poète errant et perdu. Le rocher garde le poète et le libère de sa mélancolie en le rendant à sa terre natale. Cette conception apparaît dans:

**" larmes-sang consommée peine-joie consumée
Que peux-tu d'autre sinon te tourner
vers l'Origine" (D.P, p.39)**

Le rocher est le moyen efficace de l'homme pour surmonter ses défaites et ses déceptions. Il conserve toutes ses mémoires et son histoire joyeuse ou triste. Ceci est bien clair dans les termes " larme, sang, peine, joie".

Ces signifiés montrent deux types d'histoire humaine: l'un est physique, larme et sang, l'autre est abstrait et intime, peine et joie. Le trait d'union montre la fusion de toutes ses sensations qui ruissellent avec la lave au fond de la pierre: *"Un rocher, certes, est une entité stable. Pourtant il faut le représenter comme une présence aussi mobile que le souffle, aussi fluide que l'eau... ils (les Anciens) disaient aussi que les rochers, à l'aspect tourmenté ou joyeux, fantastique ou paisible, semblent changer de physionomie à chaque instant. On voit par là que l'esprit du rocher est tout de mobilité et de fluidité"*(Cheng 2006, 76).

Le rocher accompagne notre errance et trace aussi minutieusement notre futur:

**" Un jour
Nous vous retrouverons
Sur notre chemin
Pierres " (D.P, p. 13)**

Le rocher guide les hommes dans l'errance et dans le labyrinthe de la vie. Il présente des repères sur le chemin. Dans le poème, il y a un dialogue implicite entre le poète et le rocher; celui-ci lui procure secours et tranquillité. La sensibilité poétique naît du contact sensoriel du poète. Dès que le poète touche les pierres dans son chemin, la sensibilité de la tranquillité et de la sécurité s'accroît:

" Du pied à la pierre (D.P, p. 14)

Chez Cheng, le rocher est le symbole du processus de la transformation cosmique. Il est le témoin d'une histoire de transformation et de changement. Il figure le stock sensoriel de tous les hommes. La mort marque la fin de la vie et le rocher est le seul témoin de leur pré-présence. Dans sa poésie, la mort est un nouveau cycle de la vie. L'homme se transmet de la volonté absolue à la soumission. Elle illustre une nouvelle transfiguration de la vie éternelle où l'homme se contente du rôle de contemplateur. Le rocher favorise la résidence éternelle du mort:

" Au cœur de la chair meurtrie: notre demeure" (D.P, p. 49)

Cette demeure marque la transition à un autre état: *"un être humain peut vivre de nombreux cycles de vie, la mort n'étant qu'un état transitoire au sein de ce cycle de vie indépendant de sa volonté. La vie est un destin auquel nul ne peut échapper : la réincarnation est un moyen d'obtenir l'éternité par-delà la mort"* (Wang 2021, 32).

Le rocher garantit la transition de l'être humain de la vie à la mort. Il montre le processus dynamique de sa transformation de la quête et de la mouvance au silence et au repos : *"Mû par la respiration, nourri de brume et de vent, il (le rocher) est capable de métamorphoses. Le mot « transformation » a une place primordiale dans l'imaginaire et l'affectivité de Cheng, d'où une omniprésence dans toutes les œuvres"* (Wu 2016, 229).

" Du pied à la pierre il n'y a qu'un pas Vers le silence Vers la présence" (D.P, p.15)

Chez Cheng, le rocher assure l'action bilatérale entre le monde des vivants et celui des morts. Grâce au rocher, le monde des funèbres favorise une meilleure compréhension de la fatalité humaine et de l'homme lui-même: *"la stratégie taoïste consiste à*

respecter la loi de la nature. La mort ou la vie sont arrangées par le ciel et le repos vient lorsqu'on meurt. On transcende donc la vie et la mort que cela soit heureux ou douloureux. La transcendance est concrétisée par l'amélioration d'énergie et la fabrication de pilules d'immortalité" (Wang 2021, 33).

Le parallélisme entre les deux derniers vers montrent le rôle du rocher dans le processus de l'alternation silence / présence ou la vie/ mort. Ce parallélisme illustre un principe taoïque très important où la mort d'une personne engendre la naissance de l'autre. Cela garantit le balance entre les plus grandes forces contrôlant le cosmos.

Le rocher, symbole taoïque, est la source extrême de la balance cosmologique. Le parallélisme syntaxique illustre cette conception: le yin et le yang. *" l'homme chinois respire, vit et pense dans le parallélisme, phénomène qui ne peut que retenir l'attention des observateurs extérieurs que nous sommes en ce qu'il montre une fois de plus la primordialité de la cosmologie en chine où c 'est la conception cosmologique qui constitue la matrice de toute pensée, alors que, en Occident, la pensée se génère en priorité sur un modèle logique" (Cheng 1989, 35).*

Le rocher représente une archive humaine où s'inscrit toute l'histoire humaine. Les pierres informent de tout ce qui s'est passé et tout ce qui est inconnu:

**" Stèle érigées par les humains
 Au bord des champs
 Au cœur des ruines
 Témoins de vaines gloires
 De deuils inconsolés
 De massacres sans fin
 De l'immonde du monde
 Jusqu' à la fin
 Jusqu'au moment où nul
 Ne sera là
 Pour déchiffrer**

Les signes gravés " (D.P, .48)

Chez Cheng, le rocher inscrit l'historicité de l'humanité. Même les hommes noyés dans l'oubli, les pierres tombales gardent leurs noms contre l'effacement. Les êtres humains partent mais leurs traces restent gravées sur les pierres. On déchiffre les gravures puis on en relève le passé même préhistorique de l'humanité: *" de toute façon, les pierres possèdent, on ne sait quoi de grave, de fixe et d'extrême, d'impérissable ou de déjà péri. Elles séduisent par une beauté propre, infaillible, immédiate, qui ne doit compter à personne"* (Caillois 1970, p. 9). Le rocher se caractérise par son immortalité. Il est impérissable et se distingue par sa longévité. Comme dans les vers suivants:

**"Nous sommes soumis au temps
Elle, immobile
Au cœur du temps
Nous sommes astreints aux dits
Elle, immuable
Au cœur du dire (D.P, p.14)**

Le rocher est le guetteur silencieux des hommes: leurs massacres, leurs guerres et leurs deuils. Tout cela est inscrit d'une manière ineffaçable et commémorative. Nous avançons en âge, le rocher reste immobile, hors du temps, et interchangeable. Il contemple le temps et le cercle de vie:

**" Ce qui est donné
C'est la promesse d'une vie
Jamais remémorée" (D.P, p.55)**

Le rocher présente une promesse implicite, c'est de raconter des mémoires oubliées et enfouies depuis des années lointaines. Ce signifié est encadré par l'expression "jamais remémorée". Cette expression traduit l'absurdité de la vie. Elle met en évidence le barbarisme et le fauvisme des hommes.

Chez les taoïstes, le rocher est le début du cosmos, l'œuf universel qui explose en eau, ciel, terre, montagne, nuage. Il contient le secret de la force cosmique (cf **Brient 2007, 281**). Il est le contrôleur de la démarche humaine. Il est le germe de l'univers avant sa dilatation. C'est exactement comme l'enfant qui grandit: jeune, adulte, vieux. Cette image de l'extension du rocher se trouve évidente dans l'image suivante:

**" Entre deux rochers
Surplombant le vide
.....
Dira nos secrets (D.A, p. 85).**

Le rocher est l'élément qui garantit l'échange du dialogue, même le plus intime, entre les vivants et les inanimés. Ce signifié est confirmé par les termes "Dira- secrets" qui manifestent l'intimité chaleureuse entre l'homme et le rocher.

En autre sens, le vide qui surplombe d'entre les rochers signifie tous les effets qui mettent en évidence les interactions entre les hommes, toutes formes de transformations sur terre et tout ce qui met en valeur les relations cosmologiques alternatives: "*Par le Vide, le cœur de l'Homme peut devenir la règle ou le miroir de soi-même et du monde, car possédant le Vide et s'identifiant au vide originel, l'Homme se trouve à la source des images et des formes. Il saisit le rythme de l'Espace et du Temps ; il maîtrise la loi de la transformation*" (**Cheng 1991, 62-63**).

D'après la pensée taoïque, la conception " vide-plein" est primordiale. Le rocher, divisé en deux moitiés, noir et blanc traduit cette pensée. Le plein est illustré par le rocher, la montagne et les plantes tandis que le vide est l'espace autour d'eux comme le ciel, l'air, les vallées, les nuages, les étoiles....etc. (cf **Du Blé 2020, 1**).

**Bruissante de mousses, de grillons
de brumes transmues en nuages
Elle est voie de transfiguration" (D. A, p.14)**

Chez Cheng, le rocher aide à comprendre le comportement et la personnalité de chaque être humain. D'après l'ancienne croyance chinoise, on peut déchiffrer les caractères d'une personne selon le genre de la pierre qu'il préfère. Les traits de cette pierre reflètent sa personnalité: *"ne connaît-on pas assez exactement le caractère d'un homme lorsqu'on entend [...] qu'il considère toute roche brute comme un témoin du passé, avide de parler, vénérable pour lui dès son enfance?"* (Parkes 2004, 105).

Grâce au rocher, l'homme peut se solidariser et endurer les difficultés de la vie:

**" L'univers peut s'effondrer
Tu restes de marbre" (D.P, p. 30)**

L'homme acquiert sa force à travers le rocher. Le marbre est un rocher qui tient une place remarquable dans la culture chinoise. Il est le symbole de luxe et de modernité. Il jaillit pendant l'obscurité répandant de la luminosité. On la surnomme *"pierre resplendissante"* (Masuy 2021, 2).

Géologiquement, cette pierre se compose de l'union de plusieurs genres de rochers et par conséquent, elle est la plus apte à endurer toutes les conditions pénibles. Même si l'univers s'effondre, il ne reste que la pierre de marbre. Les temples et les statues en marbre restent solides même après l'effondrement des civilisations.

D'après Cheng, le marbre donne de la force aux êtres humains et leur favorise la solidarité. La pierre est le miroir de l'intimité humaine. D'après la conception taoïque, l'homme qui s'attache à une pierre, prend de ses caractéristiques: *" qui se ressemble, s'assemble"* (Parkes 2004, 106). La pierre est celle qui trace la personnalité de l'homme et lui procure de l'énergie essentielle sur la terre:

**" A hauteur du mont
A hauteur de l'homme " (D. P, p.6)**

La montagne, qui est une accumulation des pierres à travers les différentes époques. Cet amalgame des pierres se fusionne et compose un ensemble dur et solide. D'après Cheng, la montagne est une concrétisation de l'homme orgueilleux, très sensible à sa grandeur. Le rocher acquiert de nouvelle signification avec le rocher jailli, le météore:

**" Toi météorite
Ayant survécu
A la déflagration
A la chute
sans fin..." (D.P, p. 37)**

Le météore est le symbole de l'énergie terrestre venue du ciel. Il est une partie suspendue au ciel au temps de la séparation entre les deux. Sa fin s'annonce dès sa traversée l'atmosphère. Il évoque l'éclat et le jaillissement proclamant la fin et l'accomplissement de l'errance et du labyrinthe.

**" Fragment basaltique
Chu
D'un haut désastre
Chu du rêve lunaire
Dont nous sommes longtemps
sevrés" (D.P, p.38)**

Chez Cheng, le météore connote deux signifiés: le premier est la promesse fidèle du retour vers l'origine et le deuxième est l'alternance entre la terre et le ciel. Il est aussi un message des dieux pour tranquilliser les hommes: *" lorsqu'apparaît dans l'histoire un de ces brillants météores qui éclatent d'un jour exceptionnel la marche de l'humanité, on lui fait le plus souvent honneur de la somme totale de lumière dont le monde a été inondé au moment de son apparition (...) pour une découverte, pour une innovation; il lui faut une étiquette; et il est bien rare qu'il n'attribue pas à un seul homme la formule entière d'une idée"* (Rosny 2018,161).

Selon la philosophie taoïque, la météorite est une pierre bien élue. Elle montre la révolte de l'homme. Sa chute qui produit une grande explosion et un jaillissement illustre la protestation de l'homme contre les mauvaises conditions de sa vie:

**" nous nous prosternons
Devant le roc élu
qui rehausse nos désirs (D.P, p.53)**

Chez Cheng, la météorite ou le fragment basaltique tombé du ciel est le rocher le plus sublime devant laquelle on confesse tous genres de souffrances et de douleurs. Elle nous favorise de la force et de l'énergie pure *"l'énergie fondamentale de la terre"* (Parkes 2004, 103).

D'après les taoïstes, le rocher est la source de l'Energie cosmologique, *"le Qi"*, une grande force spirituelle que l'homme acquiert de son entourage. Cette énergie qui relie le cosmos et le maintient harmonieux est appelée, selon Cheng, le souffle (cf Chenault 2016, 6). Le poète met en évidence cette énergie qui fait vibrer tout ce qui existe dans l'univers:

**" Toujours du Souffle l'élan même
Qui du non-être tend vers l'être " (D. P, p 21)**

Grâce au Souffle ou l'énergie de Qi, le néant se métamorphose en corps. Cette conception énergie-souffle garde l'équivalence entre le corps et l'esprit, le concret et l'abstrait, le visible et l'invisible. Les taoïstes estiment que cette énergie s'avère être présente dans tous les objets animés ou inanimés. Celui qui sait ses clés peut contrôler l'univers: céleste et terrestre. D'après Cheng, le rocher est l'élément géologique le plus ancien sur la terre. Il paraît fixe et immobile mais il jouit des caractères à la fois terrestres et célestes. Il adhère aux nuages et il représente leurs racines:

**" Racines des rosées
Et des nuages" (D.P, p.47)**

Cheng voit une communication indéniable entre les rochers et les nuages: "*Les Anciens donnaient au rocher le nom de "racines de nuages"* (Cheng 2006, 76). Le rocher est la racine de la rosée et aussi des nuages. L'eau résultant des brumes est la source de l'eau et de la vie sur la terre. Donc, le rocher est la source originale de la vie. Ce signifié apparaît clairement avec l'image de la montagne embrassant les nuages. La vue des nuages sortis de la cime des montagnes enracine cette idée qui relie les pierres et les nuages:

**" Lames de fond déchiquetant le ciel
Dans la cadence du Vide retrouvé" (D.P, p.4)**

Cheng montre une image éblouissante de l'intervention de la lame des cimes de la montagne avec le soleil. Ce paysage crée une nouvelle vie, une existence différente. L'idée de la fluidité de la pierre se répète plusieurs fois pour valoriser le rôle des rochers dans la vie des hommes:

**" Le poisson dans l'eau
et l'eau dans la pierre" (D.P, p.55)**

L'eau, source fondamentale de la vie sur la terre existe dans la pierre. Cette eau fournit aux hommes leur nourriture, signifié mis en valeur par le mot " poisson" d'où les trois surnoms divins donnés au rocher:

" Vers le dieu de passage

.....

**Dieu de soif
dieu de faim" (D.P, p.44)**

Chez le poète, le rocher est le dieu contrôleur de la vie et la résidence du pouvoir cosmologique. La vitalité de cet élément et sa grande capacité de transformation se montrent avec les différentes formes des pierres et leurs métamorphoses physiques:

**Crêtes, arêtes
Stries et strates**

.....
Strates striées
Arêtes des crêtes
.....
Strates et stries
Arêtes, crêtes (D.P, p.54)

Dans ces vers, Cheng met l'accent sur la vivacité et la rapidité de la transformation des pierres surtout sur le niveau minéral. La variété des genres des rochers illustre ce signifié: "crêtes, arêtes, stries, strates, strates striées, arêtes des crêtes". On reconnaît une description rocheuse minutieuse: les lames des pierres, les collines, les accumulations pierreuses. Aussi voit-on la répétition alternative des pierres pour dénoter leur variété et la spécialisation minutieuse de chaque genre selon la conception taoïque.

Dans la poésie de Cheng, la variété minérale sert deux buts: le premier est de marquer la rapidité de la métamorphose et de l'évolution du monde et le deuxième est la capacité de l'homme attaché aux pierres de s'adapter avec cette transformation successive. Aussi l'accumulation des genres des pierres et leur alternance sur la page encadrent-ils deux axes principaux selon la pensée du poète: le premier est le pouvoir de nommer chaque nouvelle transformation et le deuxième l'évocation des traces des époques précédentes en raison de la capacité géologique des pierres.

" Nous avons tracé le trait
Nous avons laissé vacant" (D.P, p.46)

Le rocher conserve les traits des civilisations passées et leur vie. Le terme "vacant", c'est-à-dire le vide ou la vacuité qui reflète, d'après Cheng, la vie. Chez le poète, la multiplicité des genres des rochers se complète par la variété des pierres précieuses évoquées dans sa poésie:

Jade laisse su toucher
Soumis aux mille caresses
A toi-même transparent

Tu caresses un seul rêve" (D.P, p . 32)

Emeraude-bleu azur

Jaune-rouge-orangé

Couleurs de la lumière

Couleurs de la matière

Epousailles sans nom

De la chair et du sang

.....

Orangé-rouge-jaune

Bleu azure émeraude (D.P, p.34)

Cheng présente une description de la pierre de Jade. Sur le niveau formel, cette pierre est en général verte. Quand on la frotte, il change de couleurs" jaune-rouge –orange. D'après la pensée taoïque, elle est le symbole de la transformation et de l'unification de toutes les métamorphoses puisqu'elle rayonne en même temps plusieurs couleurs. Grâce à son assemblage de toutes les transformations et de plusieurs couleurs, elle devient *"un symbole de la Chine unie"* (**Dingming 2018, 5**) regroupant toutes les ethnies. Cette pierre représente la dualité sévérité / tendresse en vue de l'existence de deux genres: le premier est très fin et doux et l'autre est dur et pointu.

Cette pierre se caractérise par une grande pureté. On peut voir son fond et même ses défauts intérieurs. Elle est un symbole de la sérénité: *"Les sages ont comparé le jade à la vertu. Pour eux, son poli et son éclat représentent toute la pureté; sa parfaite compacité et son extrême dureté représentent la sûreté de l'intelligence; ses angles, qui ne coupent pas, bien qu'ils paraissent tranchants, représentent la justice; le son pur et prolongé, qu'il émet quand on le frappe, représente la musique"* (**Dingming 2018, 3**).

Les chinois estiment la valeur spirituelle de cette pierre. D'après leurs rites, ils la placent à un haut niveau social. Les taoïstes voient dans le jade un emblème de la vertu extrême et de la justice absolue. Il symbolise l'homme bienséant, crédible, intelligent, bienveillant, juste et encyclopédique de connaissance. Il est un rocher précieux pour les Chinois qui croient fermement au proverbe

qui dit : "*l'or a une valeur; le jade est inestimable*" (*Dingming* 2018, 4).

Aussi voit-t-on dans les poèmes de Cheng, mention de l'émeraude. Chez les taoïstes, cette pierre manifeste le pouvoir fertile, le renouvellement et la force de l'union entre les amants et les nouveaux mariés (cf <https://www.lesbijouxprecieux.com>). Elle ressemble au jade par la couleur. La juxtaposition des couleurs montre l'identification des pierres et la possibilité de l'alternance entre elles et même avec cosmos " Azure-émeraude-jade-lumière-matière- sang". Le trait d'union utilisé entre les différents signifiants renforce le signifié de cet ensemble cohérent.

D'après Cheng, le rocher présente une promesse éternelle de doter la vie et l'énergie aux hommes, de se transformer de la rétraction à la dilatation, de la mort à la vie:

" Eternel premier cri" (D. P, p. 20)

Cette respiration ou "*souffle vital*" (Parkes 2004, 103) est la promesse ou le cri éternel de pierre pour donner de la vie aux alentours et au paysage. En cas de l'arrêt de ce souffle, la vie s'efface.

**" Destins parallèles
qui jamais ne se croiseront" (D,A, p.78)**

Le destin du paysage est inextricablement lié à celui de la pierre. La longévité à jamais de la pierre représente la source et l'origine. Ce parallélisme fatal est confirmé par le parallélisme syntaxique dans les vers suivants:

" Tu cherches le feu	le voici
Tu cherches la source	la voici
Tu cherches le lieu	le voici " (D.P, p . 24)

Ce parallélisme divise les vers en deux hémistiches classiques renforce. Le premier hémistiche se présente comme une question

tandis que le deuxième illustre la réponse en montrant le rocher comme source principale du souffle animant le cosmos.

La relation arbre-rocher met en évidence la force cosmologique chez Cheng. Le rocher représente le repos et le silence tandis que l'arbre illustre l'idée de la vie et de l'avancement:

**" Les roc les détient
L'arbre les ravive" (D.P, p. 4)**

Le rocher et l'arbre sont deux forces contractoirement complémentaires. Le rocher représente la force immobile et silencieuse tandis que l'arbre manifeste le mouvement et l'activité. Ce signifie qui dénote la transformation de l'immobilité au mouvement, de la mort à la vie:

" Qui s'éveille d'entre les morts" (D.P, p.4)

François Cheng voit dans le doublet arbre / rocher une figuration cosmologique du corps humain composé d'os et de chair. Les rochers représentent le squelette de l'homme, la composition solide et robuste, et de l'autre côté la forme matérielle de la vie tandis que l'arbre illustre la chair humaine, la forme extérieure de l'homme, la mouvance et l'énergie et de l'autre côté la spiritualité et la tendresse: *" L'énergie fondamentale de la terre forme les roches. Les pierres sont des noyaux d'énergie; elles naissent de l'énergie comme les ongles et les dents naissent du système artériel du corps humain[...] les pierres sont ses os"* (**Parkes 2004, 103**).

L'interculturalité Chine / France s'affirme par une image cosmologique, très importante chez Cheng, qui se complète avec celui du rocher: l'arbre, une autre source de Qi chez lui.

2. La plante

Dans le lexique de François Cheng, l'influence végétale empruntée à la culture chinoise est remarquable. Il incite le lecteur à ouvrir les yeux sur les éléments végétaux dont la culture originelle

lui donne une priorité. Dans l'imagination chinoise, le végétal est le premier élément de la nature qui illustre l'image idéale de l'union Terre-Ciel. Cette image végétale, surtout de l'arbre, forme le nœud de la philosophie taoïque qui fait du cosmos un ensemble unifié. Cette conception est bien claire avec l'expression: **"l'alliance terre et ciel"(D. P, p.3).**

Cette priorité de la présence de l'image végétale dans la poésie de Cheng est marquée avec la fréquence remarquable de l'usage de différentes plantes de son entourage environnemental. Celles-ci sont dotées des symboles et des signifiés spécifiques dans la culture originelle :

S	P	S	P	S	P
Arbre	3,4,6,63, 64,68, 73, 78,89,,100,101	Rameau	63,103, 68	Sentier	92
Branchage	4	Rosée	63	Chêne	91, 108
Fleurs	21,63, 64., 71, 101, 106	cyprès	66, 75	Bambou	31
Feuillage	21,24, 76	Fruits	66	Orchidée	31
Feuille	31,66,70,72, 88,90,99,65	L'écuelle	68	Pins	41, 75
Branches	66, 102, 104,109	catalpa	70	Eucalyptus	86, 87
Saules	47	Pétale	71	Amandiers	81
Mousse	51	Ecorce	87	Magnolias	71
Lilas	51,71	Tronc	68	Un pêcher	97

Sous l'influence de l'art pictural chinois, le paysage apparaît comme un tableau. Parmi les plantes les plus évoquées, les arbres et les fleurs sont les deux éléments les plus fréquents. Ces deux éléments, avec toutes leurs composantes partielles, convoquent d'une manière explicite la tradition asiatique et spécialement chinoise.

2.1 l'arbre

L'arbre représente l'idée de la verticalité absolue et de la fierté humaine. Il est le signe de la force tendre qui pousse vers le haut avec le moindre effort. C'est lui qui forme le pont indestructible entre le ciel et la terre, entre le céleste et le terrestre.

**" Perdurer alliance terre-ciel" (D.A, p.110)
"Feuilles et racine
sont à l'unisson" (D.A, p. 72)**

Chez Cheng, l'arbre est le centre du monde. Il est la source de la parole et de la sagesse. Ce signifié se montre évidemment avec le titre de la deuxième partie du recueil : "**L'arbre en nous a parlé**". Ce titre est repris plusieurs fois avec de petites modifications pour mettre en valeur ce signifié "**en nous l'arbre a parlé**" (D.A, p. 112).

L'usage du déictique "nous" met l'accent sur l'importance de la parole de l'arbre dans la pluralité culturelle chinoise. Le poète évite l'usage du pronom "je" pour montrer qu'il est le porte-parole de la conscience collective et pas d'un cas poétique unique.

Chez Cheng, l'arbre procure une longue série de connotations. Il connote le renouvellement de l'esprit et des pensées et par conséquent, le langage poétique.

S	P	S	P
"âme renouvelée"	113	" Toujours présence renouvelée	21
" l'arbre les ravive"	4	Ravivant le chant"	51
re-commence le monde	73	nous re-naissons "	73

Pour Cheng, l'arbre est l'image idéale de la continuité de la vie et de sa force d'affronter toutes les conditions pénibles: "*Dans la croyance populaire chinoise, l'arbre est admirable et honoré en raison de sa longévité, de sa force, de sa capacité à nourrir la vie*

dans ses frondaisons, sans avoir à faire aucun effort, sans parler de son aspect esthétique" (Escande 2013, 26).

L'arbre est un objet fondamental quand le poète parle de la notion de la pureté, de la sérénité et de la vertu humaine absolue. Il y a une comparaison parallèlement implicite entre le grain qui pousse tranquillement dans la nature et le germe de la moralité grandissant dans l'homme.

D'après la pensée taoïque, couper les arbres, c'est exterminer les bonnes racines morales de l'homme. Selon Cheng, *"l'arbre est donc la métaphore de vertus positives, telles la rectitude, la loyauté, l'honnêteté, etc. Le parallèle entre la pousse de l'arbre et la qualité ou la vertu humaines est ancien, et la valorisation de l'arbre ne s'est jamais démentie au cours de l'histoire chinois" (Escande 2013, 26).* Cette vertu liée à l'arbre est bien confirmée par la fréquence de l'adjectif "pur":

S	P	S	P
ir échange	50	Pure senteur	71
"Pure couleur"	71	Purs gestes d'amour	75
		Pur Espace	83

Cheng fait de l'arbre un panorama exhaustif qui présente un tableau de l'intimité morale de l'homme. Chaque arbre peut concrétiser une morale humaine: *"Le végétal, miroir tendu à l'homme, ou l'homme se disant à travers le végétal, la relation des deux sera ici évoquée" (Daly 2014, 137"*. La pensée chinoise est connotative en ce qui concerne l'arbre où chaque genre recouvre un symbole abstrait. Chez lui, chaque genre d'arbre a une signification spécifique:

2.1.1 le pin

Chez Cheng, c'est l'arbre de la parole. L'homme sage seul est celui qui peut l'écouter, déchiffrer son langage et réagir sur ses recommandations. Dans plusieurs poèmes, il incite les hommes à écouter la parole des arbres:

" Les pins sont tout ouïe" (D.P, p.41)

Dans la tradition culturelle chinoise, chaque genre d'arbres a une symbolique et un langage spécifique. En chine, le pin symbolise la sagesse et l'accumulation des connaissances et des expériences. Il est toujours planté à côté des tombeaux et des temples. Dans l'ancienne imagination chinoise, il se nourrit des cerveaux des défunts et de leurs corps. Donc, il est le porteur de la connaissance des ancêtres et même des contemporains: " *il est considéré par les chinois comme un emblème de longévité et de sagesse*" (**Daurade 2017, 2**).

Dans la peinture classique chinoise, il y a un tableau très expressif d'un homme vieux, très âgé qui soutient son dos contre le tronc d'un pin (cf **Daurade 2017, 2**). Ce tableau inspire Cheng qui fait toujours du pin, connu par sa capacité à affronter le froid, un symbole de résistance contre toutes les forces: le temps, le mal et les mauvaises conditions de la nature. Le poète montre qu'il y a toujours un dialogue spécifique entre les hommes, spécialement les vieux, et les pins.

Au pin jailli de toi te brisant les entrailles" (D.P, p. 30)

Ces vers montrent que dans chacun existe un pin qui dessine sa force et sa résistance mêlées à la sagesse, à la connaissance et à l'expérience.

2.1.2 Le bambou

Le bambou, ce genre assez connu en Chine, est un arbre dense et touffu. Il est répandu dans tous les territoires chinois. Il y a une variété extraordinaire dans ce genre, environ douze genres avec une variété fascinante des couleurs. Ses branches sont très solides et en même temps très élastiques qui peuvent se plier à l'extrême sans cassure. Chez le poète, cet arbre symbolise la force, la tendresse, la famille unie, fertile, heureuse et capable de s'adapter à la vie:

**Vers toi va
l'ombre du bambou (D.P, p. 31)**

Cheng lui-même décrit le bambou comme l'idéal de la droiture et de la tendresse. Il concrétise la jeunesse perpétuelle et l'esprit rajeuni et renouvelé car il garde sa verdure tout le temps et dans toutes les conditions: hiver et été, automne et printemps. Il représente aussi la fixité et la netteté car il ne change pas d'apparence (cf . Cheng 2006, 89).

2.1.3 Le pêcher

Le pêcher remporte aussi une place importante dans la pensée de la philosophie taoïque. Il incarne un symbole divin de la résidence des dieux. Il est planté toujours à côté des lieux de culte. Il représente le désir des dieux de faire réunir les amants et de remédier leur douleur. Ce signifié est bien évident par l'expression "dieux tragiques":

**" Il reste encore un pêcher
selon le désir agrandi
Après que les dieux tragiques
ont cherché ailleurs leur douleur" (D. A, p. 97)**

Dans la croyance taoïque, pour alléger la douleur, chaque dieu se transforme en un pêcher. Son fruit porte le secret de l'éternité. Il est utilisé chez les Chinois comme symbole du mariage heureux. Il chasse aussi les diables et les esprits nuisibles (cf Daurade 2017, 2). Le mariage qui se passe devant cet arbre obtient implicitement une promesse du bonheur et une confirmation de la continuité de cet amour.

2.1.4 le cyprès

Cet arbre représente un symbole chinois des lieux sacrés. Il est spécialement planté dans les monastères isolés. Il est commun de trouver un moine assis à côté d'un cyprès. Il est aussi un des arbres sacrés dans la croyance chinoise. Il est une des plantations originales dans les monastères (cf Ji Zhe 2019, 67). Il est toujours présent dans

les fêtes religieuses chinoises. Il est aussi utilisé dans les maisons comme ornements.

**" Né de l'ombre d'un cyprès
Aux purs gestes d'amour" (D.A, p . 75)**

Dans la tradition chinoise, le cyprès connote le berceau de l'amour (cf **X. Yang 1997, 3**). Il est le symbole de la naissance de l'amour, l'amour pur vide d'intérêt. Il garantit aussi la continuité de cet amour. Il connote aussi l'assiduité, la patience et la dignité de l'homme. Le cyprès peint l'image de l'homme idéal sur le niveau spirituel:

" Parfois un cyprès pousse en toi" (D. A, p. 66)

Le cyprès illustre le côté vertueux dans l'homme. La preuve de l'existence du bien est le cyprès qu'on doit garder et faire grandir. Il est toujours présent dans toutes les occasions chinoises. Sa présence allège les douleurs de tous les hommes. il est l'équivalent de la paix et de la tranquillité.

2.1.5 les saules

L'arbre du saule porte de nombreuses connotations dans la poésie de Cheng. Son aspect externe, avec ses branches fines et courbées vers le bas ressemble à un homme mélancolique, avec sa tête battue vers la terre et alourdi des douleurs: *"Ma méthode pour peindre les pins, les cèdres, les vieux acacias et les vieux genévriers est de les grouper par exemple par trois ou cinq, en combinant leurs attitudes : certains se dressent d'un élan héroïque et guerrier, certains baissent la tête, d'autres la relèvent, tantôt ramassés sur eux-mêmes, tantôt campés bien droits, ondulants ou balancés"*(**Cheng 1991, 133**). Dans la culture chinoise, c'est " *l'arbre des mélancolies*" (<https://www.dansnoscoeurs.fr>):

**ont souvenance
Re-pousseront les saules
de la nostalgie (D.P, p. 47)**

Chez Cheng, l'apparence renouvelée et renaissance de cet arbre symbolise la résurrection et le renouvellement. Sa verdure annonce la venue du printemps. Il représente un symbole de la résurrection, et de la mélancolie renaissante de sa nostalgie frappante du retour à son pays natal.

Ce signifié est bien renforcé par l'usage du préfixe " re" qui met en valeur une comparaison entre le recommencement de la verdure du saule et le renouvellement de la nostalgie et de la mélancolie renouvelée: "*cette idée rejoint la représentation chinoise de la cité des Saules, le Mou-Yang-tchen, qui est le lieu même de l'immortalité. (...). Il est anciennement le repère de la méditation de Lao Tseu lorsqu'il fonda le taoïsme*" (<https://www.dansnoscoeurs.fr>).

C'est

chaque fois

re-commencer la vie"

.....

A la vraie vie

Indéfiniment

nous renaissions" (D. A, p.73)

Chez Cheng, la plantation du saule est un hommage aux mémoires des êtres et des lieux chers. Il représente un attachement renforcé aux souvenirs d'enfance, toujours vécus dans l'intimité du poète. Ces souvenirs sont représentés par la verdure renouvelante du saule. Ce sentiment est confirmé par le rythme ascendant des vers qui met en valeur le cycle de la vie régression-progrès, de l'oubli-évocation et de la mort-vie.

2.1.6 Le Catalpa

Cet arbre, avec ses épaisses feuilles et ses grosses fleurs, représente une place protectrice de la chaleur du soleil. Son odeur intensive éloigne tous les insectes et les mouches.

**" Feuilles de catalpa
Tendues vers l'au-delà
de soi " (D.A, p.70)**

Le catalpa est connu en Chine par sa fabrication des cercueils des défunts. (cf <https://www.taopratique.fr>). Il est le symbole du repos et de la mort. Il figure l'autre vie infinie après la mort comme la montre le vers suivant:

" L'infini prend corps" (D.A, p. 68)

Ce signifié est bien confirmé par les expressions "l'au-delà de soi", par " ici repos" et " se renfermer" dans le même poème. Ces signifiants montrent l'intégrité des feuilles de cet arbre au corps de l'homme. Il lui donne de l'ombre dans les jours canicules, du chauffage par son épais bois et de la tendresse en se ressemblant aux mères qui embrassent leurs enfants.

2.1.7 Eucalyptus

Cet arbre possède de nombreux bienfaits sur le niveau médical où il remédie plusieurs maladies surtout la fièvre. Ses feuilles représentent une source fondamentale pour plusieurs médicaments (cf <https://jadinerfacile.fr>).

**" Toi Eucalyptus
Tu ne perds rien (D.A, p.86)**

D'après la pensée poétique de Cheng, l'eucalyptus procure du bonheur et de la caresse aux hommes. Il fait émanciper l'obscurité et répand de la lumière. L'homme qui a un eucalyptus ne perd rien et peut affronter les esprits nuisibles:

**"En toi s'achève
la voix nocturne
Quand tu exultes
à ton nom propre
Eu-ca-lyp-tus!**

**éclats de lune
Sans fin mêlés
au chant des vagues..." (D.A, p.87)**

Chez Cheng, cet arbre représente une source du bonheur et du salut de l'homme avec soi-même. Il purifie la nature en augmentant le pourcentage de l'oxygène et en parallèle, il purifie l'intimité de l'homme. Pour lui, il éloigne les mauvais esprits et procure de la positivité: *"l'eucalyptus aide à éloigner les énergies négatives. Il est également associé à la prospérité dans la culture chinoise"* (**zoltan-kovacs-unsplash 2019, 1**).

L'écriture morcelée de cet arbre montre que chaque partie de son écriture convient à un de ses bienfaits. L'eucalyptus éloigne l'obscurité, procure de la luminosité et du chant. Ce signifié est bien confirmé par l'expression **"rayonnement vert"** (**D.A, p.81**) mettant en valeur cet arbre comme source de luminosité.

2.1.8 Lilas et magnolias

Dans la poésie de Cheng, ces deux arbres illustrent des valeurs très importantes. Ces deux genres représentent deux notions différentes:

**" Toi qui sais
Parle-nous de lilas
Ou de magnolias (D.A, p.71)**

Chez Cheng, le lilas est un arbre ascendant vers le plus haut. Il affronte tous les obstacles. Il pousse en plein été et donne de l'humidité et de l'ombre. Il peut grandir dans toutes les conditions et dans tous les sols. Tandis que le magnolia est très précieux. Il est un arbre à fleurs très précieuses (**cf Colliot 2018, 3**). Il coûte très cher. Auparavant, les rois seuls peuvent l'avoir en raison de son prix très cher.

Tous les deux, malgré leur différence de valeur, représentent chez Cheng deux symboles de l'amour: le lilas est une connotation de la force de l'amour et de sa capacité de vivre et le magnolia la

valeur et le sublime de cet amour. L'expression "**fleurs de l'absence**"(D.A, p. 71) dans le même poème met en évidence la valeur de l'amour absent dans la vie des hommes. Cet amour nourrit les hommes comme l'arbre:

**De la sève qui gonfle en secret
chaque grappe chaque pétale" (D.A, p. 71)**

L'amour nourrit l'homme et procure de l'énergie à chaque partie du corps. Les arbres tirent la nourriture des racines et la font arriver à chaque pétale. Le rythme des vers illustre l'avancement et le déplacement d'une fleur à l'autre.

Dans la poésie de François Cheng, on rencontre aussi un autre élément végétal: c'est la fleur.

2.2. La fleur

La Chine possède un patrimoine culturel très riche. Ce patrimoine s'étend des ancêtres jusqu'aux nouvelles générations. Les fleurs occupent une place honorable dans ce patrimoine culturel. Les fleurs jouent un rôle très important dans la vie quotidienne des Chinois. Selon leurs traditions, les fleurs tiennent à bon ou mauvais présage. Elles présentent des signes de la positivité ou de la négativité:

**" Tu te donnes
à la grâce ailée
De deux ou trois feuilles
d'orchidées"(D.P, p. 31)**

Dans la culture chinoise, l'orchidée est le slogan absolu de la sérénité et de l'esprit pur. En Chine, on utilise l'orchidée comme outil efficace pour chasser les esprits nuisibles. Son parfum aigu considère comme l'origine de tous les parfums au monde. Il peut éloigner les démons (cf Colliot 2018, 3). Dans la poésie chinoise, cette fleur connote la noblesse de l'âme. Ce signifié est suggéré par

l'usage du terme "grâce" qui montre les bienfaits que cette fleur accorde aux hommes.

Cette fleur grandit souvent parmi les rochers. Son obtention est toujours difficile et dangereuse car elle pousse au sommet des montagnes et dans les endroits entre les grands rochers. Dans la poésie de Cheng, l'orchidée désigne implicitement l'homme orgueilleux, la noblesse de l'origine, le charme et l'isolation (cf **Zhang 2020, 136**).

L'orchidée donne aussi une sensation de la recherche de la beauté perdue. Le cas est le même avec cette fleur qui pousse dans les lieux isolés. Elle donne aussi l'emblème de la richesse, du luxe et du confort. Elle souligne l'union familiale, l'amour et la relation forte entre les mariés. L'absence des fleurs dans la vie des hommes rend leur vie insupportable:

**"Privé des fleurs, de feuillages
De consolables oublis" (D.P, p.21)**

Ces vers illustrent l'état de la personne mélancolique, c'est une personne privée des sentiments ou bien de fleurs. Les fleurs avec son éclosion présente le remède et la consolation aux personnes désespérées. A chaque éclosion, la fleur présente un nouveau cycle de la vie et des oublis qui allègent les douleurs:

**Crevant d'amour
jusqu'à l'oubli
Avant qu'éclosent
Les fleurs du jour" (D.A, p.64)**

Pour Cheng, la fleur donne la consolation aux hommes de leurs douleurs. Chaque cycle de vie de la fleur présente une nouvelle vie et un nouvel oubli. La vie et le temps sont rythmés avec le mouvement des plantes:

**"L'arbre du jour" (D.A, p. 64)
Les feuilles du jour (D.A, p..65)**

Chaque jour commence avec l'éclosion des plantes et sa fin est marquée par la chute des feuilles ou leur flétrissement. Le début des jours est lié à l'épanouissement des fleurs et des feuilles tandis que le coucher et la fin de la journée s'illustrent implicitement par la chute des feuilles. Ce signifié est évident dans:

**Avant que tombent
Les feuilles du jour" (D.A, p. 65)**

Chez François Cheng, sa poésie est alourdie par les signes culturels chinois. Le taoïsme consiste à faire de l'élément végétal la base de l'équilibre humain(cf Zhang 2020, 136). D'après lui, c'est la végétation qui procure l'équilibre de l'esprit:

**Et tout rameau rosée
Célébrant l'équilibre de l'instant
Au nom désormais fidèle
Arbre (D.A, p.63)**

Le rameau d'un arbre souligne un être aspirant la réalisation des rêves. Sa montée vers le haut ressemble à l'ambition infinie de l'homme et en même temps sa liaison avec le tronc et les racines qui le nourrissent. Il garde l'équilibre entre la montée au plus haut et l'attachement au plus bas. Chez Cheng, la végétation est la source de toute son inspiration poétique:

**" OÙ germe est terme
et terme germe (D.A, p. 65)**

Dans la poésie de Cheng, il y a une confusion entre le terme et le germe: les deux deviennent un ensemble uni. Les deux sont fleurissants. Le chiasme syntaxique et la suppression du copule "*être*" dans le deuxième vers confirment sur l'échange entre les deux et sur leur identification. D'après la pensée taoïque, celui qui ne contient pas dans son intimité un élément végétal ne peut jamais donner de la poésie:

" Si tu plonges en toi

**-feuilles branches confondues-
par-delà tout oubli
Tu transmues
En chant (D.A, p. 66)**

Ces vers affirment le signifié des vers précédents, la transformation alternative de la végétation vers la poésie et l'inverse. D'après la philosophie taoïque, il y a une identification et une fusion entre l'homme et la végétation. Quelquefois, on rencontre une apparence alternative entre l'homme et le végétal; c'est ce qui forme un principe très important chez Cheng, c'est le corps unifié humain / végétal:

**" Les arbres de l'infinie douleur (D.A, p. 74)
"sur les branches de douleur" (D.A, p. 97)**

Dans la culture chinoise, la plante et l'homme constituent un ensemble cohérent de sensations soit positives ou négatives. Chaque homme peut transmettre ses sentiments à travers les différentes formes végétales (cf **Zhang 2020, 137**). Cheng fait des arbres des signes révélateurs des souffrances des hommes. Les arbres partagent la douleur avec les hommes. Ils sont le miroir de l'intimité de l'homme.

Cheng voit dans l'arbre une image de l'homme fidèle à sa terre et à ses racines. Cet arbre cloué à la terre, dont les racines profondément prolongées dans la terre, épuisent d'elle leurs nourritures. Il continue de s'élever tranquillement supportant la douleur de temps dans toutes ses conditions.

**"là-bas
L'homme cloué immobile" (D.A, p. 67)**

Parfaitement comme l'arbre, l'homme continue silencieusement sa vie. Il grandit et avance dans l'âge mais il garde bien son fort attachement à sa terre natale:

" De redonner la vie" (D.A, p. 67)

Les parties végétales sont fréquemment convoquées dans la poésie de Cheng: le tronc, les racines, les feuilles, les branches, les germes et les pétales. Chaque partie illustre une symbolique sentimentale et parfois une sensation physique: *"les éléments de la nature rappellent déjà les émotions personnelles des poètes. Deux figures de style y sont le plus souvent utilisées : le bi (comparaison) et le xing (incitation). Le bi (comparaison) est employé lorsque le poète fait appel à une image (de la nature en général) pour figurer une idée ou un sentiment qu'il voudrait exprimer. On use en revanche du xing (incitation) quand un élément du monde sensible, un paysage ou une scène, suscite chez lui un souvenir, un sentiment latent ou une idée jusque-là non exprimés"* (Cheng 1996, 92).

L'intervention de la culture chinoise, inspirée principalement du taoïsme, paraît clairement dans les différents poèmes de François Cheng. Cette influence se montre avec un autre élément: les animaux.

3. **l'animal**

Chaque civilisation possède une symbolique spéciale pour les animaux. Dans la poésie, la bestialité sert quelques motifs soit moraux ou matériels. Elle peut concrétiser certains modèles humains en illustrant des caractères physiques ou spirituels. L'animal, par sa description, n'est que le reflet d'un être humain. Donc, il est naturel de voir dans la peinture classique chinoise des tableaux des hommes animalisés ou des animaux personnifiés sur le modèle de l'ancienne civilisation pharaonique.

Cheng, frappé pleinement par ses racines Chinoises, divise les animaux en trois catégories: mythiques ou fabuleux, calendaires, et la dernière catégorie comprend le reste (cf **Renard 2016, 1**).

Dans la croyance ancienne chinoise, il est enraciné que les animaux sont des images renversées de l'homme. Chaque animal représente une figure humaine et reflète son destin et son comportement. En chine, on appelle les animaux " *nos frères en*

animalité" (Gautier 2018, 281). La conception des hommes animalisés est très endoctrinée dans l'ancienne pensée chinoise. Elle nous entraîne à déchiffrer les relations qui unissent l'homme et les animaux.

Ces animaux jouent un rôle fondamental dans la perception du message poétique de Cheng. Ils ont un pouvoir symbolique dans sa poésie d'après les conceptions des taoïstes. Ils tiennent les rôles des messagers porteurs de pessimisme ou d'optimisme, de mal ou de bien. Ils peuvent présenter des signifiés différents de ceux qui sont enracinés dans la mentalité occidentale.

3.1 Les animaux mythiques ou fabuleux

Dans la poésie de Cheng, personne ne peut décoder le signifié de ses poèmes sans comprendre les associations attachées aux animaux selon la culture chinoise. Par conséquent, on rencontre une hybridité dans la perception des signifiés de différents lexèmes. Un animal peut avoir un pouvoir négatif en Occident mais en Chine il a une influence bénéfique. Les signifiés des animaux ne sont pas identiques dans les deux cultures:

**" Le sang de la passion
Coule encore dans tes veines
de dragon" (D.P, p. 40)**

A l'inverse de l'image traditionnelle délivrée de la mythologie occidentale, le dragon chinois a une symbolique différente. En Occident, il est un animal destructeur, toujours maléfique et nuisible. Géant et ailé, il pose des flammes brûlantes. Il est en Chine le symbole de l'héroïsme, du courage, du sang pur, sang royal. Pour cela, on le trouve aussi sculpté sur les palais royaux. Dans les temps reculés, l'empereur chinois porte le surnom de "Dragon": "*Le dragon a été le symbole de l'Empereur de Chine pendant deux millénaires. (...) On retrouve des dragons dans la plupart des mythologies anciennes, alors que l'Occident chrétien a fait du dragon un animal maléfique, il est, en Chine, symbole d'énergie et signe de bon augure*"(Maucuer 2010, 1).

Chez Cheng, le dragon chinois illustre son attachement au pays natal. Le sang du dragon ne coule que dans son pays d'origine. Le dragon représente un martèlement incessant de retour vers le berceau de son enfance.

**Des rochers délivré
L'invisible dragon
De cime en cime s'élance
Vers sa mer d'origine" (D.P, p.41)**

La perte et le déplacement est évident chez Cheng. L'attachement au dragon représente le désir assoiffé du retour vers ses origines. D'où l'image du poète qui ne peut trouver le souffle ou la vie que dans son pays natal:

**Du dragon disloqué
A la recherche du sang mâché
du souffle bu (D.P, p. 52)**

Chez les taoïstes, le dragon représente aussi un des pouvoirs unifiant la terre et le ciel. Son déplacement de cime en cime met en évidence ce signifié, il permet la communication terre / ciel. Il est comme un messenger permettant d'alterner les messages entre le céleste et le terrestre (cf **Thierry 1997, 198**). A l'intérieur de chaque chinois, il y a toujours un dragon caché et invisible qui le motive et lui fait endurer les difficultés. Le dragon est éternel, comme le cas des rochers, dans l'intimité du poète. Le cas est le même avec un autre animal mythique, le phénix:

" Brusque éclat au cri de phénix" (D.P, p. 24)

Le phénix est un oiseau mythique appartenant à un des plus anciens mythes. Il symbolise dans la mentalité occidentale, la résurrection et l'éternité. Il est un oiseau créé du feu et de chaleur. En raison de sa haute chaleur, il se consume en cendres desquelles il renaît plus fort et plus jeune.

Mais le phénix chinois est tout différent. Il est un oiseau raffiné et marque toujours la noblesse de l'homme. Il peut choisir les personnes pures et leur accorde ses bienfaits. Il représente aussi le cœur de la philosophie taoïque, la métamorphose yin / yang, céleste / terrestre, en se transformant de l'envol vers la cendre puis l'inverse. (cf *Vi 2020,2*).

Le phénix représente aussi une symbolique spéciale dans la culture chinoise. Il est un oiseau bisexuel, une créature regroupant le mâle et la femelle (cf *Vi 2020,2*). Il connote d'un côté la relation inséparable et éternel entre l'homme et la femme et de l'autre la vertu et la charité puisqu'il peut se satisfaire sexuellement:

**" Mais de nos oublis vous avez gardé mémoire
Au cœur de la chaire meurtrie: notre demeure
.....
Tout appel désormais corps écartelés
Toute réponse à jamais cendres semées
Au cœur de la chair meurtrie: votre demeure
Car de nos oublis vous avez gardé mémoire" (D.P, p.49)**

Chez Cheng, en plus de toutes ces symboliques, le phénix illustre une signification spécifique. Il met l'accent sur le renouvellement de la mémoire et la passion du retour. Il fait une comparaison implicite entre le phénix qui se ressuscite de ses cendres et la mémoire qui se renouvelle des oublis. Cet oiseau est emblématique dans sa poésie. Il est le gardien de la mémoire d'où l'usage du terme "cendres", dans plusieurs poèmes, qui symbolise la transformation, le pouvoir de renouvellement, de résurrection et de jaillissement:

**" Déjà cendre au cœur" (D.A, P.93)
".....cendres sans regret" (D.P, p.24)**

Le phénix nie absolument la faiblesse de l'homme. Cheng illustre implicitement la capacité de l'homme de continuer sa vie et d'être robuste après chaque chute. D'après l'ancienne tradition, il y a certains animaux fabuleux qui sont des animaux célestes, tout à fait

différent de l'image traditionnelle qui est enraciné dans la mentalité occidentale chrétienne.

" Aux écailles de serpent muées en papillons" (D.P, p.84)

Dans la mythologie occidentale, le serpent est un signe illustrant le mal, le mauvais esprit et la trahison. Mais dans la tradition chinoise, il est un des quatre animaux qui gardent les quatre points cardinaux: nord, sud, est, ouest. Et qui protègent le cosmos. Le serpent chinois porte la clé de la stabilité. (cf [https //www.voyageschine.com](https://www.voyageschine.com), 3):

" Céder à l'invite du héron debout" (D.A, P. 84)

Dans la culture chinoise, le héron se considère comme un oiseau merveilleux. Il est un oiseau très répandu en Chine. Il a un long bec qui lui permet de se nourrir de plusieurs façons: eau, air et fissures étroites dans la terre. Il est le symbole de la solidarité familiale et l'amour des enfants. Il est figuré dans les anciennes peintures chinoises nourrissant son vieux père et pour cela il est un symbole excellent de "*pitié filiale*" (**Vargas 2015, 2**).

Le héron est aussi est surnommé le purificateur du cosmos de mal puisqu'il est capable de détruire les serpents et il se nourrit de l'eau, source de purification et de clarté sur terre. Il est un des oiseaux migrateurs. Quand l'environnement devient inconvenable, il décide d'émigrer dans une autre région avec ses enfants (cf **Vargas 2015, 2**). Pour Cheng, cet oiseau représente un symbole de l'adaptation avec tout ce qui l'entoure. Il connote le poète lui-même qui est obligé d'émigrer en vue de quelques conditions. Dans son intimité, il souhaite revenir à sa terre natale. Mais il est, comme le héron, attend le premier signal du printemps pour revenir.

Dans la culture chinoise, le héron connote le pouvoir surnaturel de l'homme d'apercevoir tous les détails du paysages puisqu'il est capable de voir clairement avec un seul œil et d'un seul côté. Le héron est l'équivalent de l'endurance et de la patience. Sa capacité de rester debout sur une seule patte pour de longues heures

lui donne cette réputation. Son attachement fréquent dans les poèmes de Cheng à l'adjectif "debout" confirme ce signifié. Aussi son pouvoir de vivre longtemps malgré toutes les conditions en fait un oiseau mythique à pouvoirs infinis dans la philosophie taoïstes. Pour les taoïstes: *"il est comme en méditation et il a souvent le pied dans l'eau. Ainsi participe-t-il de trois éléments en même temps : la terre, l'eau et l'air"* (Vargas 2015, 2).

3.2 les animaux calendriers

L'Horoscope chinoise divise l'année selon les noms des animaux. Chaque année est liée au nom d'un animal qui se considère comme signe astrologique. Si l'on veut savoir bien les caractères des personnes, on doit savoir les caractères de chaque animal qui les représentent. Cheng utilise quelques noms de ces animaux pour souligner cette tradition chinoise. On cite d'entre ces animaux:

S	P	S	P
Serpent	84	Cheval	98
		Singe	89

L'homme né dans l'année du Serpent se caractérise par la finesse et par la clairvoyance. Il jouit d'une grande prudence et d'un comportement secret. Il est timide et n'aime pas parler vaguement. Il aime vivre en solitude. Il n'accepte pas la faiblesse et la défaite. Il est rapidement irrité. Il a une humeur incertaine et ne revient pas aisément à son état normal. Il est têtu, adhère à son ambition et refuse de la laisser (cf <https://www.voyageschine.com>, 3).

Chez Cheng, l'homme-serpent est figuré comme un grand penseur ayant des capacités infinies qui lui permettent de maîtriser son destin. Il a aussi une grande capacité de se transformer en femme: **"de serpent muées en papillons"** (D.P, p.84). Ce sens est confirmé par le terme "Papillon", celui-ci signifie d'après la culture taoïque, une belle femme d'une grande dignité (cf Colliot 2019, 4). Le terme "muée", qui désigne la capacité de changer de peau, confirme ce signifié.

Tandis que les personnes nées dans l'année du Cheval se caractérisent par la vitesse, le parcours déterminé dans le chaos du monde. Elles jouissent d'une grande endurance. Elles ont une haute insistance de réaliser leur but en ressemblant au cheval qui possède la même insistance et la patience afin de faire arriver son maître pendant les difficultés de la vie (cf Colliot 2019, 4).

Le singe est aussi un autre animal de la Zodiaque chinoise. Dans la croyance chinoise, le singe est un animal sacré. Il peut chasser les mauvais pouvoirs surnaturels. Selon la mythologie chinoise, il était un roi puissant et juste qui règne toute la Chine (cf Colliot 2019, 4).

Dans la poésie de Cheng, on rencontre aussi la catégorie d'autres animaux:

3.3 les autres animaux

Dans la poésie de Cheng, il y a des animaux habituels de la vie quotidienne mais en effet ils possèdent une grande symbolique dans la mentalité et dans la sensibilité chinoise. L'oie est un animal très répandu en Chine. Il a une signification spécifique chez le poète. Elle met en valeur la nostalgie du poète et son désir enflammant du retour vers le pays d'origine:

**" Seule lune seul étang
D'où s'envole l'oie sauvage" (D.P, P.32)
" Les oies sauvages s'ouvrent
Au pur souffle qui passe
Et soudain apaisés
Les pins sont tout ouïe" (D.P, P.41)
" Indique la voie
Aux oies sauvages" (D.A, P.80)**

Dans la culture européenne, l'oie illustre la compagne amicale qui passe le temps en bavardant et en médissant. Dans l'ancienne civilisation, cet animal représente un messager de l'autre monde, le monde des morts. Mais d'après la culture chinoise, l'oie sauvage

connote la fidélité conjugale, l'amour vierge et la pudeur. Quand un homme tombe amoureux, il envoie à celle qu'il aime une oie (cf <https://www.eurekoi.org>, 1-2).

Chez les taoïstes, les oies sauvages sont des messagers qui transmettent des messages entre la terre et le ciel. Dans la poésie de Cheng, l'oie sauvage réfère à une personne réfugiée et chassée de son pays natal. Elle connote la fuite de sa famille et leur refuge en France en 1949. Chez le poète, cet animal est toujours lié à sa vive passion du retour vers l'origine, spécialement les jours d'enfance.

L'image de l'oie sauvage, allongeant les ailes et s'envolant à une grande vitesse, battant successivement sans fatigue des ailes avec la traversée de vastes surfaces pour immigrer d'un lieu à un autre illustre l'endurance et la patience du poète afin de réaliser ses rêves. Les traits de l'oie sauvage s'envolant inspire au poète un langage animalisé éblouissant et plus éloquent: "*pour suggérer au lecteur attentif le pays d'enfance Perdu et à travers lui, la nostalgie du langage de l'univers à l'état édénique*" (Sabourin 2007, 213). Ce signifié est confirmé dans les vers suivants:

" oiseau blessé" (D.P, p. 37)

" " Oiseau géant

A bout d'errance

Aspirant au retour" (D. A, P. 64)

L'image de cet oiseau est toujours attachée à la douleur, à l'errance et à la nostalgie de l'enfance et de la terre natale. Le poète emploie un grand nombre d'animaux dont le décodage de leurs signifiés poétiques exige la connaissance de leur symbole dans la culture chinoise:

S	P	Se
Caille	89	Cet oiseau est l'équivalent de fertilité, du bien et du développement (cf Colliot 2019, 2).
Cerf	75	Symbole de longévité, de richesse et de pouvoir, il est présent dans les peintures chinoises au sein des dieux. Il a un pouvoir céleste. Il est le seul animal qui sait le secret de l'éternité (cf Colliot 2019, 2).
Cigale	30, 109	Un très ancien symbole des territoires chinois, il est le slogan de la résurrection comme le phénix et la vie après la mort (cf Colliot 2019, 2).
Paon	26	Il est un symbole traditionnel soit en orient ou en occident de la beauté, de la fierté et de la confiance. En Ancienne Chine, les couleurs de son plumage de queue distinguent le rang des fonctionnaires dans l'Etat(cf Colliot 2019, 4).
Papillon	82	Le papillon est l'emblème de la liberté, de l'élégance, de la douceur et aussi de longévité. Il illustre aussi le modèle féminin de la beauté et de la douceur (cf Colliot 2019, 5).
Aigle	23, 75	Symbole de la royauté, du sublime et de hautes origines nobles ; l'aigle symbolise la gloire, la domination et le pouvoir absolu. La personne aigle est toujours courageuse, ayant un pouvoir irrésistible pour faire soumettre les autres. L'aigle représente toujours un messager des dieux (cf http://lithistart-carmenmontet.over-blog.com).
Alouette	83, 74	Il est un oiseau qui symbolise le bien et la verdure. Il est toujours lié au commencement du printemps. Dans la culture chinoise, il connote la délicatesse, l'élégance, la beauté, les sentiments enfantins et la peur de la moindre chose (cf http://lithistart-carmenmontet.over-blog.com).
Le geai	30	En Chine, Le geai est toujours associé à la sauvagerie, à la cupidité et à la mauvaise chance. Il porte toujours un mauvais présage de mal(cf http://lithistart-carmenmontet.over-blog.com).

Le loriot	36, 81	Le loriot porte souvent de bonnes connotations de la joie, de la douceur, du chant et de l'amour vierge (cf http://lithistart-carmenmontet.over-blog.com).
Le loup	68	Le loup est un animal céleste, puisque ses origines viennent du ciel, il est surnommé en Chine, "fils du ciel". Il est le symbole de souveraineté absolue, de la force et du sauvage mais avec noblesse. Il a un courage incomparable. Il était premier roi de Chine. Dans la croyance religieuse chinoise, la maison du dieu Shang-Ti, dieu suprême et puissant selon la pensée taoïque, est gardée par un loup géant (cf Roig 2020, 2).

Dans la poésie de Cheng, la présence animale est remarquable. Ils ont un pouvoir symbolique dans la mentalité des Chinois soit sur le niveau religieux, soit sur le niveau philosophique, spécialement dans la conception philosophique du taoïsme. Certains animaux jouent le rôle des protecteurs, les autres sont des messagers qui portent de bon ou de mauvais présage. La perception de la bestialité chinoise est tout différente de celle en Occident, le symbole peut être inverse, c'est ce qui nous oblige à saisir sa symbolique chinoise pour pouvoir décoder le signifié poétique de Cheng.

Chez Cheng, l'animal se montre comme une créature sacrée. L'axiologie de l'image animale suit les principes de "*l'écologie taoïque*" (**Chircop-Reyes 2019, 12**) qui interdit de traiter les animaux comme des êtres inférieurs mais comme des égaux et sous une autre forme. On les voit comme nos compagnons de la vie: "*animaux que donc nous sommes*" (**Chircop-Reyes 2019, 1**). Ces animaux peuvent être une des sources de l'énergie de Qi qui se considère comme la force motivante du souffle ou de la vie. Le taoïsme interdit la tuerie et même l'injure des animaux. Cette conception manifeste la perception éthique et écologique selon les démarches socioculturelles et idéologiques.

Conclusion

La poésie de François Cheng illustre une nouvelle relation ou une réinvention de la nature-homme. Il évoque la nature sous le concept d'une "*création sociale*" (Pughe 2005, 68) puisqu'elle révèle une relation étroite qui relie l'homme-nature-culture-langue. Par conséquent, on relève l'impact de la culture sur la langue.

L'éco-lexique de Cheng permet la fondation d'une nouvelle approche esthétique basée sur "*l'éco-poétique*" (Pughe 2005, 68). Cette nouvelle approche présente un nouveau chemin ou une reconstruction de la relation entre l'homme et l'écologie. De son point de vue, l'inconscience écologique sauvage et vierge exprime la vérité sentimentale et psychologique sans mensonge ni embellissement.

La poésie de Cheng prouve la théorie de l'influence de la culture originelle de l'écologie et de l'idéologie natale sur les références langagières. La reproduction de la nature ou de l'écologie dépend de la fusion de mythe, de psychologie, de philosophie et de l'ethnologie pour présenter un tableau écologique ou un "*script vert*" (Pughe 2005, 69) dans lequel est inscrit le comportement inconscient ou l'intimité de l'homme.

La poésie de Cheng efface la barrière entre la culture et l'écologie. Elle manifeste un fort lien entre l'identité culturelle des poètes francophones et la langue française. L'expérience écologique place les hommes en contact avec leur culture originelle et leur identité écologique en prenant en conscience les moyens linguistiques nécessaires pour les exprimer.

Le résultat est multiple, un français coloré de nombreuses empreintes: français / chinois, français / négro-africain et français / caraïbe. Chaque poète francophone donne au français un nouveau souffle culturel non-reconnaissable dans la norme commune du français. C'est ce qui conduit certainement à de nouvelles représentations langagières sur le niveau de la réception du signifié.

Il crée de nouvelles méthodes de coexister avec l'autre et avec le monde habité.

En fin de compte, l'éco-lexique, né au sein de l'éco-poétique, devient pour Cheng la clé pour transmettre l'abstraction des sentiments aux domaines concrets de la science et de la technologie. La matière devient motivante et émotionnelle et marque l'alternance homme / cosmos. La déviation du langage poétique de Cheng réside dans son adaptation de sa culture originelle et en même temps en prenant en conscience la culture du pays d'accueil. Ce qui fait de sa poésie un domaine de l'échange culturel et du dialogue des cultures et des civilisations. Dans sa poésie, Cheng lui-même, par sa double culture, donne l'image d'un passeur entre deux langues ou deux cultures, ce qui nous donne l'occasion de lire la Chine en français.

Référence

I- Corpus

- **Cheng, F.** (2002), *Double Chant*, Paris, encre marine, deuxième édition revue et augmenté, première édition 2000.

II- Ouvrages consultés de François Cheng

- **Cheng, F.**

• (1991), *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Paris, Seuil.

• (1996), *L'Écriture poétique chinoise*, Paris, Seuil.

• (2002), *Le Dialogue, une passion pour la langue française*, Paris, Desclée de Brouwer.

• (2006), *Souffle-esprit. Textes théoriques chinois sur l'art pictural*, Paris, première édition en 1989, Seuil.

III- Articles consultés de François Cheng

Cheng, F. (1982), Perspectives comparatistes: représentations cosmologiques et pratiques signifiantes dans la tradition chinoise in

Extrême-Orient, Extrême-Occident, n° 1, Fait partie d'un numéro thématique: Essais de poésie chinoise et comparée, pp. 19-30, Persée, <https://www.persee.fr>

IV- Ouvrages consacrés à François Cheng

- Hanus, F. (2011), *L'écriture Singulière de François Cheng, un dialogue fécond*, Harmattan, Paris.

V- Articles consacrés à François Cheng

- **Bertaud**, M. (2019), François Cheng « Poète de l'être », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 4 2019), pp. 887-900 (14 pages), éd. Classiques Garnier, <http://www.jstor.org>
- **Daly**, É. (2014), Arbres et fleurs, présences végétales dans l'œuvre de François Cheng, Université de Strasbourg, in *Presses universitaires de Strasbourg*, <http://www.openedition.org/6540>
- **Favre**, J-L. (2020), François Cheng, rencontre de l'Occident et de la pensée chinoise, <https://actualitte.com>
- **Parkes**, G. (2004), La pensée des rochers – La vie des pierres, Réflexions sur une passion chinoise, in *Diogène*, n° 207, pp 95-111, P.U.F, <https://www.cairn.info/revue-diogene-2004-3-page-95.htm>
- **Peylet**, G. (2020), Discours de remise du Grand Prix de l'ARDUA, Université Bordeaux Montaigne, in *François Cheng Écriture et quête de sens*, collection présence de l'écrivain, Ed.Passiflore, Paris.
- **Sabourin**, L. (2007), Poésie et beauté Chez François Cheng d'à l'Orient de tout aux Cinq Méditations sur la Beauté, in *Klincksieck*, « Revue de littérature comparée », n° 322, pp 205 - 222, <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2007-2-page-205.htm>
- **Saint –Cricq**, D.G. (2009), La langue française dans la poésie, une langue de distanciation, in *Socio-Criticism*, n° 24, (I.R.I.E.C, Université Montpellier III), <https://dialnet.unirioja.es>, 2009
- Wu**, Ch. (2016), Les pierres : entre mémoire et transformation dans l'œuvre de François Cheng, *Pratiques et enjeux de la réécriture*, in *Littératures, Varia*, n° 74, pp 223-234, <https://doi.org/10.4000/litteratures.564>

- **XIANG** , W. (2016), François Cheng, figure interculturelle franco-chinoise, <https://www.nonfiction.fr>.

- **Zhang**, G. (2020), La symbiose entre l'homme et la nature chez François Cheng, Passons au vert, in *Hors Cahier*, pp. 126- 138, <https://doi.org/10.4000/traduire.1953>.

- **Zhang**, Y.(2007), François Cheng ou dire la Chine en français, in *Klincksieck* , « Revue de littérature comparée », n° 322 , pp 141 -152, <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2007-2-page-141.htm>

VI- Ouvrages généraux consacrés à la poésie

- **Briole**t, D. (1995), *Lire la poésie du XXe siècle*, Paris, Dunod.

- **Caillois**, R. (1970), *L'Écriture des pierres*, Genève, Albert Skira.

VII- Articles consacrés à la poésie chinoise

- **Cheng**, A. (1989), « Un Yin, un Yang, telle est la Voie » : les origines cosmologiques du parallélisme dans la pensée chinoise, in *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, n° 11, pp. 35-43, Fait partie d'un numéro thématique : Parallélisme et appariement des choses, Persée, http://www.persee.fr/doc/oroc_0754-5010_1989_num_11_11_946

- **Liu**, L. (2007), Le Yin et le Yang dans la communication, Typologie et logique de la persuasion en chine, P.U. F, in *Diogène*, n°217, PP 150-165, <https://www.cairn.info/revue-diogene->.

- **Sechin**, A. (2016), Étude stylistique et philosophique de l'oxymore dans la belle ordure de Simone Chaput, in *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, n° 2, Volume 28, <https://id.erudit.org/iderudit/1037176ar>, p. 253-278.

VIII- Ouvrages consacrés au sociolinguistique

- **Bordieu, P.** (2009), *Questions de Sociologie*, Paris, Minuit.
- **Boyer, H.** (2017), *Introduction à la sociolinguistique*, Dunod, Paris.
- **Calvet, L.J.** (2011), *La Sociolinguistique*, Que sais-je?, P.U.F, Paris.
- **Heller, M.**(2002), *Eléments d'une sociolinguistique critique*, Imprimerie Herissey à Dépôt Légal, Paris.
- **Labov, w.**(1976), *Sociolinguistique*, , Minuit, Paris.

IX- Ouvrages consacrés à la Culture, à l'Ecologie et à la Francophonie

- **Albert, ch.** (1991), *Francophonie et identités culturelles*, Paris, Karthala, Paris
- **Escand, Y.** (2001), *L'art en Chine, la résonnance intérieure, (Savoir. Sur l'art)*, Paris, Hermann.
- **Deguy, M.** (2012), *Ecologie*, Paris, Hermman.
- **Journet, N.** (2002), *la culture de l'univers au particulier*, Paris, Sciences Humaines.
- **Ferry, L.** (1992), *Le Nouvel ordre écologique. L'arbre, l'animal, l'homme*, Paris, Grasset.
- **Guattari, F.** (1989), *Les Trois écologies*, Paris, Galilée.
- **Hedenmalm, Li** , (2019), *La perception de la Nature dans Le Roman de Tristan et Iseut: Étude écocritique comparative entre la composition de Joseph Bédier et ses sources médiévales*, Uppsala University, Disciplinary Domain of Humanities and Social Sciences, Faculty of Languages, Department of Modern Languages, Romance Languages, <http://www.diva-portal.org>

X- Articles consacrés à la langue-culture

- **Croiset, S.** (2009), Passeurs de langues, de cultures et de frontières: la transidentité de Dai Sijie et Shan Sa, auteurs chinois d'expression française, , in *Trans, Reveue de Littérature générale et comparée*, , n° 8, <https://doi.org/10.4000/trans.336>

- **De Visscher, P.** (2014) , *Langues maternelles: Modelage culturel, Impact sociétal*, Presses Universitaires de Liège, n° 101, PP 161 - 178, [https:// www.cairn.info/revue-les-cahiers-internationaux-de-psychologie](https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-internationaux-de-psychologie),
- **Dinvaut, A.** (2014), Prendre langue, Prendre culture, comprendre une culture-langue par l'action, in *Tréma*, n° 42, PP 128-138, Faculté d'Education de l'université de Montpellier, OpenEdition, <https://journals.openedition.org/trema/3243>
- **Peeters, B.** (2016), Langue et valeurs culturelles: six facons d'y voir plus clair, in *Corela*, n° 19, Cognition, représentation, Langage, pp1-22, Cercle linguistique du Centre de l'Ouest, OpenEditin, <https://doi.org/10.4000/corela.4347>
- **Pughe, Th.** (2005), Réinventer la nature : vers une éco-poétiqu, in *Klincksieck* « Études anglaises, n° 1, Tome 58 | pp 68-81, <https://www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2005-1-page-68.htm>
- **Spaëth, V.** (2014), Le Concept "Langue-Culture" et ses enjeux contemporains dans l'enseignement / apprentissage des langues, Université Sorbonne-Nouvelle P3, DILTEC EA 2288, Colloque, <https://hal-univ-paris3.archives-ouvertes.fr>

X- Aricles généraux consacrés à la culture chinoise

- **Brient, V.** (2007) , Bouddhisme Chant et voie orphique chez François Cheng, in *Klincksieck*, « Revue de littérature comparée », n° 322, pages 177 à 189, <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2007-2-page-177.htm>
- **Chenault, M.** (2016), La culture du Qi, Expériences chinoises ou universelles ?, <https://laviedesidees.fr>, consulté le 22 janvier/ 2022
- **Chircop-Reyes, L.** (2019), La pensée chinoise et la question de l'éthique animale, L'Éthique animale dans les littératures d'Asie, Considérations rituelles, hygiéniques et morales, in *Impressions d'Extrmes-Orient* , OpenEdition Journals, <https://doi.org/10.4000/ideo.1250>
- **Colliot, M.** (2018), La Signification des Fleurs en Chine, <https://ltl-chinois.fr>, consulté le 23 janvier / 2022.

- **Daurade, S.** (2017), Croyances populaires – la symbolique des arbres en Chine, in *Le Petit Journal Shanghai*, <https://lepetitjournal.com/shanghai/a-voir-a-faire/cro...>
- **Dingming, W.** (2018), Importance du jade dans la culture chinoise, «Une vue panoramique de la culture chinoise», *Simon et Schuster* édi, <https://www.greelane.com>, consulté le 30 janvier / 2022.
- **Du Blé, D.** (2020), Les notions de « Vide » et de « Plein », en référence à la peinture chinoise, <https://www.actu-juridique.fr>, consulté le 10 février, 2022.
- **Escande, Y.** (2013), « L'Arbre en Chine : l'art de l'inutilité et de l'absence d'action », in *Jackie Pigeaud* (dir.), *L'Arbre ou la raison des arbres*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, pp. 25-44 (actes du colloque de 2010), <https://books.openedition.org/pur/53997?lang=fr>
- **Gautier, D.** (2018), La place des animaux dans la culture chinoise et moderne, Université de Nantes, 281-294, <http://local.droit.ulg.ac.be>, consulté le 15 février / 2022.
- **Haberfeld, I.** (2021), Yin Yang : signification, origine, équilibre, le trouver, <https://sante.journaldesfemmes.fr>, consulté le 17 février / 2022.
- **Huguenin, F.** (2021), François Cheng : « De la voie taoïste à la voie christique, il n'y eut aucun renoncement », <https://www.lavie.fr> › christianisme › fr, consulté le 20 février / 2022
- **Katia Dumail, N.** (2014), Symbole du Héron, in *L'Actualité d'Abundância Cosulting*, <https://www.abundancia-consulting.com>, consulté le 25 février / 2022
- **La Rochelle, D.** (2017), La réception et la réinvention du taoïsme en Occident Une réflexion autour de deux outils pour analyser les innovations religieuses, in *Laval théologique et philosophique*, Faculté de théologie et de sciences religieuses, Université Laval, Québec, <https://id.erudit.org/iderudit/1040354ar> adresse copiéeune erreur s'est produite
- **Masuy, Ch.** (2021), Des jumelles qui ne laissent pas de marbre, <https://www.telepro.be>, consulté le 27 février / 2022
- **Maucuer, M.** (2010), Mythes et légendes des dragons chinois, Conservateur en chef au musée Cernuschi - Département

Japon, in Clio, pour découvrir le monde et ses cultures, <https://www.clio.fr>, consulté le 2 mars / 2022.

- **Michalon, J.** et autres (2016), Une sociologie avec les animaux : faut-il changer de sociologie pour étudier les relations humains/animaux ?, in *Sociologies*, OpenEdition, journals, <https://doi.org/10.4000/sociologies.5329>

- **Renard, Ch.** (2016), La symbolique des animaux dans la tradition chinoise et les arts martiaux et énergétiques chinois, Symbolique des animaux - Association Yin Yang, <https://www.asso-yinyang.fr>, consulté 13 5 mars / 2022.

- **Roig, J-P** (2020), Les origines du loup à travers le monde, Le canidé sauvage alimente encore les croyances et les peurs, <https://www.femmeactuelle.fr>, consulté le 15 mars / 2022.

- **Rosny, L.** (2018), Les origines du Taoïsme (1880-1018), in *Association de la Revue de l'histoire des religions*, Revue de l'histoire des religions, n° 4, Vol. 22 pp. 161-179 (19 pages), <https://www.jstor.org/stable/23672563>

- **Thierry, F.** (1997), « Codes et écritures cachées dans la tradition chinoise », in *Anne Zali et Annie Berthier* éd., *L'Aventure des écritures*, Naissances, Paris, Bibliothèque nationale de France, pp. 194-199, <http://bnf.academia.edu>.

- **Vargas, F.** (2015), Le Héron cendré, héros du camouflage, la métaphore est récurrente, in *Temps glaciaires*, Flammarion, <https://www.luminessens.org>

- **Vi, S.** (2020), Symbolique du phénix dans la culture traditionnelle chinoise, <https://www.visiontimes.fr>, consulté le 20 mars / 2022.

- **Wang, Z.** et **Wu, Ch.** (2021), La mort dans la tradition chinoise selon le taoïsme, le bouddhisme et le confucianisme : des conceptions complémentaires, in *Essais*, revue interdisciplinaire d'Humaities, pp. 29-37, <https://doi.org/10.4000/essais.8420>

- **Yang, X.** et autres (1997), Approches de la peinture chinoise, dans **Richard M. Barnhart, James Cahili, Nie Chongzeng, Wu Hung, Lang Shaojun et Yang Xin**, *Trois mille ans de peinture chinoise*, in *Arles*, Philippe Picquier, pp. 1-4

- **Zhe, J.** (2019), Le Temple Chan Bailin : un lieu saint reconstruit ou une mémoire remobilisée, *Religion, modernité et*

temporalité, in *CNRS* Éd., pp. 65-84, Paris, <https://books.openedition.org>.

- **Zoltan-kovacs** (2019), Feng shui : des plantes aux énergies positives, in *unsplash* , <https://vive-le-vegetal.com>, consulté le 23 mars / 2022

XI- Webiographie

- Planter un arbre Hommage (2020) : le saule, arbre l'immortel, <https://www.dansnoscoeurs.fr>, consulté le 3 janvier, 2022

- Quelle est la symbolique de l'oie ? (2013), in *Eurêkoi*, <https://www.eurekoi.org>, consulté le 8 janvier/ 2022

- Signe chinois Serpent : Caractère, Compatibilité, Horoscope..., (2022), <https://www.voyageschine.com>, consulté le 11 janvier/ 2022
Signification des animaux en Chine / Association Yin Yang(2016), <https://www.asso-yinyang.fr> > symboli... , consulté le 13 janvier / 2022

- Doc-Découverte, Les clés de lecture, Les Animaux d'Asie Petite introduction générale sur les animaux en Asie, Publié par Musée Cernuchi, musée des arts asiatique à paris, <https://www.cernuschi.paris>., consulté le 14 janvier./ 2022

- L'Émeraude - Les bijoux précieux, <https://www.lesbijouxprecieux.com>

- Eucalyptus : les vertus méconnues de cet antiseptique naturel, <https://jardinerfacile.fr>., consulté le 16 janvier / 2022

- Les 12 arbres symboles du calendrier des Xia, Égide des arbres selon les mois lunaires dans le calendrier chinois de la dynastie des Xia (-2205 à -1767), <https://www.taopratique.fr>, consulté le 12 18 janvier /2022.

- 10 Fleurs Chinoises et leurs Symboliques(2020), <https://mandarin-factory.com>, consulté le 20 janvier / 2022.

- Symbolique de la Grue dans la culture chinoise , <https://chine.in> > guide > symbolique-grue-dans-culture 2..., consulté le 22 janvier / 2022.

- Symbolique de la Grue dans la culture chinoise, <https://chine.in> > guide > symbolique-grue-dans-culture_2... , consulté le 24 janvier /2022.
- Lire les symboles : "les oiseaux" (dictionnaire des signes), 2021 - <http://lithistart-carmenmontet.over-blog.com>., consulté le 25 janvier / 2022
- Lire les symboles : "les oiseaux" (dictionnaire des signes), 2021,m <http://lithistart-carmenmontet.over-blog.com> - , consulté le 27 janvier / 2022.
- Quelle est la différence entre le yin et le yang ? (2022), <https://www.caminteresse.fr>., consulté le 28 janvier / 2022.
- <https://www.lesbijouxprecieux.com>, consulté le 10 février / 2022
- <https://www.voyageschine.com>, consulté le 13 février / 2022
- <https://laviedesidees.fr>, consulté le 15 février / 2022.

XII- Vidéos de François Cheng

- Video François Cheng 4/5 : La Beauté, le Mal, la Mort (2014 - À voix nue / France Culture), 20 octobre 2014, <https://www.swirc.com>, consulté le 3 mars / 2022.
- Video François Cheng : "La conception taoïste de la poésie", 3-2018, <https://www.youtube.com> >, consulté le 16 mars / 2022.
-

3. Geography

**The Dynamics of Sand Dunes and Their Impact on
the Capability of Soil in El-Qasr Village, El-Dakhla
Depression: A Study in Applied Geomorphology**

Dr. Hewyda Tawfek Ahmed Hassan
Lecturer of Geomorphology
Faculty of Education, Ain Shams University
hoydatawfek@edu.asu.edu.eg

DOI: 10.21608/jfpsu.2022.144243.1203

The Dynamics of Sand Dunes and Their Impact on the Capability of Soil in El-Qasr Village, El-Dakhla Depression: A Study in Applied Geomorphology

Abstract

El-Qasr Village is considered one of the villages of El-Dakhla Depression that are most affected by sand dunes, which are characterized by continuous dynamic activity, particularly with the increase in human intervention represented, in turn, in the increase in the areas of cultivated lands. This change has a significant role in affecting its soil mechanically and chemically. This has been tracked by studying the movement rates of sand dunes, and their morphometric and morphological characteristics, as well as the factors affecting them, whether physical or human, which led to a decrease in their numbers and area. Furthermore, the study monitors the agricultural expansion along with the correlation between the dynamics of sand dunes and cultivated lands, which was reflected on their characteristics and capability, using the Land Evaluation program. Accordingly, suitable means were identified so as to increase its capability, and choose the best crops that are suitable for cultivation and that have a significant economic return in the region.

Keywords: Sand dunes, capability, soil, El-Qasr Village, El-Dakhla, geomorphology.

ديناميكية الكثبان الرملية وتأثيرها على القدرة الإنتاجية للتربة بقرية القصر بمنخفض الداخلة: دراسة في الجيومورفولوجيا التطبيقية

د. هويدا توفيق أحمد حسن

مدرس الجيومورفولوجيا

كلية التربية، جامعة عين شمس

مستخلص

تعد قرية القصر من أكثر قرى منخفض الداخلة تأثرًا بالكثبان الرملية والتي تتسم بنشاط ديناميكي مستمر وخاصةً مع زيادة التدخل البشري والمتمثل في زيادة مساحات الأراضي الزراعية، وكان لهذا التغير دورًا مهمًا في تأثر خصائص تربتها ميكانيكيًا وكيميائيًا، وتم تتبع ذلك عن طريق دراسة معدلات حركة الكثبان الرملية وخصائصها المورفومترية والمورفولوجية والعوامل المؤثرة فيها، سواء الطبيعية أو البشرية والتي أدت إلى انخفاض أعدادها ومساحتها، ورصد التوسع الزراعي والعلاقة الارتباطية بين ديناميكية الكثبان الرملية والأراضي الزراعية، والذي انعكس على خصائصها وقدرتها الإنتاجية وذلك باستخدام برنامج Land evaluation، وبناءً عليه تم تحديد الوسائل المناسبة لزيادة قدرتها الإنتاجية واختيار أفضل المحاصيل التي تتناسب زراعتها ولها عائد اقتصادي مهم بالمنطقة.

الكلمات المفتاحية: الكثبان الرملية، القدرة الإنتاجية، التربة، قرية القصر،

الداخلة، الجيومورفولوجيا.

Introduction:

Sand dunes are characterized by continuous dynamic activity. Their movement leads to the formation of a new form or the concealment of an old one (Mosbah, 2013), particularly since they do not remain still, but are exposed to movement due to the kinetic energy of the wind. This, in turn, leads to the expansion of the affected areas (Al-Jumaili, 2010), and threatens the existence and stability of human communities and cultivated lands.

The encroachment of sand dunes on cultivated lands is considered one of the most serious problems, as it leads to burying lands suitable for cultivation, changing the characteristics of their soil, spreading disintegrated dry soils, eliminating their vegetation, exposing them to various erosion factors, and then converting them to lands where production is low or non-existent (Al-Gawthari and Jaber, 2014).

The research aims to study the dynamics of sand dunes, whether morphometric or geomorphological, and to analyze the factors that control these changes. In addition, it aims to identify the correlation between cultivated lands and sand dunes, determine the ranges of the dangerous movement of sand dunes and its impact on the qualitative change of soil texture, as well as determining its capability and selecting the most suitable agricultural crops.

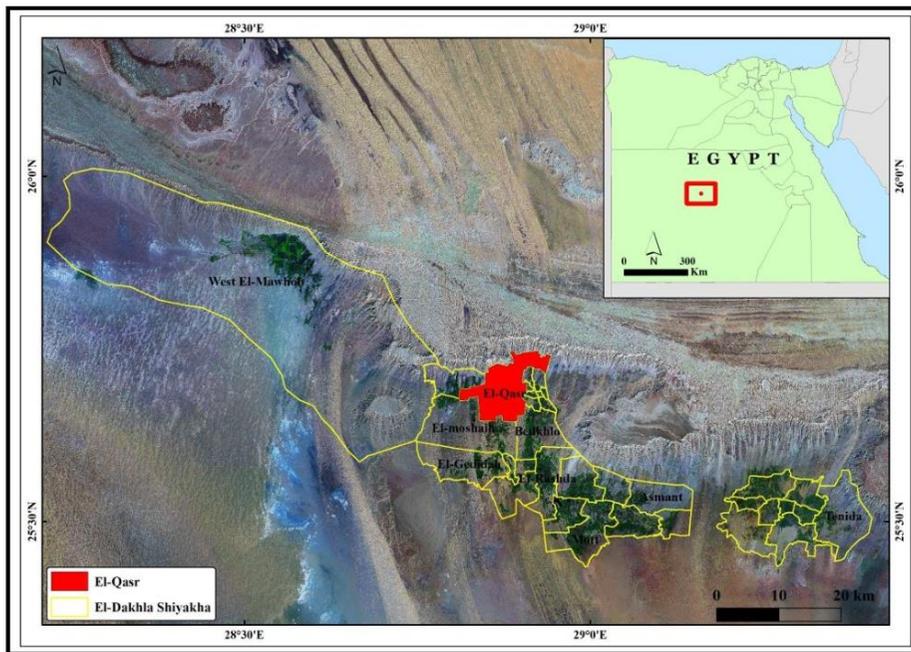
Location of Study Area:

El-Qasr village is located in the northernmost part of the middle of El-Dakhla Depression, and it extends between latitudes 25° 38' 45" and 25° 44' 50" N, and longitudes 28° 48' 35" and 28° 56' 32" E, with an area of 69.08 km² (Fig. 1). Owing to the fact that the location of the village is close to the northern edge and is at the forefront of the winds coming from the north, it is considered one of the depression villages that are most affected by the movement of sands that fall from the escarpment (the source of sand), forming more than one range of sand dunes and overlapping with its

cultivated lands. This has affected their capability, whether by the direct encroachment of sand dunes on them or by their sand drift, which has subsequently reflected on the characteristics of soil mechanically and chemically, and caused its quantitative and qualitative degradation.

Materials and Methods:

The study relies on Google Earth visuals (60 cm) in tracking the movement direction of sand dunes as well as estimating their movement rate and morphological characteristics, given that most of the dunes of El-Qasr Village are small in size. The front and side movement of 15 dunes are monitored during two different periods (2003-2020).



Source: Google Earth, Topographic Maps 1: 25000, 1930.

Fig. 1: Location Map of El-Qasr Village

In order to track the development of the area of cultivated lands, Satellite Images are relied on for three different periods (TM 1984, ETM 2003, OLI-ETM 2020), and a supervisor classification with

Signature Editor is made for those Images so as to indicate the change in the area of cultivated lands.

To study the impact of sand dunes on the characteristics of agricultural soil in El-Qasr Village, 11 sectors are analyzed with two samples from each sector, except for two sectors: one of them with three samples and the other with four ones. The total is 25 samples analyzed to study their physical and chemical characteristics in order to assess their capability using Storie method (SYS, 1991), and then determine the suitable crops for cultivation in the village lands using the Land Evaluation program following the method of SYS (1993). What follows is a classification of the research into the following topics:

First: The Dynamics of Sand Dunes in El-Qasr Village

15 dunes are selected to monitor the movement of sand dunes in El-Qasr Village (Fig. 2). Their patterns vary between embryonic, dome, compound and human-modified dunes, and the compound Barchan dunes is dominating (Fig. 3) by 10 dunes with a percentage of 66.7% out of the number of the studied dunes. In addition, the maximum and minimum movement of each dune, the annual movement rate, the change in the areas of those dunes, and the amount and percentage of loss during the comparison period are calculated (Table 1).

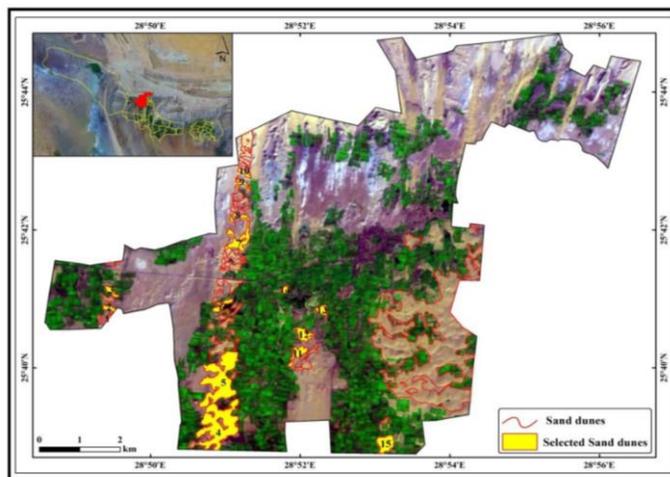


Fig. 2: Movement Rates of Selected Sand Dunes in El-Qasr Village



Source: Field Study, 2020.

Fig. 3: Compound Barchan Dunes South of the Escarpment in the North of El-Qasr Village

Table 1: Movement Rates of 15 Sand Dunes in El-Qasr Village

Dune	Maximum Movement (m)	Minimum Movement (m)	Average Movement (m)	Movement (m)/Year Rate	Dune Area 2003 (m ²)	Dune Area 2020 (m ²)	Loss Amount (m ²)	Loss Percentage (%)
1	166	100	140	8.2	15288.2	9707.1	5581.1	36.5
2	165	93	120	7.1	35788.5	31724.3	4064.2	11.4
3	110	79	92	5.4	45705.4	38231.5	7473.9	16.4
4	145	60	83	4.9	700932.1	661471.0	39461.1	5.6
5	200	80	94	5.5	633400.5	625320.5	8080.0	1.3
6	209	68	134	7.9	85384.6	57792.9	27591.7	32.3
7	225	71	142	8.4	234402.3	165813.5	68588.8	29.3
8	297	220	254	14.9	61532.4	45813.2	15719.2	25.5
9	320	201	273	16.1	77789.0	43368.2	34420.8	44.2
10	324	263	313	18.4	34842.4	34122.4	720.0	2.1
11	82	40	63	3.7	125672.4	89504.6	36167.8	28.8
12	80	34	52	3.1	450079.4	87295.6	362783.8	80.6
13	47	25	27	1.6	201290.8	50796.6	150494.2	74.8
14	88	36	59	3.5	450079.4	29417.5	420661.9	93.5
15	101	43	82	4.8	186351.9	134093.0	52258.9	28.0

Source: Based on Quick Bird Images with differential resolution (60 cm) downloaded from Google Earth Pro for the years 2003-2020.

Fig. 2 and Table 1 indicate the following:

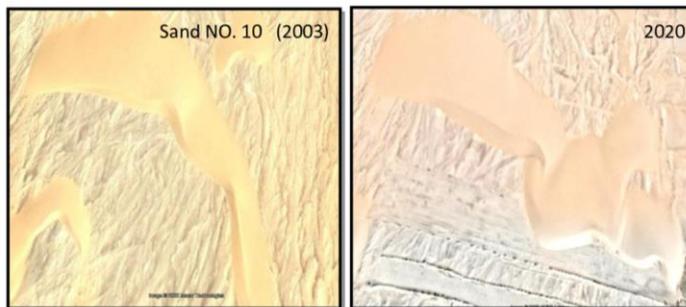
The general average of the movement of the Barchan sand dunes in El-Qasr Village was 7.6 m/year¹, which ranged between 1.6 and 18.4 m/year. Based on the classification of Zhenda et al. (1986)², the sand dunes in El-Qasr Village are among the fast dunes (based on the general average), although this speed varies from one dune to another, ranging from moderate speed in dunes number (4, 11, 12, 13, 14 and 15) and fast movement in the rest of the studied dunes. This, in turn, reflects the impact of the movement of dunes on the cultivated lands, even if this impact varies according to a number of factors affecting that movement such as size, location, wetness, vegetation and other factors that are to be mentioned later.

The movement rate of sand dunes within El-Qasr Village varies from one region to another, as the maximum annual rate of the movement of dunes reached 18.4 m/year in Dune No. 10 northwest of El-Qasr Village (Fig. 4). It is located in one of the sand paths coming from the northern edge, the abundant supply of sand, which is characterized by relative distance from cultivated lands and relative spacing of dune sites, facilitating movement and making it free. On the other hand, the minimum annual rate of the movement of dunes reached 1.6 m/year in Dune No. 13 located in the middle of the study area in the center of cultivated lands. This was the main reason for its low rate of movement, in addition to the role of human intervention in cutting off many of its parts and planting them, as 74.8% of its area was lost in favor of agriculture (Fig. 5).

¹ By comparing this with previous studies that dealt with sand dunes in El-Dakhla Depression as a whole, it is found that they converge with the results of Srougy (2011) that the movement rate was 8 m/year. However, it differs with the results of Ghadiriy and Koch (2010), where the movement rate was 5 m/year, and the results of Hereher and Ismael (2015), where the movement rate ranged between 5.9 m/year in the dunes north of the escarpment and 3.6 m/year in the dunes in the depression floor.

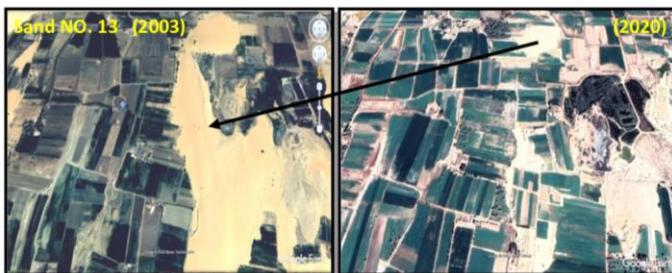
² Zhenda et al. (1986) divided the movement rate of sand dunes according to their speed into four groups: slow dunes (less than 1.0 m/year), moderate dunes (1.0 - 5.0 m/year), fast dunes (6 - 20 m/year), and very fast dunes (20 m/year and more).

El-Qasr Village dunes witnessed a noticeable change in their numbers and areas. Although this change differs from one dune to another, all of them decreased in number and area from 2003 to 2020. To illustrate, the number of dunes decreased from 96 to 59 dunes (Fig. 6), i.e. a decrease of 38.4%, and Dune No. 14 recorded the highest decrease, as it lost 93.5% of its area, followed by Dune No. 12 with a loss of 80.6%, while Dune No. 5 recorded the lowest amount of loss with 1.3%. This also applies to the entire village and not just on the level of the studied dunes, as the area of sand dunes decreased significantly from 11.74 km² in 2003 to 8.71 km² in 2020, i.e. a decrease of 23.5%. As a matter of fact, the human intervention had an evident impact on the decrease of the sand dune areas in the village, as the total area of the dunes that were removed and levelled for cultivation, used in construction or agriculture and building upon them, or used to establish service facilities and for other purposes reached 2.6 km² and concentrated northwest and west of El-Qasr Village, even though they are characterized by their spread in all the sand dune paths in the study area.



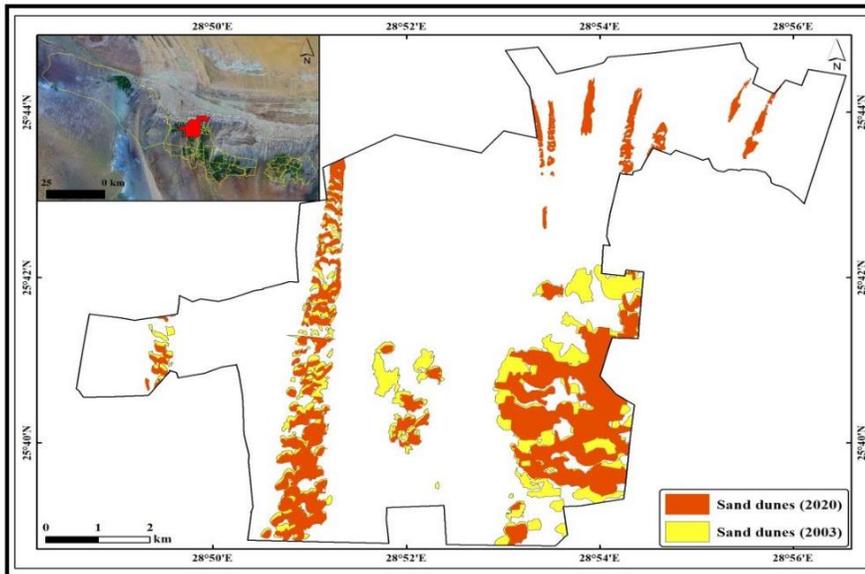
Source: Google Earth

Fig. 4: The Morphological Change of Dune No. 10 Northwest of El-Qasr Village



Source: Google Earth

Fig. 5: The Role of Human Intervention in the Decrease of the Movement Rate of Dune No. 13 and Its Area



Source: Based on Quick Bird visuals with differential resolution (60 cm) downloaded from Google Earth Pro for the years 2003-2020.

Fig. 6: The Change in the Areas of Sand Dunes in El-Qasr Village

Second: Factors Affecting the Movement of Sand Dunes

The movement of sand depends on several factors, the most important of which are the availability of sand, wind speed and direction, and the absence of obstacles preventing their movement, such as ponds, sabakhas, and agricultural reclamation. What follows is a study of the most important factors affecting the movement of sand dunes in El-Qasr Village.

1. Wind:

Wind is one of the most important climatic elements responsible for forming sand dunes and determining their directions and patterns. The analysis of Tables 2 and 3 and Fig. 7 and 8 indicate some wind characteristics at El-Dakhla station, which can be summarized as follows:

- Winds blow on El-Qasr Village from all sides, but at varying rates. The northern winds recorded the largest percentage of 27%, followed by the northwest winds with a percentage of

23.9%. Accordingly, this was reflected on the sand dunes, whose axes took the same direction as the prevailing winds.

- The north and northeastern winds prevail during the winter season, recording together a percentage of 65%, while the northwestern winds prevail in the rest of the seasons with percentages ranging between 17.7% and 26.5%. Accordingly, these directions have the ability to move sand dunes in the direction of their wind, as the formation and movement of sand dunes require a large period of time in which winds prevail from one direction for most months of the year without change (Al-Jilani, 2020).
- The annual average wind speed reached 16.2 km/h, as the maximum wind speed was recorded in the summer, particularly in June, at a rate of 20.5 km/h, while the lowest wind speed was recorded in the winter (14.0 km/h) in December at a rate of 12.6 km/h.
- The wind speed in the study area is classified between weak and moderate¹. Concerning the moderate wind, it occupies 67%, and it is the wind affecting the dynamics of the dunes of El-Qasr Village, as this speed is able to move and transport sand grains between moderately coarse and very coarse sands (0.50 and 1 millimeters). As for the weak wind, it is able to move only fine sands, which has a grain size of 0.25 millimeters (Gouda, 1997).

Table 2: Percentages of Seasonal Wind Directions at El-Dakhla Station

Directions	North	Northeast	East	Southeast	South	Southwest	West	Northwest	Calm
Winter	44.1	20.9	3.2	3.0	2.7	2.6	6.8	14.5	2.2
Spring	17.7	12.8	8.9	8.5	9.9	6.9	11.6	21.5	2.2
Summer	26.5	10.5	2.2	1.5	2.9	3.8	19.8	31.6	1.2
Autumn	19.7	15.0	3.7	3.1	4.5	6.7	16.9	28	2.4
Average Annual	27.0	14.8	4.5	4.0	5.0	5.0	13.8	23.9	2.0

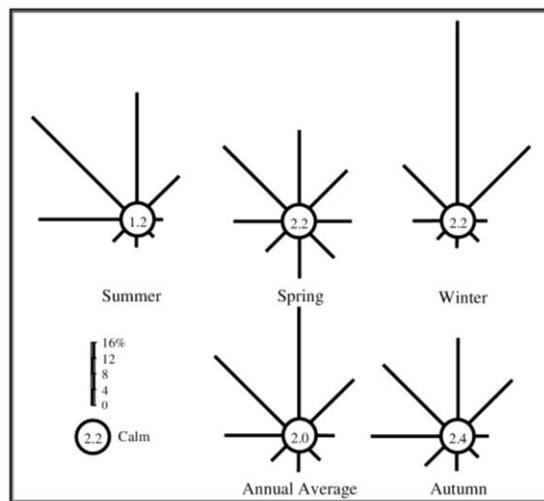
Source: The General Meteorological Authority, Climate Devision, 1970-2005 (Hafez, 2015).

¹ The moderate wind speed ranges between 15.4 km/h and 19.2 km/h (Farghaly, 2007).

Table 3: Monthly and Seasonal Rates of Wind Speed at El-Dakhla Station

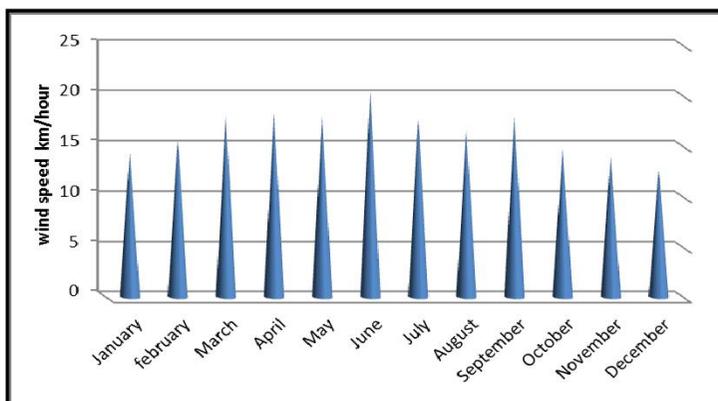
Year Months and Seasons	Wind Speed (Km/h)	Year Months and Seasons	Wind Speed (Km/h)
December	12.6	June	20.5
January	14.4	July	17.6
February	15.5	August	16.6
Winter	14.0	Summer	18.4
March	18.0	September	18.0
April	18.4	October	14.8
May	18.0	November	14.0
Spring	18.0	Autumn	15.5
Annual Rate	16.2		

Source: The General Meterological Authority, Climate Devison, 1970-2005 (Hafez, 20



Source: Based on Table No.2

Fig. 7: Wind Rose at El-Dakhla Station 1970-2005



Source: Based on Table No. 3

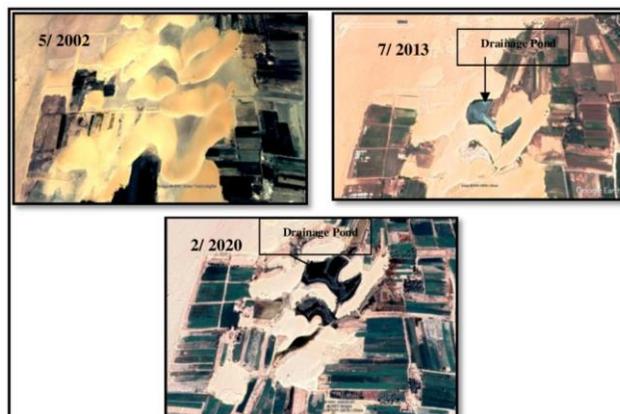
Fig. 8: Month Rates of Wind Speed in the Study Area

2. Wetness:

Wetness affects the dynamics of sand dunes through two factors: the wetness of surface on which they move and rain, each of which has an impact on the cohesion of sand grains and the reduction of their movement. Therefore, sand grains saturated with wetness need faster winds to be transported and moved (Thomas, 1997).

The annual average of relative humidity in the study area reached 29%, as the lowest rates were recorded in May at 19%, and the highest in December at 42%. As for rain, it has a small role in affecting the movement of sand dunes, as the annual total of the amount of rain falling during the year at El-Dakhla station was 0.5 mm, and the largest amount of rain was in February of 0.2 mm (Hafez, 2015).

The field study monitored the impact of water-saturated lands represented in ponds and sabkhas in decreasing the area of sand dunes in El-Qasr Village, and the best example is manifested in the pond located west of El-Qasr Village. This pond appeared in 2013 at the beginning of its formation as small spots located in the inter-spaces between the sand dunes, and then gradually its area increased at the expense of the area of sand dunes, as the area of Dune No. 6 decreased from 85384m² in 2003 to 57792m² in 2020, with a loss percentage of 32.3% (Table 1), (Fig. 9).



Source: Google Earth

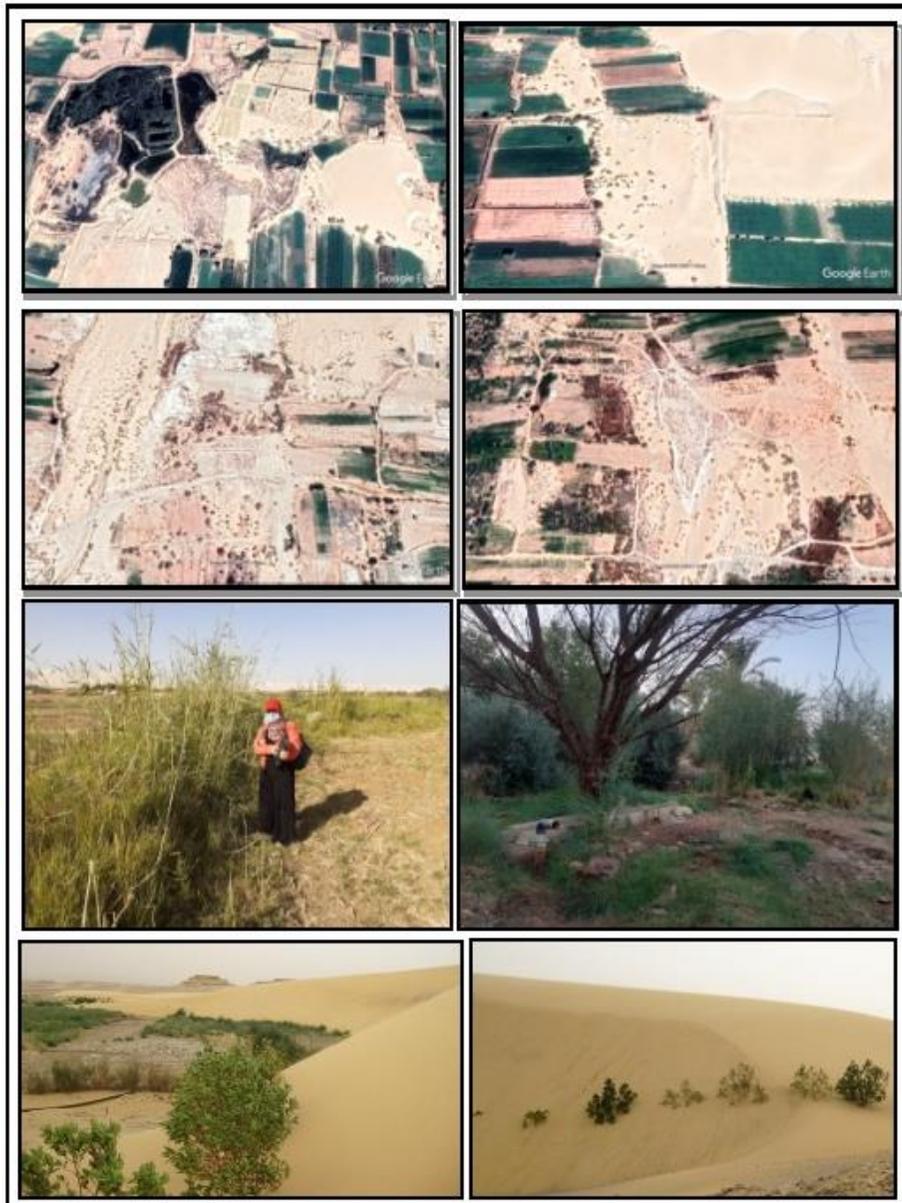
Fig. 9: The Spread of Sand Dunes before the Formation of the Drainage Pond West of El-Qasr and the Decrease of Its Area after Formation

3. Vegetation:

El-Qasr Village is characterized by a moderate natural vegetation, although its spatial distribution differs from one region to another. The location of El-Qasr Village at the depression floor, its proximity to the ground water level in most of its parts, and the expansion of agricultural land reclamation had a role in the emergence and spread of natural vegetation. This is mainly due to the fact that its distribution is linked to areas of saline sabkhas and ponds where it grows on its edges. It also grows on the margins of some sand dunes and above them, particularly in areas where agricultural soil overlaps with the axes of sand dunes, as a result of leaching from agriculture and irrigation processes (Fig. 10). Moreover, vegetation appears within cultivated lands or on their edges, which represent the low parts in which agricultural soil drains its excess water. Accordingly, the impact of the natural vegetation on the movement of sand dunes takes two forms, either by fixing the sand, which is considered as a trapping for sand, or by increasing its accumulation. Besides, the role of vegetation and its ability to trap sand depend on its type and density (Masbah, 2013).

4. Topography of the Earth's Surface:

The topography of the earth's surface on which the sand dunes move in the study area plays a role that has an impact on the rate of sand movement in the direction of the wind, as sand gathers in low areas. Besides, the presence of physical obstacles such as small hills, hummocks or others... changes the paths of sand movement. Accordingly, the topographical characteristics of the study area are studied. The analysis of Fig. (11 and 12) and Table (4) indicates the following:

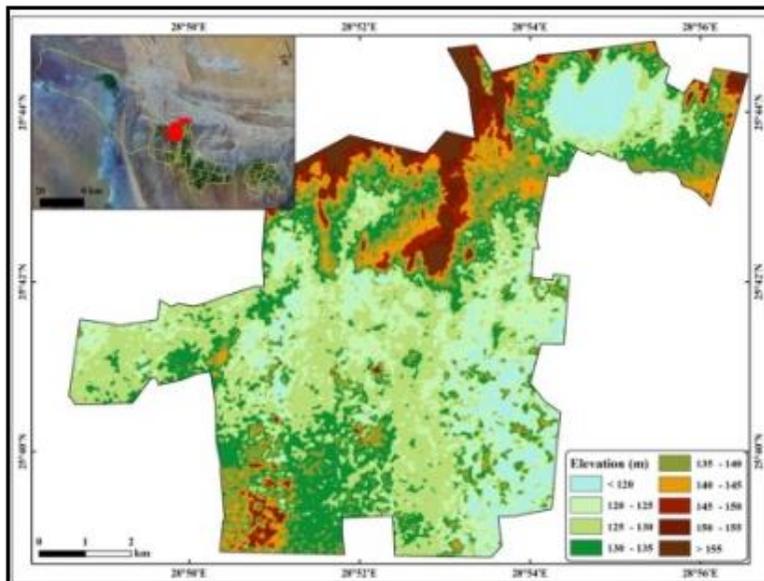


Source: Google Earth and Field work, 2020

Fig. 10: The Spread of Natural Vegetation in the Margins of Sand Dunes and above Their Surfaces, Salinity Areas, the Edges of Ponds, and Cultivated Lands in El-Qasr Village

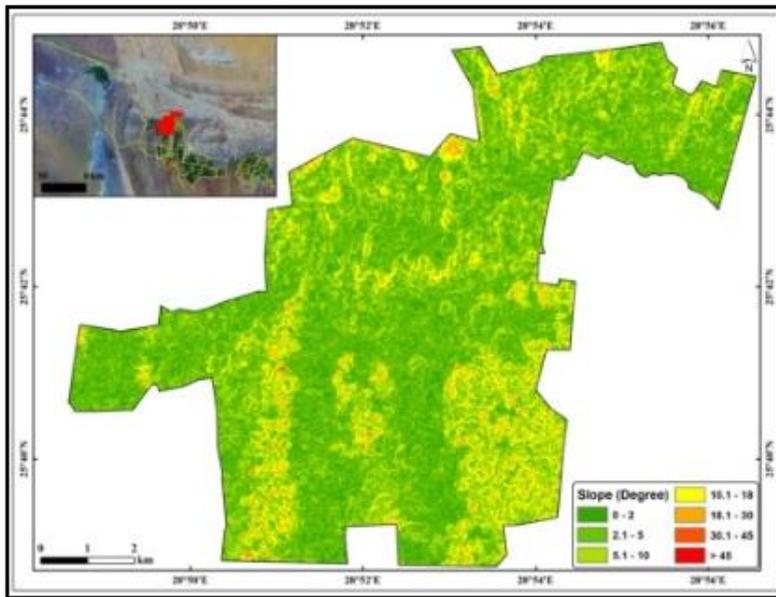
- The higher areas, which range between 145 and 472 m, represent the lowest percentage (8.1%), and they are represented in the northern and northwestern margins (the escarpment) and limited parts southwest of El-Qasr Village. On the other hand, elevations between 100 and 135 m occupied the first place with a percentage of 74.1%, and are represented in the old cultivated lands and sand dune ranges.
- The slope categories from zero to ⁵5 occupied a percentage of 90.1%, hence the study area is characterized by relative levelling in most of its parts, and this is reflected in the formation of sand dunes.

The northwestern and northern winds, after the sand fell on the northern escarpment coming from El-Farafra sand sea (sand source), were able to transport it through the low areas, represented here in the beds of dry wadis and Khors, and deposit it inward in the form of longitudinal paths or ranges that overlap with the agricultural lands extending from the northern escarpment to the depression floor towards the south, where El-Qasr Village is located. It is worth mentioning that the low degree of slope along with the few elevations helped in sand deposition.



Source: Digital Elevation Model (14.5m)

Fig. 11: Elevation Categories in El-Qasr Village



Source: Digital Elevation Model (14.5m)

Fig. 12: Slope Degrees in El-Qasr Village

Table 4: The Relief Characteristics of El-Qasr Village

Elevation			Slope		
Categories(m)	Area km ²	Area %	Categories (degrees)	Area km ²	Area %
120 <	5.96	8.50	0 - 2	12.53	18.10
120 – 125	11.63	16.80	2 - 5	31.96	46.00
125 – 130	20.34	29.40	5 - 10	17.85	26.00
130 – 135	13.30	19.40	10 - 18	5.80	8.50
135 – 140	7.88	11.40	18 - 30	0.90	1.30
140 – 145	4.45	6.40	30 - 45	0.0417	0.100
145 – 150	2.39	3.50	> 45	0.0023	0.003
150 – 155	1.44	2.20	SUM	69.08	100.00
> 155	1.69	2.40			
SUM	69.08	100.00			

Source: Based on (Fig 9-10) Using Arc map (10.5)

5. Relative Locations of Sand Dunes:

Relative locations affect the distances that the dune moves, as each dune affects the other by its impact on wind speed and direction

(Imbaby and Ashour, 1985). The analysis of satellite Images and the field study shows that the distances between the sand dunes are increasing towards the northwest, which had an impact on the high rate of their movement, particularly in Dunes No. 1, 8, 9 and 10. On the other hand, dunes in the eastern side of the study area are characterized by their density and the very small distances between them, which led to their Coalescence and made it difficult for the researcher to study their movement (Fig. 13).



Source: Google Earth, 2020

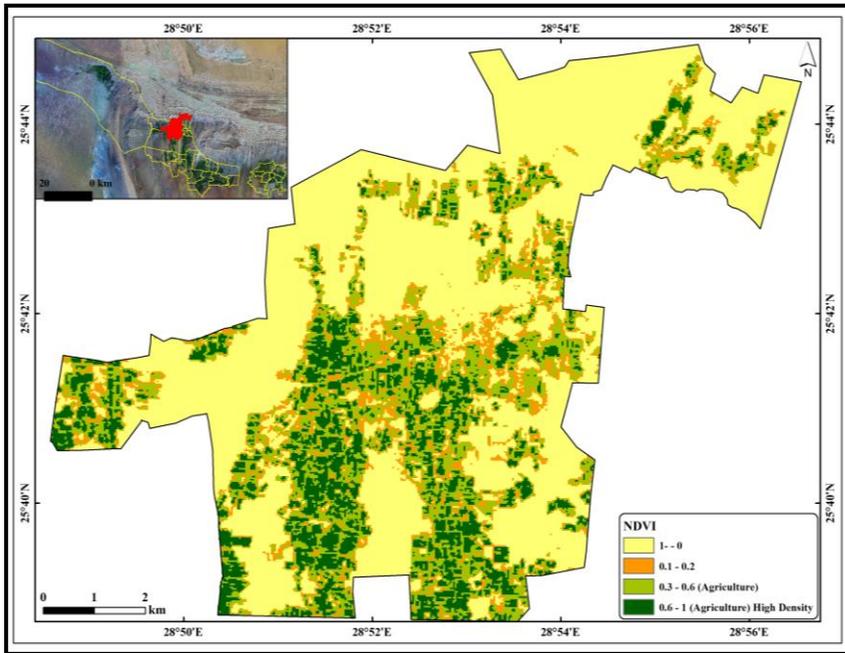
Fig.13: Relative Locations of Sand Dunes in El-Qasr Village between Spacing and Compaction

Third: Cultivated Lands in El-Qasr Village

El-Qasr Village witnessed an evident increase in the areas of cultivated land, as it is one of the leading villages in El-Dakhla Depression involved in this regard. This change had a significant role in the dynamics of sand dunes, as the analysis of Table 1 and the field study indicates that the movement of sand dunes decreased in the areas adjacent to the cultivated lands, particularly after human intervention in removing and cutting parts of the dunes for cultivation.

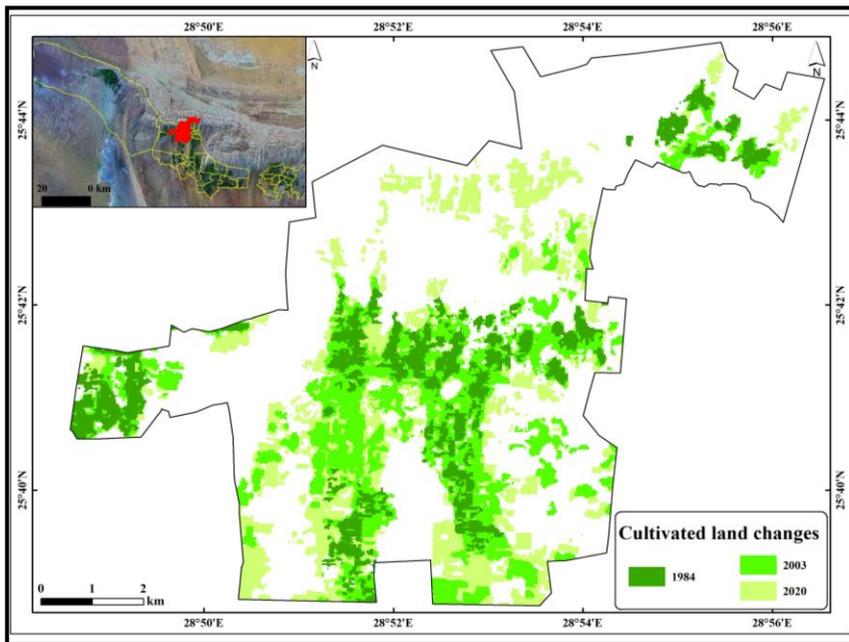
The development of the cultivated land area was tracked by applying the Normalized Difference Vegetation Index (NDVI)¹ and the supervisor classification of satellite Images of different years (1984, 2003, 2020), with the aim of identifying the natural and cultivated vegetation and its impact on the movement of sand dunes. Figures 14 and 15 indicate that the areas of cultivated land in El-Qasr Village witnessed an evident increase from 1984 to 2020. In 1984, the area of cultivated lands reached 6.45 km² with a percentage of 9.24% of the study area, and it represents the old lands that were away from the sand dune paths in most of its parts. In 2003, the area of cultivated lands was more than twice in size, reaching 16.26 km² with a percentage of 23.54%, and it is considered an extension of the old lands towards the south. With the expansion of agricultural land reclamation and the trend towards cultivating sand dune surfaces, cultivated land increased to 24.93 km² in 2020 with a percentage of 36.1%. Therefore, its growth direction overlap with sand dune paths and in many cases their areas increase at their expense, by cutting off parts and planting them. Moreover, the density of vegetation, particularly the cultivated area, had an impact on the decrease in the movement of the dunes.

¹ Normalized Difference Vegetation Index: NDVI is an index to find out how much of the study area is covered by vegetation. The index gives a number between -1 and 1, representing the density of vegetation. Generally, the index approaches to 1, it means dense vegetation and less than zero represents water, and cloud equation is used to calculate NDVI where R= red band radiance & NIR= infrared band radiance (Entezari, et al., 2019). $NDVI = (NIR - R) / (NIR + R)$



Source: Based on Satellite Images Landsat 8, 2020.

Fig. 14: Normalized Difference Vegetation Index (NDVI) in El-Qasr Village



Source: Based on Satellite Images of the years 1984, 2003, 2020.

Fig. 15: The Change in the Areas of Cultivated Lands in El-Qasr Village

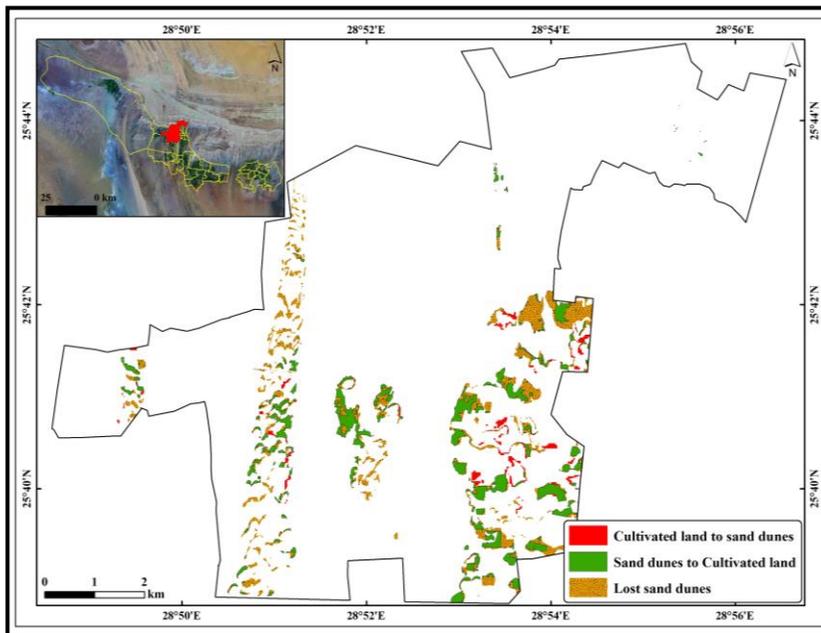
Fourth: The Impact of Sand Dunes on the Capability of Cultivated Soils in El-Qasr Village

The sand dunes in El-Qasr Village are one of the most significant factors that threaten Cultivated lands, as the proximity of cultivated lands to sand dune locations negatively affects their texture. The process of sand deposition on the soil of cultivated lands and their mixing with their layers lead to a qualitative and quantitative degradation in its characteristics, particularly the mechanical ones, and accordingly lead to a decrease in its capability and the productivity of cultivated crops. Figures 16 and 17 and Table 5 indicate the following:

- The total areas that were cultivated lands in 2003 and were covered by sand dunes in 2020 reached about 0.3 km², and were mainly concentrated in areas where modern agricultural reclamation lands extend within the sand dune ranges, particularly in the eastern side of El-Qasr Village.
- The areas that were dunes in 2003 and were turned into cultivated lands reached about 2.0 km². This is mainly due to the trend towards cultivating the surfaces of sand dunes, so we find them spread in all the sand dune paths in the study area, and most of them have proven successful. The most important crops that were cultivated were alfalfa and fruits such as mango, although in some areas cultivation failed and those areas were covered with sand.
 - The total area of cultivated lands exposed to sand encroachment¹ to an extremely dangerous degree reached

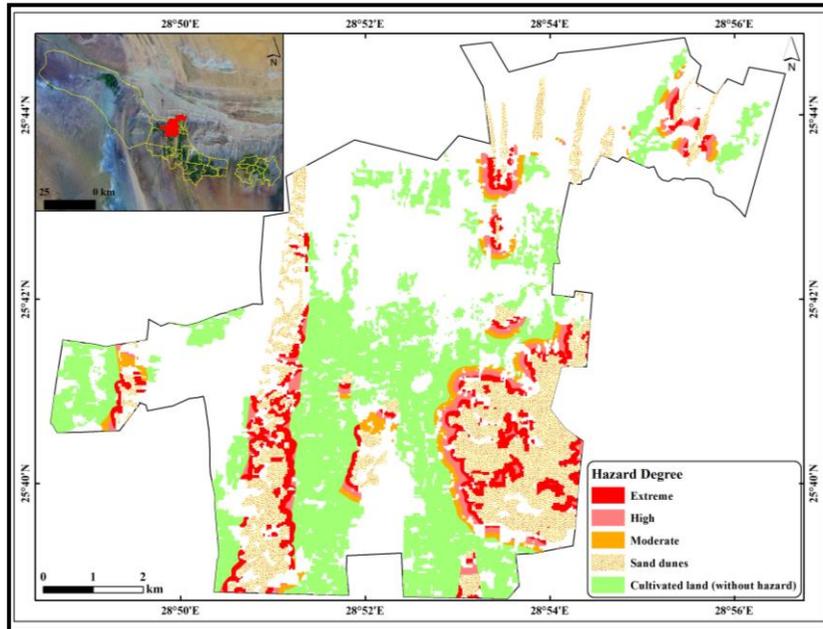
¹ The study relied on the classification of the hazard degree of sand movement on cultivated lands in El-Qasr Village on the methodology of Serougy (2011), as he determined the degrees of hazard by specifying the spatial range surrounding the dunes from its sides and front. The hazard increases as the cultivated lands approach the dunes, and decreases as we move away from them. In addition, the ranges of hazard were determined using Analysis Proximity, but the study differs in this regard as it chooses a 100-meter interval, as a boundary separating each hazard range from another. This has been done with the aim of identifying cultivated lands exposed to potential damage, within a period of 10 years, in conformity with short-term development plans. Many variables have also been taken into account in this classification, represented in the topography, wind direction, and movement direction of the dunes

3.61 km², with a percentage of 14.5% of the total cultivated lands in El-Qasr Village. Cultivated lands exposed to a high danger occupied 1.71 km², with a percentage of 6.9%. As for the lands that are far from the movement of sand dunes with a distance ranging between 200 and 300, they reached 1.45 km², with a percentage of 5.8%, and they represent a moderate danger to cultivated lands. The lands that are more than 300 meters away from the sand dune movement represent the largest percentage of the total cultivated lands in El-Qasr village, reaching 72.8%. During the field study, it was found that the farmers insisted on reclaiming their lands near the dune paths, despite their constant exposure to the danger of embedment (Fig. 18).



Source: Based on Quick Bird Images with differential Resolution (60 cm) downloaded from Google Earth Pro, 2020.

Fig. 16: The Spatial Relationship between Cultivated Lands and Sand Dunes



.Source: Topographic Maps 1: 25,000, and Satellite Images from Google Earth Pro, 2020
 Fig. 17: Classification of the Hazard Degree of Sand Movement on Cultivated Lands in El-Qasr Village

Table 5: Range of the Hazard Degree of Sand Movement on Cultivated Lands in El-Qasr Village

Hazard Degree	Distance from Dunes (m)	Area km ²	Area %
Extreme	0-100	3.61	14.5
High	100-200	1.71	6.9
Moderate	200-300	1.45	5.8
Cultivated Land (without hazard)	>300	18.16	72.8
Total		24.93	100

Source: Based on Fig. 17.



Source: Filed Study, 2020.

Fig. 18: The Impact of Sand Movement in Threatening the Cultivated Lands and Irrigation Channels by embedment in Separate Areas in El-Qasr Village

Accordingly, cultivated lands were affected by sand dunes and are still affected, and this can be clarified through the following elements:

1. The Impact of Sand Dunes on the Qualitative Change of Soil Texture:

The study adopts the methodology of Saleh (2006)¹ and Atyya (2018) to study this topic, by taking profiles of the soil of cultivated

¹ The study adopts the methodology of Saleh (2006) in comparing between the cultivated lands near and far from the dune locations, but the current study differs from it in the way

lands close to the locations of sand dunes or located within their range, and profiles of cultivated lands far from the dune locations, in order to compare them in terms of texture.

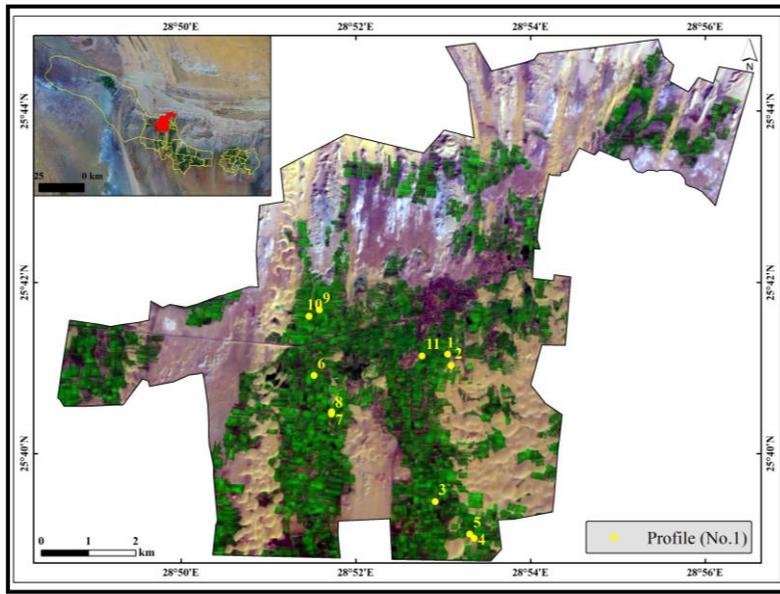
The analysis of Appendix (1) and Fig. (19, 20 and 21) indicate that:

- The impact of agricultural soils in the study area differed from one profile to another, according to the proximity or distance from the ranges of sand dunes and sheets, as the proportion of sand in profiles (1, 6 and 10) increased in the surface layer only, ranging between 76.92 and 96.95%, while the subsurface layers were dominated by loam and clay texture. This is due the fact that these profiles were affected by the process of sand drift from the sand forms close to them, which led to a change in the soil texture to sand in the surface layer.
- Profiles (2, 4, 5 and 8) were characterized by the dominance of sand along the layers of the profile, and the reason is that these profiles were sand dunes that were leveled and their surfaces were cultivated (newly reclaimed lands), and therefore their main component is sand. It is worth noting that profile (4) is exposed to sand encroachment from the neighboring dunes that have not been levelled, and profile (8) as well, as it was part of sand dune lands from 25 years that were levelled with a layer of clay and cultivated. Therefore, it is relatively less than its formers in the proportion of sand, as its profile is mixed with clay.
- Most of the soil profiles of cultivated lands far from the range of sand forms and located in the middle of cultivated lands were characterized by a low percentage of sand compared to those of clay and silt, as the percentage of clay ranged between 19 and 67% in the subsurface layers.

It is worth noting that it was found from the field study that most of the soil profiles did not represent the original soil, but rather a

it was approached. Saleh's (2006) study relied on the geochemical analysis of the microelements of the soil profiles, and the analysis of the surface layer only of cultivated land soil samples. As for the current study, it relied on the mechanical characteristics and qualitative change in the layers of soil texture as adopted in the study of Atyya (2018).

backfill. That is, the farmer is forced to bring red clay or shale transported soil, which is scattered in El-Dakhla Depression, particularly in the Mut road, so as to increase the fertility of the soil.



Source: Google Earth, 2020

Fig. 19: Distribution of Locations of Soil Profiles in El-Qasr Village



Source: Field work, 2020

Fig. 20: Variation in Soil Texture in El-Qasr Village



Source: Field work, 2020

Fig. 21: Locations of Soil Profiles in El-Qasr Village

2. Land Capability of Soil Profiles in El-Qasr Village

Capability is the potential of land for use in specified ways, or with specified management practices. The purpose of land capability classification systems is to study and record all data relevant to find the combination of agricultural and conservation measures, which would permit the most intensive and appropriate agricultural use of the land without undue danger of soil degradation.

There are several methods of evaluating the capability of soil including Sys et al. (1991), Asel program, Microlies program, and the use of GIS environment to build an evaluation model. The study adopts the method of Sys et al. (1991) (using the Land Evaluation program) (Fig. 21). This is mainly due to the fact that this method is widespread and suitable for arid and semi-arid areas, and therefore it is one of the most suitable methods that can be applied to the soil profiles of El-Qasr Village.

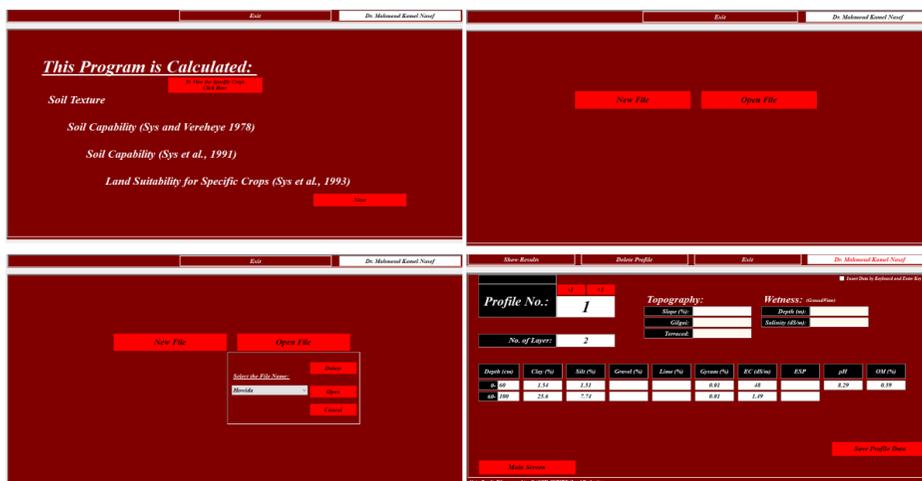


Fig. 21: The Interface of Land Evaluation Program

The evaluation of the soil capability index is based on the mechanical and chemical characteristics of the study area profiles (Appendix 1). The characteristics entered in the program are the following: topography (t), wetness (w), soil texture (S1), soil depth

(S2), calcium carbonate (S3), gypsum (S4), and salinity and alkalinity (n). To obtain the soil suitability index for cultivation, the following equation is applied:

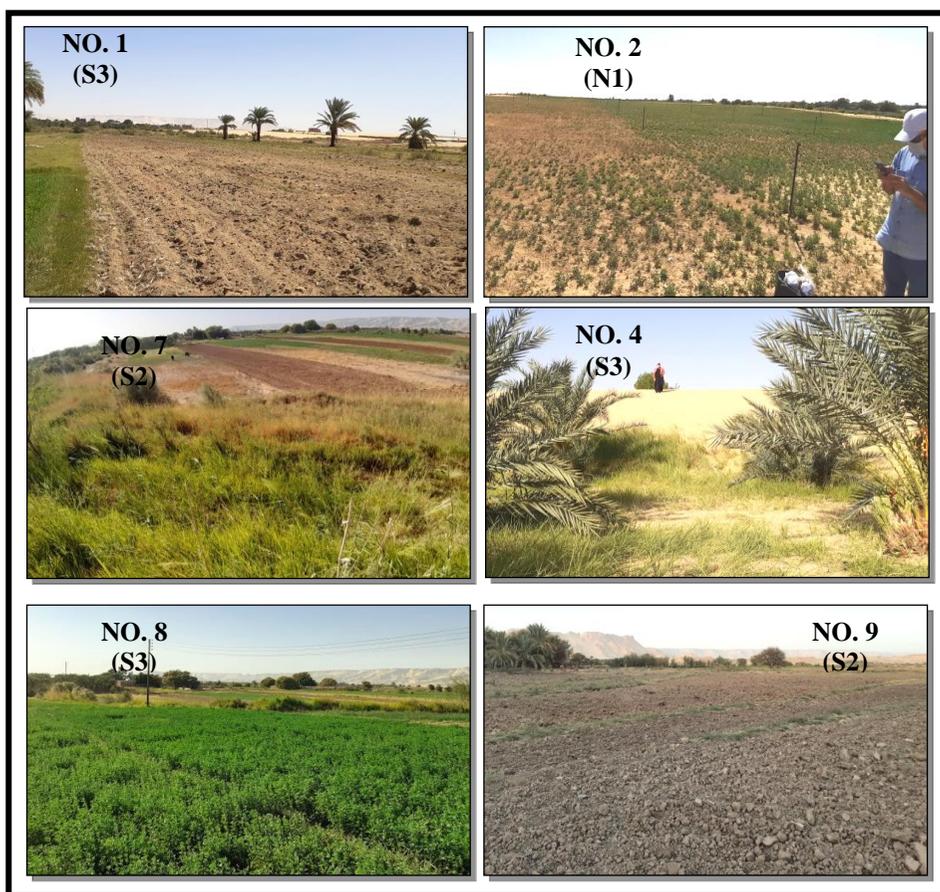
$$Ci = t \times \frac{w}{100} \times \frac{S1}{100} \times \frac{S2}{100} \times \frac{S3}{100} \times \frac{S4}{100} \times \frac{n}{100}$$

(Sys et al, 1991)

By applying the suitability index equation, it was possible to calculate the current and potential capability of the soil profiles of the study area. The results are indicated in Appendix (2) and Fig. (22), and are addressed as follows:

- The current capability of soil:** the profiles of the study area for the suitability index fall into three classes: lands of moderate capability (S2), lands of marginal capability (S3), and unsuitable lands for cultivation (N). S3 lands had the largest number of the studied profiles, with a percentage of 54.5%, followed by S2 lands with a percentage of 17.3%, while N lands recorded the lowest percentage of 18.2%. The moderate productive lands were represented in three profiles (7, 9 and 11), where the suitability index value (CI) ranged between 53.35 and 62.33. They are lands of moderate texture, and are suitable for most agricultural crops. The marginal productive lands occupied the largest number of profiles, which were represented in six profiles (1, 4, 5, 6, 8 and 10), and the values of the suitability index (CI) ranged between 27.25 and 47.74. They are lands of moderate texture and moderate salinity, and are suitable for cultivation, but under certain conditions as they require great effort and attention as well as special treatment. Unsuitable lands for cultivation appeared in only two profiles, namely 2 and 3. This is mainly due to the sandy soil texture and the increase in the degree of slope in profile 2, and the high percentage of salt and the high level of ground water in profile 3 (where rice is cultivated).
- The potential capability of soil:** The potential capability was calculated based on the current capability, by making a treatment of some soil elements that can be modified, such as topography and salt concentration, which are called non-permanent elements.

As for the permanent elements whose characteristics cannot be improved, they are represented in the texture and depth of the profile, calcium carbonate and gypsum (Atyya, 2013). The results of Appendix 2 indicate that the studied profiles were classified into three classes of lands of high suitability (s1) with a percentage of 18.2%, lands of moderate suitability (s2) with a percentage of 72.7%, and lands of marginal suitability (s3) with a percentage of 9.1%. Thus, all profiles are suitable for cultivating most crops.



Source: Field study, 2020 & the Results of the application of the Land Evaluation Program.

Fig. 22: Variation in the Capability of Soil in El-Qasr Village

3. Land Suitability for Specific Crops

Land suitability classes for several crops were predicted on the bases of matching land qualities and characteristics and crop standard requirements using the parametric land index as mentioned by Sys et al. (1991 and 1993). The land suitability for selected crops (field crops, vegetables and fruit trees) (11 crops) were investigated (Soliman, 2016). The results of current land suitability are shown in Appendix 3.

- Lemons and beans are among the most common crops that are not suitable for cultivation in the profile soils of the study areas, although profile 4 is where lemons are grown, but its productivity is low (Fig. 23).
- Olive trees occupy the largest percentage of their suitability for cultivation in all profiles studied, except for profile 3, followed by the onion crop, which can be grown in the study profiles except for four profiles in which it is not preferred to be cultivated (2, 3, 4 and 5).
- The tomato crop is one of the crops that farmers prefer to grow in the El-Qasr Village. However, it was found that profile 9 has lands of moderate suitability for most crops, but the farmer stays away from growing tomatoes because they need a special service due to infection and disease, which in turn reduce its productivity.
- Field crops, particularly alfalfa, cotton and Maize, are among the most important crops that are well cultivated in most of the studied soil profiles, and have an important economic return in the region.
- Profile (3) is one of the profiles whose soil is not suitable for the cultivation of all the studied crops, followed by profile (2), which is suitable only for the olive crop. On the other hand, profile 10 is one of the best profiles in which all the studied crops are cultivated, except for lemon trees, and the suitability of profile 10 varies between moderate to marginal suitability, and by modifying its (non-permanent) characteristics, it will reach the

high degree of suitability (S1) to have all the studied crops cultivated.



Source: Field Study, 2020

Fig. 23: Cultivation of Lemons in Profile No. 4 in the far southeast of El-Qasr Village

Results and Recommendations:

The study of the dynamics of sand dunes and their impact on the capability of soil in El-Qasr Village reveals several Results as follows:

1. The sand dunes in the study area vary between Barchan dunes of different types and falling dunes from the escarpment, and the compound Barchan dunes are the most common type.
2. The general average of the movement of the Barchan sand dunes in El-Qasr Village is 7.6 m/year, and thus they are considered one of the fast dunes, although this speed varies from one dune to another due to many factors affecting that movement.
3. The human intervention had an evident impact on the decrease in the areas of sand dunes, as their areas decreased from 11.74 km² in 2003 to 8.71 km² in 2020, and the percentage of loss in the

area of the studied dunes ranged between 1.3 and 93.5% in favor of agriculture.

4. The areas of cultivated land increased from 6.45 km² in 1984 to 24.93 km² in 2020, and this had an impact on the decrease in the movement rates in the adjacent dunes.
5. The sand dunes affected the mechanical characteristics of the soil of the cultivated lands, particularly their texture, which led to a qualitative degradation of the soil that appeared in the high proportion of sand along the soil sectors in regard to the cultivated lands close to it. As for the ones far from it, the proportion of sand decreases, and accordingly the proportions of clay and silt rise.
6. The degrees of the current capability of soil of El-Qasr Village ranged between unsuitable and moderately suitable, and with the improvement of the characteristics of non-permanent soils as well as the calculation of the potential capability of soil, the degrees ranged between marginal and high suitability.
7. Most field and vegetation crops are cultivated in El-Qasr Village. However, fruitful trees are of less suitability, except for olive trees, followed by mango trees. Besides, alfalfa is considered one of the most used field crops in cultivation, followed by Maize and wheat, and onion is among the most vegetation crops that are well cultivated in the soil of El-Qasr Village.

Recommendations:

- In reclamation of cultivated lands, the distance from sand paths is to be taken into account, particularly since the village has an area that allows this and cultivated lands are spread in most of its parts.
- Aiming to reduce the wind speed or change its course, it is recommended to expand in erecting barriers or the so-called temporary fences, which are palm fronds or Maize sticks. However, the study advises to follow this method in areas exposed to sand drift, and not in the ranges of large dunes in large areas, otherwise it will do more damage than good. The

field study monitored this method being used in the southeast and middle of El-Qasr Village (Fig. 24).

- The use of permanent fixing methods, such as the process of afforestation around the dune, is a method followed near the northern escarpment, and the cultivation of dune surfaces is a successful method and widely followed in El-Qasr Village. Nevertheless, it is recommended to choose the suitable crops for those lands because they do not have many crops, and therefore it must be studied in detail and the most suitable crops are to be determined in order to yield successful results.
- It is recommended to cultivate cabbage and sorghum crops on a large scale, as it was found from the application of Suitability of Crops that they are among the crops that are best grown in the current and potential soils of El-Qasr Village, and their suitability for agricultural soil ranged between a high and moderate degree (S1-S2).



Source: Field Study, 2020

Fig. 24: Following the Method of Temporary Fences to Limit Sand Drift in El-Qasr Village

Appendices:

Appendix 1: Particle Size Distribution and Chemical Characteristics of the Soil Profile

Profile No.	Depth (cm)	Texture %				caco3	Om%	EC	Ph	caso4 %	SAR	ESP %	
		Sand	Silt	Clay	Class								
Lands Adjacent and Relatively Close to Sand Dunes	1	0-60	96.95	1.51	1.54	sand	3.2	0.59	0.48	8.29	0.005	0.78	2.75
		60-100	66.67	7.74	25.58	sandy Clay Loam	6.88	0.61	1.49	8.85	0.008	7.00	9.16
	5	0-30	98.42	1.29	0.29	sand	5.6	0.32	0.72	9.18	0.005	1.98	3.99
		30-60	98.51	1.29	0.2	sand	5	0.4	0.6	9.3	0.005	1.8	3.2
	6	0-50	84.47	14.20	1.33	loamy Sand	2.4	0.67	3.02	8.46	0.004	7.16	9.32
		50-70	69.55	10.35	20.10	Sandy Clay Loam	4.8	0.50	3.80	9.25	0.004	3.63	5.69
	8	0-35	71.88	12.34	15.78	sandy loam	3.52	0.34	2.22	8.71	0.018	9.37	11.6
		35-70	72.44	7.26	20.29	sandy clay loam	5.12	0.42	7.64	8.74	0.007	12.97	15.31
	10	0-40	76.92	3.98	19.1	sandy loam	9.65	0.9	0.25	7.86	ND	2.05	13.78
		40-80	54.91	3.99	41.1	sandy clay	16.9	0.56	0.40	8.29	ND	2.66	12.45
		80-100	52.91	7.99	39.1	sandy clay	13.68	0	0.44	8.49	ND	3.32	12.51
	Lands far from Sandy Forms	3	0-50	42.47	25.22	32.31	clay loam	2.08	0.96	44.65	8.13	0.09	19.77
50-90			27.31	25.22	47.47	clay	1.6	1.43	14.94	8.05	0.003	19.42	21.95
7		0-60	49.48	13.50	37.02	sandy clay	5.12	0.67	4.29	8.16	0.004	8.32	10.52
		60-100	46.23	21.52	32.25	sandy clay loam	8.32	0.67	2.77	8.37	0.004	11.12	13.41
9		0-60	72.75	9.12	18.14	sandy loam	6.4	0.69	1.56	8.54	0.003	6.00	8.13
		60-100	63.56	5.89	30.55	sandy clay loam	7.2	0.99	1.30	8.65	0.0087	6.51	8.66
11		0-30	41.3	13.9	44.8	clay	7.24	0.58	6.17	7.44	2.92	3.33	12.42
		30-50	23	10	67	clay	7.24	0.36	5.76	7.56	2.37	3.81	14.18
		50-70	48.9	4	47.1	sandy clay	6.44	0	5.36	7.55	1.23	3.54	12.4
		70-100	77	4	19	sandy loam	9.65	0	5.34	8.08	ND	2.03	12.16
Cultivated Sand Dune Lands	2	0-30	95.17	2.58	2.25	sand	3.52	0.24	3.11	8.89	0.003	4.58	6.66
		30-60	96	2	2	sand	3	0	3.15	8.9	0	4.4	6.53
	4	0-50	96.80	1.40	1.80	sand	4.32	0.15	15.77	8.91	0.007	10.81	13.08
		50-100	96.93	1.67	1.40	sand	5.6	0.07	1.18	9.11	0.005	0.87	2.85

Source: Based on Samples Analysis in the Central Laboratory, Faculty of Agriculture, Tanta University, (Yousif, 2014).

Appendix 2: Limitation Rating and Capability Index for Evaluating Soil Profiles of El-Qasr Village

Profile NO.	Soil Physical Characteristics (s)											Salinity/alkalinity (a)			Current Suitability			Potential Suitability		
	Topography (t)		Wetness (w)		Texture		Lime	Gypsum	Depth		CS	PS	Ci	M.class	S.class	Class	Ci	M.class	S.class	Class
	CS	PS	CS	PS	CS	PS			CS	PS										
1	100	100	100	100	95	50	70	100	90	100	100	42.75	S3	S	S3s	59.85	S2	S	S2s	
2	65	90	100	100	85	50	70	100	90	100	100	24.86	N1	b	N1b	48.2	S3	S	S3s	
3	80	100	40	80	95	90	100	100	90	85	80	14.28	N1	tw	N1tw	54.72	S2	wa	S2wa	
4	75	100	100	100	95	50	70	100	90	100	100	27.25	S3	b	S3b	59.85	S2	S	S2s	
5	75	100	100	100	85	50	70	100	90	100	100	28.69	S3	b	S3b	53.55	S2	S	S2s	
6	100	100	100	100	85	65	80	100	90	96	100	47.74	S3	S	S3s	61.2	S2	S	S2s	
7	100	100	100	100	95	90	100	100	90	90	100	69.26	S2	-	S2	85.5	S1	-	S1	
8	100	100	100	100	85	65	80	100	90	90	100	44.75	S3	S	S3s	61.2	S2	S	S2s	
9	100	100	100	100	95	65	80	100	90	96	100	53.35	S2	S	S2s	68.4	S2	S	S2s	
10	90	100	100	100	95	65	80	90	90	96	100	43.22	S3	S	S3s	61.56	S2	S	S2s	
11	90	100	100	100	95	90	100	100	90	90	100	62.33	S2	-	S2	85.5	S1	-	S1	

Sources: Based on Land evaluation program.



S2	S3	N1
27.3	54.5	18.2
S2S	S3S	S3TS
9.1	18.2	36.3
18.2	9.1	9.1
9.1	9.1	9.1

Current suitability

S1	S2	S3
72.7	9.1	9.1
S2S	S2WN	S3S
63.6	9.1	9.1

Potential suitability

Class	Order	Ci (°)	Soil Grades
S1		100-75	Highly suitable
S2	S	75-50	Moderately suitable
S3		50-25	Marginally suitable
N(N1-N2)	N	>25	Unsuitable

Source: FAO, 1985.

Appendix 3: Land Suitability Classes for Soil Profiles of El-Qasr Village

profile No.	Field Crops					Vegetables Crops			Fruit trees		
	Barley	Maize	wheat	Cotton	Alfalfa	Tomato	Onion	Beans	Mango	Citrus	Olives
1	N1	S3	N1	S3	S3	N1	S3	N1	S3	S3	S3
2	N1	N1	N1	N1	N1	N1	N1	N1	N1	N2	S3
3	N1	N1	N1	N1	N1	N1	N1	N1	N1	N1	N1
4	N1	N1	N1	N1	N1	N1	N1	N1	N1	N1	S3
5	N1	N1	N1	N1	N1	N1	N1	N1	N1	N2	S3
6	S3	S3	N1	S3	S3	N1	S3	N1	N1	N2	S3
7	S2	S3	S2	S2	S2	S3	S3	N1	S3	N1	S3
8	S3	N1	N1	S3	S3	N1	S3	N1	N1	N2	S3
9	S3	S3	S3	S3	S3	S3	S3	N1	S3	N1	S3
10	S3	S3	S3	S3	S2	S3	S3	S3	S3	N1	S2
11	S2	S3	S3	S2	S2	S3	S3	N1	S3	N1	S2

Source: Based on (Appendix 1) using Suitability of Crops, Sys et al, 1993.

References

1. Al-Gawthari, A. H., & Jaber, Z. S., 2014: Spatial Analysis of the Distribution of Sand Dunes in Al-Samawa District, Babylon University Journal, Human Sciences, Volume 22, No. 2.
2. Al-Jilani, A. S. A., 2020: Sandy Forms on the Coast of El-Dafna Plateau between the Two Wadis of Al-Hariqa and Western Monastir in Northeastern Libya: A Geomorphological Analysis Using Remote sensing techniques, Journal of Scientific Research in Arts, Girls' College of Arts, Sciences and Education, Ain Shams University, No. 21, Part Two.
3. Al-Jumaili, S. G. S., 2010: A Report on the Movement of Sand Dunes in the Two Regions of Sheikh Saad and Ali Al-Gharbi: A Geographical Study, Basra Arts Journal, Faculty of Arts, Mansoura University, No. 51.
4. Atyya, S. B., 2013: Soil in El-Dakhla Depression: A Geographical Study Using GIS and Remote Sensing, M SC Thesis, Faculty of Arts, Cairo University.
5. Atyya, S.B., 2018: Soil Problems in Kharga Depression "A Geographical Study by Using Remote sensing and Geographical Information Systems, Ph.D. Thesis, Faculty of Arts, Cairo University.
6. Entezari, M., Esmaeily, A., & Niazmardi, S., 2019: "Estimation of Soil Moisture and Earth's Surface Temperature Using LANDSAT-8 Satellite Data", The International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial information Sciences, Vol. XLII-4/W18, Geospatial Conference-Joint Conferences of SMPR and GI Research.
7. Farghali, A. A., 2007: Geomorphology of Sand Dunes between the Southern Part of Ismailia and the Western Edge of El-Tih Plateau, Sinai, M.SC thesis, Faculty of Arts, Alexandria University.
8. Ghadir, M., & Koch, B., 2010: Developing a Monitoring System for Sand Dunes Migration in El-Dakhla Oasis, Western Desert, Egypt, Remote Sensing for Science, Education and Cultural Heritage.

9. Gouda, H. G., 1997: Sweeping and Erosion by wind, Physical Geography of the Deserts of the Arab world: Geomorphological, Climatic and Applied Studies in the Field of Economic Development, 1st Topic, 6th Ed., Manshaat Al-Maaref, Alexandria.
10. Hafez, E.A.S., 2015: Landforms Resulting From Wind Action in Kharga Depression "A Geomorphological Study", Ph.D. Thesis, Geography Dep., Faculty of Art, Beni-Sueif University.
11. Hereher, M., & Ismael, H., 2015: The Application of Remote Sensing Data to Diagnose Soil Degradation in El-Dakhla Depression, Western Desert, Egypt, Taylor & Francis, Geocarto International, DOI 10.1080/10106049.2015.1059901.
12. Imbabi, B. S., & Ashour, M., 1985: Sand Dunes in the Qatar Peninsula, Part Two, Center for Documentation and Human Research, Qatar University, Doha, Qatar.
13. Misbah, A. K. D., 2013: The Coastal Sand Dunes Northwest of Sabratha: A Geomorphological Study, The Libyan Journal of Studies, Dar Al-Zawiya Book.
14. Saleh, K. M., 2006: Barchan Dunes in Western Sohag Governorate and Their Impact on the Soil of Agricultural Lands in the Flood Plain, Scientific Journal of the Faculty of Arts in Sohag, No. 29, Part Two.
15. Serougy, K.S.D., 2011: Sand Dunes Movement and Their Geomorphological Hazards of Mutt Area, El-Dakhla Depression- Western desert, MS. C. Thesis, Geography Dep., Faculty of Art, Minia University.
16. Soliman, M. M., 2016: Set of Agricultural Land Evaluation in El-Dakhla Oases Soils, Egypt, Egypt. J. Soil Sci. Vol. 56, No.1.
17. Sys, C., 1991: Land Evaluation Parts I and II Lecture Notes., Gent. Univ., Gent, Belgium.
18. Sys, C., Ranst, E., Van Debaveye, J. and Beernaer, T.F., 1993: Land Evaluation Part III "Crop Requirements", Agric, Public 7, Gest Adm for Dev. Coop., Brussels, Belgium
19. Thomas, S.G., 1997: Arid Zone Geomorphology, Process and Change in Dry Lands, 2nd Ed., Belhaven Press, London.

20. Yousif, I.A.H, 2014: Land Evaluation and Sustainable Development of Areas of El-Dakhla Oasis, Egypt, Ph.D. Thesis, Faculty of Agriculture, Cairo University.
21. Zhenda, Z.S. shu. W.zhen, and D.Xinmin, 1986: Deserts of China Institute of Desert Research, Academia Simica Lanzhou, China.

**List of Names of Reviewers of Research Papers in This Issue
(Alphabetically Ordered)**

No.	Name	Major & Affiliation
1	Prof. Elewia Soliman Al-Hakim	Professor of French Language, Faculty of Al-Sun, Ain Shams University
2	Prof. Ahmed Ibrahim Mohamed Saber	Professor of Geomorphology and Cartography, Faculty of Arts, Port Said University
3	Prof. Asmaa Ahmed Al-Sherbiny Hassan	Professor of English Literature, Faculty of Arts, Mansoura University
4	Prof. Fathia Sayed Mahmoud Al-Farraji	Professor of French Literature and Criticism, Faculty of Education, Tanta University
5	Prof. Hesham Mohamed Hassan	Professor of English Linguistics, Faculty of Arts, Benha University
6	Prof. Laila Abdulaal Abdulmajid Al-Ghalban	Professor of English Linguistics, Faculty of Arts, Kafr El-Sheikh University
7	Prof. Mohamed Fouad Abdulaziz	Professor of Geography, Faculty of Arts, Arish University
8	Prof. Mohamed Sayed Mohamed Ali	Emeritus Professor of Linguistics, English Department, Higher Institute of Art Criticism, Academy of Arts
9	Prof. Mona Edward Saba	Professor of French Literature, Faculty of Arts, Suez University
10	Prof. Nadia Kamel Salib	Professor of French Language, Faculty of Arts, Minia University
11	Prof. Nagwa Ibrahim Younis	Professor of English Linguistics, Faculty of Education, Ain Shams University
12	Prof. Nevine Mohamed Sarwat	Professor of Linguistics and Translation, Faculty of Arts, Alexandria University
13	Prof. Osama Abdulfattah Madany	Professor of English Literature, Faculty of Arts, Menoufia University
14	Prof. Shaker Rizk Taqi Al-Deen	Professor of English Linguistics, Faculty of Arts, Suez University
15	Prof. Taha Rushdy Taha Sayed	Professor of Applied Linguistics, French Department, Faculty of Arts, Kafr El-Sheikh University



مجلة كلية الآداب جامعة بورسعيد

دورية ربع سنوية محكمة

العدد الحادي والعشرون

يوليو ٢٠٢٢م

الجزء الثالث

الموقع الإلكتروني

[HTTPS://JFPSU.JOURNALS.EKB.EG/](https://jfpsu.journals.ekb.eg/)

(ISSN: 2356-6493)

الرقم الدولي الموحّد للطباعة

(ISSN: 2682-3551)

الرقم الدولي الموحّد الإلكتروني