

УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ

ГОДИШЊАК

ФИЛОЗОФСКОГ ФАКУЛТЕТА
У НОВОМ САДУ

КЊИГА XLVI-3

Посебно издање



e-ISSN 2334-7236
doi: 10.19090/gff.2021.3

Нови Сад
2021

Издавач
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ НОВИ САД

За издавача
проф. др Ивана Живанчевић Секеруш, декан

Уређивачки одбор
проф. др Милан Ајџановић; проф. др Едита Андрић; проф. др Тамара Валчић
Булић; доц. др Невена Варница; др Ана Генц; доц. др Ивана Иванић; доц. др
Алексеј Кишјухас; др Милена Летић-Лунгулов; доц. др Олга Панић Кавгић; доц. др
Драгана Поповић; проф. др Дејан Пралица; проф. др Јанко Рамач; доц. др Гордана
Ристић; проф. др Бојана Стојановић-Пантовић; доц. др Никола Таталовић; доц. др
Јасна Ухларик; проф. др Ђура Харди

Главни и одговорни уредници
проф. др Сања Париповић Крчмар
проф. др Дамир Смиљанић

Секретар редакције
Алексеј Кишјухас

Технички секретар
Игор Лекић

UNIVERSITY OF NOVI SAD

ANNUAL REVIEW

OF THE FACULTY OF PHILOSOPHY

VOLUME XLVI-3

Special issue



e-ISSN 2334-7236
doi: 10.19090/gff.2021.3

Novi Sad
2021

Издавач / Éditeur
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ / FACULTÉ DE PHILOSOPHIE
НОВИ САД / NOVI SAD

За издавача / Pour l'éditeur
проф. др Ивана Живанчевић Секеруш, декан
Prof. Ivana Živančević Sekeruš, doyenne

Уређивачки одбор
проф. др Тамара Валчић Булић, доц. др Ивана Вилић, доц. др Милица Винавер-Ковић, проф. др Снежана Гудурић, доц. др Ксенија Ђорђевић Леонар, проф. др Татјана Ђурин, проф. др Иван Јовановић, проф. др Катарина Мелић, проф. др Диана Поповић, проф. др Татјана Самарџија, доц. др Ружица Седер, проф. др Павле Секеруш, проф. др Селена Станковић, проф. др Веран Станојевић

Comité de Rédaction
Tamara Valčić Bulić, Ivana Vilić, Milica Vinaver-Ković, Snežana Gudurić, Ksenija Đorđević Léonard, Tatjana Đurin, Ivan Jovanović, Katarina Melić, Diana Popović, Tatjana Samardžija, Ružica Seder, Pavle Sekeruš, Selena Stanković, Veran Stanojević

Уредник посебног издања / Éditeur du volume spécial
проф. др Тамара Валчић Булић
Tamara Valčić Bulić

Технички секретар посебног издања / Secrétaire technique du volume spécial
др Небојша Влашкалић
Nebojša Vlaškalić

УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ

ФРАНЦУСКЕ СТУДИЈЕ ДАНАС
Писати свет на француском данас и јуче

Научни скуп Одсека за романистику
Нови Сад, 23-24. октобар 2020.



e-ISSN 2334-7236
doi: 10.19090/gff.2021.3

Нови Сад
2021

РЕЦЕНЗЕНТИ ТРЕЋЕ СВЕСКЕ ГОДИШЊАКА ФИЛОЗОФСКОГ ФАКУЛТЕТА

доц. др Никола Бјелић, Филозофски факултет Универзитета у Нишу; доц. др Јелена Брајовић, Филолошки факултет Универзитета у Београду; доц. др Барбара Водановић, Свеучилиште у Задру; проф. др Снежана Гудурић, Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду; доц. др Ксенија Ђорђевић Леонар, Универзитет Пол Валери, Монпеље; проф. др Татјана Ђурин, Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду; проф. др Ненад Ивић, Филозофски факултет Свеучилишта у Загребу; проф. др Катарина Мелић, Филолошко-уметнички факултет Универзитета у Крагујевцу; проф. др Милица Мирић, Филозофски факултет Универзитета у Београду; проф. др Диана Поповић, Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду; доц. др Наташа Поповић, Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду; проф. др Татјана Самарџија, Филолошки факултет Универзитета у Београду; проф. др Јасна Татар-Анђелић, Филолошки факултет Универзитета Црне Горе; доц. др Даниела Ђурко, Свеучилиште у Задру

COMITÉ DE LECTURE

Nikola Bjelić, Faculté de Philosophie, Université de Niš ; Jelena Brajović, Faculté de Philologie, Université de Belgrade ; Barbara Vodanović, Université de Zadar ; Snežana Gudurić, Faculté de Philosophie et Lettres, Université de Novi Sad ; Ksenija Đorđević Léonard, Université Paul Valéry – Montpellier ; Tatjana Đurin, Faculté de Philosophie et Lettres, Université de Novi Sad ; Nenad Ivić, Faculté de Philosophie, Université de Zagreb ; Katarina Melić, Faculté des Lettres et des Arts, Université de Kragujevac ; Milica Mirić, Faculté de Philosophie, Université de Belgrade ; Diana Popović, Faculté de Philosophie et Lettres, Université de Novi Sad ; Nataša Popović, Faculté de Philosophie et Lettres, Université de Novi Sad ; Tatjana Samardžija, Faculté de Philologie, Université de Belgrade ; Jasna Tatar-Andelić, Faculté de Philologie, Université du Monténégro ; Daniela Ćurko, Université de Zadar.

UNIVERSITÉ DE NOVI SAD

**LES ÉTUDES FRANÇAISES
AUJOURD'HUI**

Écrire le monde d'hier et d'aujourd'hui en français

Colloque du Département d'études romanes
Novi Sad, 23-24 octobre 2020



e-ISSN 2334-7236
doi: 10.19090/gff.2021.3

Novi Sad
2021

РЕЧ УРЕДНИКА

У октобру 2020. године одржан је на Филозофском факултету у Новом Саду, у организацији Одсека за романистику, сада већ традиционални, тринаести међународни научни скуп, *Француске студије данас*. Скуп је, с обзиром на необичне и сложене околности тренутка, то јест пандемију ковида 19, организован у виртуелном простору. И поред тога, у скупу је учествовало преко четрдесет стручњака из области франкороманистике.

У посебном издању *Годишњака* које је данас пред читаоцима објављени су изабрани радови са овог скупа, укупно двадесет два рада. Тема прошлогодишњег научног окупљања, као и овог броја, довољно широка да укључи различите и разноврсне рефлексije, била је, у мало слободнијем преводу, *Писати свет на француском данас и јуче*. Радови су распоређени у две велике области истраживања: језичка и књижевна. Свака целина отпочиње радом насталим на основу пленарног излагања на скупу: језичка студијом В. Станојевића о интеракцијама између граматичког аспекта и типа глаголске ситуације у конструкцији аспекатског значења реченице у француском језику, док другу, књижевну целину, отвара компаративна анализа П. Секеруша и И. Живанчевић-Секеруш посвећена Фонтенелу и Милутину Миланковићу, који обојица у неким својим делима истражују граничне пределе између науке и фикције.

Аутори присутни у језичкој целини овог броја определили су се у великом броју за компаративни приступ, било да је њихов предмет проучавања изражавање просторних односа у француском и српском (И. Вилић), каузалност у француском и италијанском (Р. Седер), каузална употреба релативне заменице *dont* у Раблеовом делу и у модерном француском (М. Анђелић), семантичке вредности личне заменице *vous/vi*, (С. Станковић) или још и типови појмовних метафора за именовање женског полног органа у француском и српском (И. Јовановић). Следи рад о поступку ауто-ретрадукције стрипа *Астерикс* (Т.Ђурин и Н. Поповић), као и три текста посвећена дидактици; међу њима два обрађују питање различитих приступа у настави француског као страног, први анализира типове граматичких приступа у уџбеницима за основну школу у Македонији (М. Касапоска-Чандловска, М. Милевска-Кулевска), други обим и значај фонетских вежби у методама с акционим приступом (Н. Радусин-Бардић) док последњи расправља о настави и учењу француског као страног у универзитетском окружењу током пандемије (В. Манић-Матић).

У овој свесци, књижевни дискурс о свету је, ако се изузму поменуто пленарно излагање, као и рад о академским институцијама и ширењу знања у Европи у доба просветитељства (А. Бундало), првенствено окренут савременој књижевности. Одјеке француске поезије у збирци поетске прозе *Сапутници* Исидоре Секулић проучава В. Ђурић, а Ф. Вранчић питање црначког идентитета код антилског, у одређеној мери маргинализованог писца и песника, Леон-Гонтрана Дамаса. Рад Д. Поповић посвећен је француским песницима и њиховом ставу према песничком стварању током Другог светског рата, а рад К. Мелић укрштању породичног сећања и историјске истраге у приповести Ан Сенклер. В. Младеновић приказује послератне године у раду о рецепцији југословенског филма у комунистичком недељнику *Les Lettres françaises*. Последњи чланци посвећени су ауторима који пишу у 21. веку: Т. Валчић Булић проучава питање поузданости приповедачког дискурса у роману Франко-Маурицијке Ананде Деви, Н. Ђурић проучава писање схваћено као трагање али и као покретача унутрашње трансформације у роману Изабел Сорант, *Комплекс вештице*. Н. Бјелић и В. Цветковић компаративно проучавају значење сценског простора у по једном Сартровом и Шмитовом комаду, док Н. Влашкалић кроз митеме уочава представљање имагинарне антике у драми *Јаросни Онисос* Лорана Годea. У последњем раду овог броја, Г. Продановић у бурдијеовском духу, у светлу механизма друштвене репродукције, анализира роман Николе Матјеа *Њихова деца за њима* (награда Гонкур 2018).

За крај, с жељом да до нашег следећег франкофоног сусрета дође у повољнијим околностима, надамо се да ће у међувремену овај кратак приказ прилога које садржи свеска, подстаћи читаоце да с радозналошћу и истраживачким духом закораче у њено откривање.

Пријатно читање!

Тамара Валчић Булић

AVANT-PROPOS

C'est en octobre 2020 que le Département d'études romanes de la Faculté de Philosophie et Lettres de Novi Sad a organisé le déjà traditionnel, treizième colloque scientifique *Les Études françaises aujourd'hui*. Étant donné les circonstances inhabituelles et complexes du moment, à savoir la pandémie du covid-19, le colloque a eu lieu en ligne, dans l'espace virtuel. En dépit de cette nouveauté, plus de quarante chercheurs francoromanistes y ont pris part.

L'édition spéciale des *Annales* qui est devant les lecteurs aujourd'hui contient vingt deux travaux sélectionnés, issus de ce colloque. Le thème de la rencontre scientifique de 2020, ainsi que de ce numéro, suffisamment large pour accueillir des réflexions variées, a été, *Écrire le monde d'hier et d'aujourd'hui en français*. Le volume est divisé en deux grandes sections : la première est consacrée aux recherches linguistiques au sens le plus large du mot, la seconde aux recherches littéraires. Chacune des sections commence par le travail présenté en session plénière : la section linguistique par l'étude de V. Stanojević sur les interactions entre l'aspect grammatical et le mode d'action dans le processus de la construction du sens aspectuel de la phrase en français, alors que la section littéraire s'ouvre par une analyse comparative de P. Sekeruš et I. Živančević-Sekeruš consacrée à deux œuvres très éloignées dans le temps mais non par leur esprit, explorant chacune les zones frontalières entre la science et la fiction : celles de Fontenelle et de Milutin Milanković.

Les auteurs de la section linguistique se sont pour la plupart décidés pour une approche comparative, qu'il s'agisse de l'analyse de l'expression du mouvement et des relations spatiales en français et en serbe (I. Vilić), de la causalité en français et en italien (R. Seder), de l'emploi causal du pronom relatif *dont* dans l'œuvre de Rabelais et la langue moderne (M. Anđelić), des valeurs sémantiques du pronom personnel *vous / vi*, (S. Stanković) ou encore des types de métaphores conceptuelles pour désigner l'organe sexuel féminin en français et en serbe (I. Jovanović). Suit un travail sur le procédé de l'auto-retraduction de la bande dessinée d'*Asterix* (T. Đurin et N. Popović), ainsi que trois textes consacrés à la didactique ; parmi eux, deux traitent la question des différentes approches dans l'enseignement du FLE, le premier les types d'approche grammaticale dans les manuels pour l'école primaire en Macédoine (M. Kasaposka-Chandlovska, M. Milevska-Kulevska), le second analyse la place

et l'importance des activités phonétiques dans les méthodes de FLE s'appuyant sur l'approche actionnelle (N.Radusin-Bardić), alors que le dernier discute l'enseignement et l'apprentissage de FLE dans le contexte universitaire durant la pandémie (V. Manić-Matić).

Les discours littéraires sur le monde sont, la contribution plénière et celle sur les institutions académiques et la circulation du savoir dans l'Europe éclairée (A. Bundalo) mises à part, tous centrés sur la littérature contemporaine. Les résonances de la poésie française dans le recueil de prose poétique *Les Compagnons de voyage* d'Isidora Sekulić sont étudiées par V. Đurić, alors que F. Vrančić se penche sur le problème de l'identité « nègre » chez Léon-Gontran Damas, poète antillais quelque peu marginalisé. L'article de D. Popović est consacré aux poètes français et à leurs prises de position à l'égard de la création poétique durant la Seconde Guerre mondiale, celui de K. Melić au croisement de la mémoire familiale et de l'enquête historique dans un récit d'Anne Sinclair. Les années de l'immédiat après-guerre sont enfin évoquées par V. Mladenović qui offre un panorama de la réception du cinéma yougoslave dans l'hebdomadaire communiste *Les Lettres françaises*. Les derniers articles sont consacrés à des écrivains du 21^e siècle : T. Valčić Bulić étudie la question de la fiabilité du discours narratorial dans un roman de la franco-mauricienne Ananda Devi, N. Đurić se penche sur l'écriture conçue comme enquête et à la fois comme véhicule d'une transformation intérieure dans le roman d'Isabelle Sorrente, *Le complexe de la sorcière*. N. Bjelić et V. Cvetković étudient l'espace dans les pièces de Sartre et de Schmitt, alors que N. Vlaškalić étudie à travers les mythes l'antiquité imaginaire d'*Onyos le furieux*, pièce de Laurent Gaudé. C'est par une lecture bourdieusienne que se clôt notre volume : G. Prodanović analyse à la lumière des mécanismes de reproduction sociale le roman de Nicolas Mathieu, *Leurs enfants après eux*, prix Goncourt 2018.

Pour terminer, en souhaitant que notre prochaine rencontre francophone ait lieu dans de meilleures circonstances, nous espérons que ce bref compte rendu des contributions contenues dans le volume incitera les lecteurs à s'engager entretemps avec curiosité et esprit de recherche dans la découverte de ce numéro.

Bonne lecture !

Tamara Valčić Bulić

Mappemonde en forme de cœur montrant la Terre australe (*Recens et integra orbis descriptio*), par Oronce Fine, en 1534-1536.



TABLE DES MATIÈRES

УВОДНА РЕЧ.....	9
AVANT-PROPOS.....	11

ÉTUDES LINGUISTIQUES

Veran Stanojević LE TEMPS, L'ASPECT ET LA CONSTRUCTION DU SENS ASPECTUEL DE LA PHRASE.....	21
--	----

Ivana Vilić LE MOUVEMENT DANS L'EXPRESSION DES RELATIONS SPATIALES EN FRANÇAIS ET EN SERBE.....	41
---	----

Ružica Seder SUR CERTAINES MODALITÉS D'EXPRESSION DE LA CAUSALITÉ EN FRANÇAIS ET EN ITALIEN	55
---	----

Milena Anđelić LE <i>DONT</i> CAUSATIF DANS LES ROMANS DE RABELAIS ET AUJOURD'HUI.....	71
---	----

Selena Stanković SUR QUELQUES VALEURS SÉMANTIQUES DU PRONOM PERSONNEL DE LA 2 ^E PERSONNE DU PLURIEL EN FRANÇAIS ET EN SERBE	87
--	----

Ivan Jovanović LES NOMS ALTERNATIFS DE L'ORGANE SEXUEL FÉMININ EN FRANÇAIS ET EN SERBE : ASPECT LEXICO-SÉMANTIQUE.....	105
--	-----

Tatjana Đurin, Nataša Popović L'AUTO-RETRADUCTION DANS LA BANDE DESSINÉE : L'EXEMPLE DE L'ALBUM <i>LE TOUR DE GAULE D'ASTÉRIX</i>	119
---	-----

Milena Kasaposka-Chandlovska, Maja Milevska-Kulevska
LA GRAMMAIRE DANS LES MANUELS DE FLE UTILISÉS DANS
L'ENSEIGNEMENT PRIMAIRE EN MACÉDOINE 139

Nataša Radusin Bardić
SUR LA MISE EN CONTEXTE DES ACTIVITÉS DE PHONÉTIQUE DANS LES
MÉTHODES DE FLE S'INSCRIVANT DANS UNE PERSPECTIVE
ACTIONNELLE 155

Vanja Manić-Matić
L'ENSEIGNEMENT DU FRANÇAIS LANGUE ÉTRANGÈRE DANS UN CONTEXTE
DE PANDÉMIE : ASPECTS TECHNOLOGIQUES ET CULTURELS 175

ÉTUDES LITTÉRAIRES

Pavle Sekeruš, Ivana Živančević Sekeruš
LA LECTURE FRANÇAISE DE MILUTIN MILANKOVIĆ 193

Anja Bundalo
L'ACADÉMIE AU 18^e SIÈCLE : UN DES VECTEURS MAJEURS DE TRANSFERTS
CULTURELS..... 203

Vladimir Đurić
L'INTERTEXTUALITÉ ET LA MODERNITÉ DANS LES *COMPAGNONS DE*
VOYAGE D'ISIDORA SEKULIĆ..... 217

Franco Vrančić
LE THÈME DE L'IDENTITÉ DANS LA POÉSIE DAMASSIENNE 231

Diana Popović
QUELQUES RÉFLEXIONS SUR LA POÉSIE FRANÇAISE DE LA SECONDE
GUERRE MONDIALE..... 245

Katarina Melić
HISTOIRE ET POSTMÉMOIRE : LE RÉCIT FILIAL D'ANNE SINCLAIR..... 261

Velimir Mladenović « LES RÉALISATEURS YOUGOSLAVES S'ATTACHENT TROP À LA GUERRE » LA RÉCEPTION DU CINÉMA YOUGOSLAVE DANS <i>LES LETTRES FRANÇAISES</i>	277
Tamara Valčić Bulić DES EFFETS DE LA (NON)FIABILITÉ DU NARRATEUR DU « NŒUD DE VIPÈRES » MAURICIEN	293
Nađa Đurić ENQUÊTE LITTÉRAIRE, EN QUÊTE DE SOI : <i>LE COMPLEXE DE LA SORCIÈRE</i> D'ISABELLE SORENTE.....	309
Nikola Bjelić, Vanja Cvetković L'ESPACE DANS LES PIÈCES <i>HÔTEL DES DEUX MONDES</i> D'ÉRIC-EMMANUEL SCHMITT ET <i>HUIS CLOS</i> DE JEAN-PAUL SARTRE.....	323
Nebojša Vlaškalić DIONYSOS À NEW YORK : LES FRAGMENTS DU MYTHE DIONYSIAQUE DANS <i>ONYSOS LE FURIEUX</i> DE LAURENT GAUDÉ.....	339
Gorana Prodanović LA REPRODUCTION SOCIALE DANS LE ROMAN <i>LEURS ENFANTS APRÈS EUX</i> DE NICOLAS MATHIEU.....	355

Études linguistiques

LE TEMPS, L'ASPECT ET LA CONSTRUCTION DU SENS ASPECTUEL DE LA PHRASE**

En nous servant d'outils de la sémantique formelle, nous examinons des interactions entre l'aspect grammatical et le mode d'action dans le processus de la construction du sens aspectuel de la phrase en français. Si la notion de *temps topical* de Klein sert de lien entre l'information temporelle et l'information aspectuelle véhiculées par des morphèmes temporels, elle nous permet également de comprendre pourquoi on doit postuler, dans certains cas, la transformation aspectuelle du procès.

Mots clés : temps, aspect, mode d'action, le français, la sémantique.

1. INTRODUCTION

Il est bien connu que les formes verbales finies en français n'ont pas de morphème grammatical spécialisé pour l'aspect. L'information aspectuelle est exprimée, dans cette langue, par des morphèmes essentiellement temporels tels que les désinences de l'imparfait ou du passé simple, ce qui laisse entendre que l'aspect en français s'exprime conjointement avec le temps. Par information aspectuelle on entend la contribution sémantique de morphèmes grammaticaux qui indiquent « de quelle phase du procès le locuteur veut parler » (Vet, 2011). Dire que les désinences de l'imparfait et du passé simple expriment respectivement l'aspect imperfectif et l'aspect perfectif en français, c'est adopter un point de vue particulier sur le procès lors de l'usage de chacun d'eux : le passé simple focalise la totalité du procès, alors que l'imparfait n'en

* veranva@gmail.com

** Mes remerciements vont à Francis Corblin, Dejan Stošić, Saša Marjanović et Bertrand Fonteyn, pour leurs commentaires avisés sur certains points discutés dans cet article.

sélectionne qu'une partie, tout en excluant son début et son terme¹ (Smith, 1997 : 301–302).²

En plus de l'aspect exprimé par des morphèmes flexionnels, appelé *aspect grammatical*³, on doit prendre en compte aussi le mode d'action de la phrase (*Aktionsart*). Le mode d'action représente la contribution sémantique de la composante non finie de la phrase ou, plus précisément, celle du noyau prédicatif de la phrase, qui comprend le verbe (ou la copule) et ses arguments (cf. Verkuyl, 1972 ; Dowty, 1986).⁴ Nous adopterons dans ce travail la classification de Vendler, selon laquelle les prédicats sont répartis en quatre classes, à savoir les états, les activités, les accomplissements et les achèvements (Vendler, 1967).⁵ Certaines informations de nature aspectuelle sont donc véhiculées par le mode d'action avant même que le procès ne soit localisé dans le temps et saisi avec un point de vue spécifique au travers d'une forme verbale donnée.

L'aspect grammatical, qui s'exprime par des désinences flexionnelles, interagit avec le mode d'action. Nous appellerons le résultat de cette interaction *le sens aspectuel de la phrase*. En suivant Kamp et Reyle

¹ Carl Vetters fait la distinction entre les aspects sémantiques (p. ex. l'imperfectif et le perfectif) et les morphèmes grammaticaux qui les expriment et qu'il appelle « les aspectifs » (Vetters, 1996 : 142–152).

² Il est à noter que Co Vet ne considère pas l'imperfectif et le perfectif comme des aspects grammaticaux, mais plutôt comme des valeurs aspectuelles de la phrase. Pour Vet c'est du rapport entre la perspective temporelle (R) et le procès (E) que dépend la valeur aspectuelle (perfective ou imperfective) de la phrase (Vet, 2011). Nous ne suivrons pas Vet sur ce point, même si nous croyons, comme lui, que l'information aspectuelle est pertinente non seulement au niveau de la forme verbale, mais aussi au niveau de la phrase.

³ On parle aussi d'aspect « de point de vue » (*view point aspect* – voir Smith, 1991 : 171–173).

⁴ Deux énoncés qui ne diffèrent que par le choix du temps verbal ont le même mode d'action, car leur noyau prédicatif est le même. Ainsi, le mode d'action des énoncés *Pierre entra* et *Pierre entrain* est une situation intrinsèquement bornée ('Pierre entrer'), qu'on qualifie aussi de 'télique' (Garey, 1957), ou 'transitionnelle' (Vet, 1980 : 62–70). L'idée est que les énoncés en langue naturelle donnent l'information sur le type du procès que leur prédicat exprime indépendamment du temps verbal.

⁵ Les états (p. ex. *être intelligent*) et les activités (*marcher, courir...*) sont des situations intrinsèquement non bornées (ou atéliques) et duratives, alors que les accomplissements (p. ex. *lire une lettre*) et les achèvements (*atteindre...*) sont des situations bornées (ou téliques), ceux-ci étant duratifs, ceux-là ponctuels.

(Kamp–Reyle, 1993) nous supposerons que deux types de situations définissent le sens aspectuel de la phrase. Ce sont les situations non bornées, appelées *les états* par Kamp et Reyle, et les situations bornées, appelées *les événements*.⁶

Encodée par la flexion verbale, l'information aspectuelle est indissociable de l'information temporelle en français. Pour rendre compte, au niveau de l'interprétation sémantique, du lien qui existe entre le temps et l'aspect, tout en préservant leur indépendance catégorielle (Smith, 1991 : 3), nous adopterons la notion de *temps topical* de Klein, qui va nous permettre de mieux comprendre la contribution sémantique des temps verbaux en français (section 2) et de définir les aspects sémantiques (dans le sens de Vetters, 1996) de manière explicite (section 3). Qui plus est, la notion de temps topical va nous permettre de décrire différents aspects de l'interaction entre le mode d'action et l'aspect grammatical, et notamment les mécanismes de la transformation aspectuelle qui modifie le mode d'action si certaines conditions sont remplies (section 4).

2. LES TEMPS VERBAUX ET LES TEMPS SÉMANTIQUES

Les temps verbaux du français peuvent être considérés comme des réflexes morphologiques (flexionnels) de l'instruction sur la localisation temporelle d'un moment (ou intervalle temporel) t , par rapport au moment de la parole (que nous désignerons t_0). À l'interface syntaxe-sémantique, l'instruction temporelle évoquée provient de ce qu'on appelle les temps sémantiques (« semantic tenses ») (Stechov, 1995 : 368 ; Ogiwara–Kusumoto, 2020), qu'on désignera PRÉS, PASSÉ, FUT. En effet, chaque temps verbal se voit assigner un temps sémantique qui, au niveau de l'interprétation, introduit un moment (ou intervalle) t et met en rapport t et t_0 : PRÉS: $t_0 \leq t$, PASSÉ: $t < t_0$ et FUT: $t > t_0$. Ainsi, la combinaison 'auxiliaire + participe passé' (*Il est parti*) dans

⁶ Il faut se garder de confondre les états et les événements de Kamp et Reyle avec le mode d'action, parce que ceux-là sont le résultat d'une combinaison de l'aspect grammatical et du mode d'action. Ainsi, un prédicat d'accomplissement comme *lire une lettre* introduira, en fonction du temps, soit un événement soit un état dans le sens de Kamp et Reyle. Avec l'imparfait (*Il lisait une lettre*) ce sera un état, avec le passé simple (*Il lut une lettre*) – un événement.

l'exemple (1) introduit le PASSÉ, si bien que (1) sera interprété comme suit : « il y a un moment t tel que $t < t_0$ et [Pierre partir] est vrai à t » (voir 1'):

- (1) Pierre est parti.
 PASSÉ [Pierre partir]
 (1') $\exists t(t < t_0 \wedge \text{partir}(\text{Pierre}, t))$ ⁷

Dit autrement, la phrase (1) est vraie à t_0 , si – et seulement si – il y a un moment t antérieur à t_0 auquel est effectif l'état de choses décrit par la partie non finie de la phrase, c'est-à-dire le contenu propositionnel 'Pierre partir'. Le PASSÉ fait donc déplacer le moment d'évaluation du contenu propositionnel la phrase de t_0 à t , situé avant t_0 .⁸

Les temps sémantiques pourraient, donc, être conçus comme des opérateurs temporels qui expriment la quantification existentielle sur des moments (ou intervalles temporels). Ceci dit, en assertant (1), on affirme effectivement l'existence d'un moment passé t , tel qu'à t est effectif l'état de choses décrit par la phrase. Cette approche des temps verbaux, inspirée de la logique temporelle de Prior (1957), a été appliquée à la langue naturelle par Montague (1973) entre autres.⁹ Elle rend compte de l'interprétation des phrases dans lesquelles n'est pas spécifié le moment de l'événement, témoin les énoncés suivants au passé composé : *J'ai vu ce film. / J'ai visité le Louvre. / J'ai fait ma thèse de doctorat en France*. Ces énoncés signifient qu'il existe au moins un moment (ou intervalle) du passé t , tel qu'à t le locuteur a effectivement vu le film / a visité le Louvre / a fait sa thèse en France, sans

⁷ Le symbole '∃', que les sémanticiens empruntent au langage de la logique des prédicats, représente le quantificateur existentiel qui, dans notre exemple, quantifie dans le domaine des moments si bien que la formule en (1') se lit : « il y a un moment t tel qu'il précède le moment de la parole t_0 et Pierre est parti à t ».

⁸ Pour savoir si une phrase est vraie ou non, on doit savoir quand elle est prononcée. Supposons, par exemple, que Pierre soit parti le 22 novembre 2020 à 11h10. Si la phrase *Pierre est parti* est prononcée le 22 novembre 2020 après l'heure indiquée, elle sera vraie, alors que si elle est prononcée le 22 novembre avant 11h10, elle sera fautive.

⁹ Pour Prior, dont l'ambition n'était pas de rendre compte de l'interprétation des temps en langue naturelle, tous les moments ont le même statut, si bien que dans son système il n'y a pas de place pour un moment spécial qu'est le moment de la parole, ce qui exclut automatiquement l'opérateur PRÉS dans son système.

qu'on ait besoin pour autant de prendre en compte un intervalle temporel particulier à l'intérieur duquel l'existence de ce moment serait postulée.

Cependant, on a souvent besoin, pour interpréter les énoncés en langue naturelle, de restreindre le domaine de quantification à un intervalle contextuellement saillant. Supposons, par exemple, que je pose la question suivante à mon interlocuteur qui vient de rentrer d'un long voyage :

(2) Tu as vu ta mère ?

Ici, le passé composé n'implique pas la quantification existentielle non restreinte, celle qui porterait sur tous les instants de la vie de mon interlocuteur. Sinon, la question en (2) serait triviale. Par contre, en posant la question en (2), le locuteur se demande si à l'intérieur d'un intervalle saillant, séparant le moment de l'arrivée de son interlocuteur et le moment de la parole, il y a un moment (ou intervalle) où il est allé voir sa mère. Ce type d'arguments a amené Barbara Partee (Partee, 1973) à remettre en question l'idée que les temps du passé en langue naturelle imposent la quantification existentielle non restreinte, portant sur tous les moments qui précèdent le moment d'évaluation¹⁰. Qui plus est, Partee suppose que les temps verbaux ont pour fonction d'introduire un moment (ou intervalle) t qui, au niveau de la représentation sémantique, correspond à une variable temporelle recevant sa valeur du contexte¹¹. Les temps verbaux s'interprètent, d'après Partee, comme des variables sur des moments¹². Sur ce point, il n'y a pas de différence essentielle, selon Partee, entre les pronoms et les temps verbaux. Les deux catégories d'expressions en langue naturelle introduiraient dans la représentation sémantique une variable (libre ou liée)¹³ à laquelle serait

¹⁰ Le moment d'évaluation par défaut est le moment de la parole (t_0).

¹¹ Formellement, pour un contexte c , la fonction d'assignation g_c associe un intervalle temporel i à la variable t : $g_c(t)=i$.

¹² Par *moments* nous entendons dans la suite de ce travail aussi bien des instants (ou moments sans durée) que des intervalles (ensembles ordonnés d'instant).

¹³ Voir Partee (1975) pour une discussion du parallélisme entre les pronoms et les temps en termes de variables libres ou liées.

attachée une présupposition.¹⁴ Ainsi, tout en introduisant une variable temporelle, les temps du passé présupposent que t précède le moment de la parole ($t < t_0$)^{15,16} En bref, c'est le rapport de l'intervalle dénoté par la variable t et le moment de la parole (t_0) qui est présupposé lors de l'interprétation des temps verbaux.

L'intervalle temporel introduit par le temps sémantique PASSÉ, qui correspond intuitivement au point référentiel de Reichenbach (1947), a été réinterprété par Klein comme *temps topical* (« topic time », voir Klein, 1995 : 23 ; 2009 : 46).¹⁷ Klein définit le temps topical (noté tt) comme intervalle temporel sur lequel porte l'assertion. Cela dit, on peut définir la fonction des temps sémantiques (PRÉS, PASSÉ, FUT). Les temps (sémantiques) ont pour fonction d'introduire le temps topical (tt) tout en présupposant son rapport au moment de la parole (t_0). Les temps sémantiques ne localisent donc pas directement l'intervalle (t_e)¹⁸ qu'occupe le procès e , par rapport à t_0 . Ils le font en localisant tt par rapport à t_0 , cette localisation étant de nature présuppositionnelle.

Il n'est pas difficile de montrer que les temps verbaux ne localisent pas directement le temps du procès par rapport au moment de la parole. En effet, certains temps du passé, comme l'imparfait, n'excluent pas que le procès soit effectif au moment de la parole (t_0). Ainsi, la réponse (3b) à une question

¹⁴ Voir aussi Partee (1984), où, tout en maintenant l'essentiel de sa conception référentielle des temps verbaux, l'auteure montre que l'analogie entre les temps et les pronoms n'est pas absolue, tant s'en faut.

¹⁵ Nous utilisons, par économie, le même symbole (t) pour désigner aussi bien la variable temporelle que le moment qu'elle dénote.

¹⁶ Les pronoms *il* et *elle* présupposent le genre (masculin ou féminin) de l'individu (ou de l'objet) qui est la valeur de la variable qui interprète ces pronoms. La présupposition doit être satisfaite pour que la phrase soit interprétable (c'est-à-dire, pour qu'elle ait une valeur de vérité). Tout ce qu'on peut dire d'une phrase comme *Elle est arrivée*, s'il s'avère que le pronom *elle* est utilisé de manière inappropriée pour référer à un individu de sexe masculin, ce n'est pas qu'elle est fautive, mais plutôt qu'elle n'est ni vraie ni fautive.

¹⁷ La seule différence est que le point référentiel de Reichenbach (R) est un point alors que pour Klein c'est plutôt un intervalle.

¹⁸ C'est le moment de l'événement (E) de Reichenbach (1947), ou la trace temporelle du procès ($\tau(e)$) de Krifka (Krifka, 1992 : 33), ou le temps de la situation (SitT) de Klein (Klein, 2009).

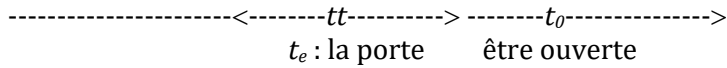
comme (3a) n'exclut pas la possibilité que la porte en question soit toujours ouverte à t_0 :

(3a) Qu'est-ce que tu as remarqué quand tu *es entré* (*tt*) dans la chambre ?

(3b) La porte *était* (t_e) ouverte.

Le passé composé *es entré* de l'énoncé (3a) introduit le temps topical (*tt*) pour l'imparfait de (3b), ce que l'on peut présenter schématiquement sur l'axe temporel comme suit :¹⁹

(4) Représentation de l'imparfait de (3b) :



L'intervalle occupé par l'état 'la porte être ouverte' est ouvert, ce qui veut dire que l'état de choses décrit par (3b) ('la porte être ouverte'), dont le début est dans le passé, peut se poursuivre pour atteindre le moment de la parole (t_0) sans qu'on sache si c'est le cas ou non. Dit autrement, face à (3b) on ne peut pas savoir si la porte est ouverte à t_0 ou non. Ainsi s'explique que dans la réponse (3b) on ne puisse utiliser le présent *La porte est ouverte*. Qui plus est, le présent serait exclu même si l'on savait que l'état de choses décrit par la phrase est effectif aussi à t_0 . Regardons le petit dialogue suivant :

(5a) Qu'est-ce que tu as remarqué quand tu *es entré* (*tt*) dans la chambre ?

(5b) La porte *était* (t_e) en fer. (*La porte est en fer.)

Le présent est exclu même s'il est clair que la porte est toujours en fer au moment de la parole.²⁰ En effet, le temps topical (*tt*) de l'imparfait en (5b) est introduit, tout comme en (4b), par le passé composé *es entré* de (5a), indiquant que *tt* est situé dans le passé. Le procès 'être en fer' est localisé dans le temps indirectement, par le biais de *tt*. Les dialogues (4a-b) et (5a-b) illustrent le fait que, pour certains emplois de l'imparfait, on doit rechercher le *tt* dans le

¹⁹L'intervalle qu'occupe le procès (noté t_e) est un intervalle ouvert qui contient le *tt*.

²⁰Normalement, la phrase n'implique pas qu'entre-temps on ait changé la porte en question.

contexte discursif antérieur ou même dans le contexte situationnel (Berthonneau–Kleiber, 1993 : 58–59)²¹. Notons également ici que l’usage de l’imparfait n’est pas approprié si le *tt* est absent ou impossible à déterminer par le locuteur :

(6) *Quand *lisais*-tu cet article ? (il faut dire : Quand *as*-tu *lu* cet article ?)

Quand interrogatif n’introduit pas de *tt*. Il signale plutôt qu’on en cherche un, ce qui explique l’agrammaticalité de cet exemple.

Maintenant on peut définir les temps sémantiques comme suit :

(7) Définition des temps sémantiques :

- Le PASSÉ introduit un moment/intervalle $t (= tt)$ et présuppose : $tt < t_0$;
- Le PRÉSENT introduit un moment/intervalle $t (= tt)$ et présuppose : $t_0 \subseteq tt$ (‘ \subseteq ’ signifie l’inclusion) ;
- Le FUTUR introduit un moment/intervalle $t (= tt)$ et présuppose : $t_0 < tt$.

La définition proposée explique l’inacceptabilité des exemples (8) et (9) :

(8) *Aujourd’hui il *pleuvait*. (on dirait : Aujourd’hui, il *a plu*.)

(9) *On dirait qu’il *pleuvra*. (il faut dire : On dirait qu’il *va pleuvoir*.)

L’incompatibilité de l’imparfait avec *aujourd’hui* dans (8) provient du fait que c’est le déictique *aujourd’hui* qui fournit à l’imparfait le temps topical (*tt*). Or, avec l’imparfait le *tt* doit complètement précéder t_0 , ce qui n’est pas le cas de (8) du fait que l’intervalle dénoté par *aujourd’hui* inclut t_0 par définition (c’est-à-dire, $t_0 \subseteq tt$). L’agrammaticalité de (9) provient du fait que t_0 pour le futur simple doit complètement précéder le *tt*, alors que le futur périphrastique n’exclut pas la relation $t_0 \subseteq tt$. En effet, le futur simple implique que le procès n’établit aucun lien avec le moment de la parole (Helland, 1995). En

²¹L’antécédent temporel de Berthonneau et Kleiber correspond approximativement à notre temps topical.

conséquence, à chaque fois qu'un tel lien s'établit entre les intervalles pertinents (t_0 et tt) on doit utiliser le futur périphrastique.²²

3. L'ASPECT

Selon Klein (1995 : 23), l'aspect grammatical est un rapport entre le temps topical et le temps du procès (t_e)²³. Maintenant, on peut définir les aspects en français comme suit :

(10) Les aspects (sémantiques) en français :

- a) L'aspect perfectif : $t_e \subseteq tt$,
- b) L'aspect imperfectif : $tt \subseteq t_e$,
- c) L'aspect résultatif : $t_e < tt$ et $tt \subseteq t_{rès}$ ($t_{rès}$ désigne l'intervalle occupé par l'état résultant du procès),
- d) L'aspect prospectif : $tt < t_e$ et $tt \subseteq t_{prép}$ ($t_{prép}$ est l'intervalle occupé par la phase préparatoire²⁴ du procès).

Comme indiqué en (10a), l'aspect perfectif se définit par l'inclusion non stricte de t_e (l'intervalle qu'occupe le procès) dans le temps topical tt : *Hier* (tt), *Pierre est parti* (t_e). Le cas limite est la coïncidence entre les deux ($t_e = tt$) : *Il est parti* (t_e) à *5h10* (tt).

L'aspect imperfectif (voir 10b) impose l'inclusion non stricte de tt dans t_e , ce qui rend compte de l'intuition qu'avec l'imparfait ou le présent, qui expriment cet aspect, le procès est présenté comme étant en cours ou en vigueur à tt : *En ce moment* (tt), *Pierre dort* (t_e). / *À ce moment-là* (tt), *Pierre dormait* (t_e).

Pour ce qui est de l'aspect résultatif, il caractérise un type d'emplois des temps composés dans lesquels on se focalise sur l'état résultant du procès accompli et non pas sur le procès lui-même (voir Vet, 2010 ; Stanojević–Đurić, 2019). Ainsi, en utilisant le plus-que-parfait on peut se focaliser, en fonction du

²² Le rapport d'inclusion de t_0 dans tt est une manière formelle de rendre explicite la notion de phase préparatoire du procès qui, selon Vet, doit être postulée pour rendre compte d'emplois aspectuels (dit prospectifs) du futur périphrastique (voir Vet, 2008).

²³ Klein utilise le terme *situation time* (« temps de la situation »).

²⁴ La phase préparatoire est l'état de choses qui précède le procès.

contexte, sur l'état de choses qui résulte du procès accompli, cet état de choses étant effectif à tt situé dans le passé, p. ex. *Quand je suis rentré* (tt), *il était déjà parti* (t_e).²⁵ L'aspect résultatif impose, donc, un double rapport temporel : celui de l'antériorité de t_e par rapport à tt ($t_e < tt$) et celui de l'inclusion de tt dans l'intervalle qu'occupe l'état résultant ($t_{rés}$) du procès ($tt \subseteq t_{rés}$). Nous supposerons que l'aspect résultatif (dont le réflexe morphologique est le participe passé) effectue une transformation du procès telle qu'on ne se focalise plus sur t_e mais sur $t_{rés}$. Cette transformation est déclenchée par le fait que t_e et tt sont deux intervalles disjoints, à savoir que $t_e < tt$ (voir la définition en 10c). Comme tt est, par définition, l'intervalle sur lequel porte l'assertion, l'unique manière de présenter un état de choses comme étant valable à tt , c'est d'introduire un nouvel état de choses (engendré par le procès), dont l'intervalle ($t_{rés}$) inclurait le tt .

L'aspect prospectif signale à la fois l'antériorité de tt par rapport à t_e et l'inclusion de tt dans $t_{prép}$. Ce dernier est l'intervalle occupé par la phase préparatoire du procès (voir définition 10d). La phase préparatoire qu'implique l'aspect prospectif est un état de choses valable à tt , qui nous laisse inférer un événement futur et que seul le futur périphrastique (p. ex. *Il va pleuvoir*) est apte à signaler (v. Vet, 2008 ; Stanojević, 2019). Ainsi, dans l'exemple *On dirait qu'il va pleuvoir*, la phase préparatoire est constituée d'indices disponibles à la perception du locuteur (p. ex. le ciel couvert de nuages), qui sont effectifs à t_0 . Comme le temps du procès est postérieur à tt qui, dans le cas du futur périphrastique (FP) en emploi aspectuel²⁶, inclut le t_0 , on doit chercher des indices qui soient en vigueur à t_0 pour s'assurer ainsi de leur présence à tt .²⁷ Ceci explique que le futur simple (FS) soit exclu si certains indices valables à t_0 nous laissent inférer un événement futur (**On dirait qu'il pleuvra.*). De même que l'aspect résultatif, l'aspect prospectif transforme le procès en un état de choses nouveau, à savoir la phase préparatoire ($t_{prép}$) qui précède le temps du procès (t_e) à proprement parler. Comme dans le cas de

²⁵ = Il n'était pas là quand je suis rentré.

²⁶ Voir Vet (2010) pour les arguments en faveur d'une approche polysémique du FP selon laquelle celui-ci peut être, en fonction du contexte, en emploi temporel ou en emploi aspectuel.

²⁷ Le tt inclut, comme on l'a déjà dit, le t_0 .

l'aspect résultatif, cette transformation est due au fait que tt et t_e sont des intervalles disjoints.

Nous avons vu que, si tt et t_e sont disjoints, l'aspect grammatical est susceptible de transformer le procès permettant à un état de choses nouveau d'être effectif à tt . On dira, donc, que l'aspect grammatical a pour fonction de mettre en rapport : a) t_e et tt , ou b) le résultat de la transformation aspectuelle (à savoir $t_{rés}$ ou $t_{prép}$) et tt , cette transformation étant due au besoin de présenter un état de choses comme effectif à tt , si t_e et tt sont (temporellement) disjoints. L'aspect grammatical contribue ainsi à la construction du sens aspectuel de la phrase (SAP). Le SAP est le résultat du rapport entre le temps du procès²⁸ et le temps topical. C'est l'aboutissement de la construction du sens aspectuel. Enfin, il apparaît que l'information aspectuelle est inséparable de l'information temporelle (du moins en français), du fait que le temps topical s'avère indispensable aussi bien à la construction du sens temporel²⁹ qu'à la construction du sens aspectuel de la phrase.

4. LE PERFECTIF ET L'IMPERFECTIF ET LA TRANSFORMATION DU PROCÈS

La transformation aspectuelle du procès décrit par la composante non finie de la phrase ne caractérise pas seulement les aspects résultatif et prospectif. Comme on va le voir dans cette section, elle doit être également postulée pour les aspects imperfectif et perfectif.

Rappelons que l'aspect imperfectif (IMP) se définit par la condition $tt \subseteq t_e$ qui signale qu'on se focalise, lors de l'usage de l'imparfait, sur la phase du procès qui occupe l'intervalle tt (temps topical), celui-ci étant un sous-intervalle de t_e . Cela rend compte de l'intuition selon laquelle le procès à l'imparfait est envisagé en cours de son déroulement et non pas comme complètement terminé à un moment donné. De son côté, l'aspect perfectif (PF) se définit par la condition $t_e \subseteq tt$, ce qui veut dire qu'on se focalise sur la totalité du procès, t_e étant un intervalle fermé.

La définition de l'aspect imperfectif implique que l'intervalle t_e est suffisamment grand pour inclure le temps topical. Comme la taille de t_e ne dépend que du mode d'action, c'est-à-dire du type de la situation dénotée par

²⁸ Ou du procès transformé.

²⁹ Du fait du rapport (présupposé) entre tt et t_0 .

la composante non finie de la phrase, le choix du mode d'action peut déclencher une transformation du procès si la taille de l'intervalle que le procès occupe (t_e) n'est pas appropriée pour tt . Si, par exemple, on met un verbe d'achèvement ponctuel à l'imparfait (comme dans l'exemple 11), la condition $tt \subseteq t_e$ est difficile, sinon impossible à satisfaire parce que t_e d'un verbe ponctuel³⁰ est un point (un moment sans durée). Cette absence de durée du procès dénoté par un verbe comme *atteindre* empêche le t_e d'inclure le tt pour que la condition imperfective ($tt \subseteq t_e$) soit satisfaite. L'exemple (11) étant bien formé, il semble que la condition imperfective soit quand même satisfaite. Or, comme l'inclusion de tt (introduit par le passé simple de la subordonnée) dans le t_e est impossible, car rien ne peut être inclus dans un point, il est nécessaire que le procès soit transformé de manière à ce qu'un intervalle nouveau soit créé qui puisse inclure le tt . Nous supposons, comme pour l'aspect prospectif, que cet intervalle est occupé par la phase préparatoire ($t_{prép}$) à la culmination du procès *atteindre*.

(11) Il *atteignait* ($t_{prép}$) le sommet lorsqu'il se mit à pleuvoir (tt).

Le point de culmination du procès *atteindre* à l'imparfait n'est pas inclus dans $t_{prép}$, ce qui explique qu'au moment où (11) est prononcé on ne peut pas savoir si la personne en question a effectivement atteint le sommet ou non. Une paraphrase possible de (11) pourrait être 'il était près d'atteindre le sommet lorsqu'il se mit à pleuvoir', signifiant l'imminence de la réalisation du procès 'lui atteindre le sommet'. Cet usage de l'imparfait (avec des verbes ponctuels)³¹ implique, en gros, un processus d'interprétation que nous pourrions expliciter ainsi : Soit $e_{atteindre}$, le procès dénoté par le verbe ponctuel *atteindre*. Comme le moment t_e que ce procès occupe ne peut fournir l'espace temporel suffisamment grand pour inclure le tt introduit par *se mit à pleuvoir*, l'aspect imperfectif exprimé par la désinence *-ait* de l'imparfait va transformer $e_{atteindre}$ en sa phase préparatoire dont on désignera l'intervalle temporel $t_{prép}$. Celui-ci

³⁰ Le trait [-duratif] ne caractérise que les achèvements ponctuels de Vendler.

³¹ Certains verbes ponctuels, qui n'impliquent pas de phase préparatoire (p. ex. *trouver, piquer...*), n'admettent que la lecture itérative s'ils sont à l'imparfait. Faute de place, nous n'aborderont pas ce type de lecture dans notre travail.

peut inclure, sans problèmes, le tt qui, de son côté, sera localisé avant t_0 par le (temps sémantique) PASSÉ, qu'on associe à l'imparfait³².

Si, par ailleurs, on utilise un verbe d'accomplissement à l'imparfait, c'est-à-dire un verbe qui désigne un procès qui est à la fois duratif et intrinsèquement borné (télique), comme dans l'exemple (12) ci-dessous, l'aspect imperfectif aura pour effet de présenter ce procès comme étant en cours à tt et, partant, comme si sa borne droite n'existait plus. Cela nous amène à supposer qu'une transformation aspectuelle de procès dénotés par les verbes d'accomplissement est également nécessaire pour produire des procès correspondants sans point de culmination. L'intervalle correspondant à de tels procès, que nous désignerons t_{sbd} (intervalle t sans borne droite) sera alors approprié pour inclure le temps topical et pour satisfaire, du même coup, à la condition imperfective $tt \subseteq t_{sbd}$.

(12) Il *lisait* un livre (t_{sbd}) quand je suis entré (tt).

Il s'avère que la transformation aspectuelle du procès, lors de l'usage de l'imparfait, ne s'applique qu'aux achevements et aux accomplissements, c'est-à-dire aux seuls procès téléliques. Par ailleurs, l'intervalle occupé par les procès atéliques (les états et les activités de Vendler) n'étant pas borné, la condition imperfective $tt \subseteq t_e$ est automatiquement satisfaite, de sorte que de tels procès ne requièrent aucune transformation aspectuelle.

L'aspect perfectif peut également déclencher la transformation aspectuelle du procès. C'est notamment le cas des verbes atéliques au passé simple. Soit l'exemple en (13) :

(13) Il *fut* (t_e) roi de France.

Étant un verbe d'état, le verbe *être* introduit un intervalle non borné. Pour que soit satisfaite la condition perfective ($t_e \subseteq tt$)³³, on doit savoir d'abord de quel intervalle (tt) on parle. Il peut s'agir d'un intervalle qui introduit soit la durée

³² Rappelons que les désinences de l'imparfait et du passé simple marquent à la fois le temps et l'aspect.

³³ Imposée par le passé simple.

du règne en question, soit l'année (ou la date) spécifiant le moment/intervalle où la personne en question (Louis XIV) est montée sur le trône :

(14) Il fut (t_e) roi de France de 1643 à 1715 (tt). ('tt' est la durée du règne en question)

(15) Il fut (t_e) roi en 1643 (tt). ('tt' est le commencement du règne)

L'intervalle qu'occupe un procès atélique (comme *être*) est naturellement un intervalle sans borne droite (t_{sbd}) et, en tant que tel, il ne peut pas être inclus dans le tt. Cela explique que dans les deux cas (14 et 15) le procès non borné doit être transformé en procès borné et, du même coup, l'intervalle t_{sbd} en intervalle fermé t_e .

Notre approche est conforme à celle de H. de Swart (de Swart, 1998), pour qui l'imparfait et le passé simple sont des opérateurs temporels sensibles au mode d'action. En cas de conflit aspectuel entre le type de procès (télique ou atélique) et l'exigence aspectuelle de l'opérateur temporel (imparfait ou passé simple) une réinterprétation contextuelle, appelée la *coercition*, est déclenchée afin d'ajuster le type de situation signalé par le mode d'action à l'exigence aspectuelle de l'opérateur temporel³⁴. À la différence du mécanisme de coercition de H. de Swart, notre transformation aspectuelle est déclenchée par le besoin d'ajuster le t_e à tt afin de satisfaire à la condition imperfective ou perfective.

Comme on l'a vu, en plus des aspects imperfectif et perfectif, notre approche rend compte aussi des aspects résultatif et prospectif en français. Qui plus est, en recourant à la notion de temps topical, il devient possible de rendre compte à la fois du sens temporel et du sens aspectuel de la phrase.

Le cas des états non permanents et des états permanents

Il est bien connu qu'il y a deux types d'états, à savoir les états non permanents (*être malade, être triste, être en colère*) et les états permanents (*être mort, être en fer*). S'ils ont en commun de dénoter des situations non bornées (atéliques) et duratives, leurs différences n'en sont pas moins

³⁴ L'imparfait sélectionne des situations non bornées, le passé simple – des situations bornées, selon de Swart.

évidentes. En effet, un état non permanent comme 'être ouvert' est le résultat d'une transition impliquant deux états de choses contradictoires 'être fermé' / 'être ouvert' appelés par Klein « contraste topical » (TT-contrast, Klein, 1992). Par contre, les états permanents comme *être en fer*, *être mort*, n'impliquent aucune transition aboutissant à un état nouveau. De plus, ils ne sont ni récurrents, ni réitérables, mais définitifs, et en tant que tels fondamentalement différents des états non permanents, qui peuvent être répétés à volonté ou évoluer vers d'autres états permanents ou non. En appliquant l'approche de Klein (1992) à des données du français, on s'aperçoit facilement que les deux types d'états admettent sans problème l'aspect imperfectif (comme en 16–17) à la différence de l'aspect perfectif (voir exemples 18–19) :

(16) La porte *était* ouverte.

(17) La porte *était* en fer.

(18) La porte *a été* ouverte.

(19) *La porte *a été* en fer.

Les exemples (18) et (19) suggèrent que l'aspect perfectif est incompatible avec les états permanents (19) à la différence des états non permanents (18).³⁵ Nous supposons qu'avec les états, la lecture événementielle est la seule lecture plausible du passé composé³⁶, imposée par l'aspect perfectif (comme, d'ailleurs, avec le passé simple). Cette lecture implique que la situation non bornée (en l'occurrence *la porte être ouverte*) soit transformée en situation bornée. La condition perfective $t_0 \subseteq tt$, qui déclenche cette lecture (comme dans le cas du passé simple), implique l'existence d'un moment du passé (tt) qui localise l'événement pertinent ('ouvrir la porte'). Ce dernier produit l'état : 'la porte être ouverte'. La sémantique ne nous dit rien sur l'état actuel de la porte en question : elle peut être fermée tout comme elle peut être ouverte au moment de la parole. Si elle est ouverte à t_0 et que le locuteur veut transmettre cette information à son interlocuteur, il doit le faire explicitement, en annulant

³⁵ Il n'est pas difficile de trouver d'autres exemples de ladite incompatibilité : **Il a été mort.* / **Il a été le fils d'un paysan.*

³⁶ Sur l'opposition lecture événementielle/lecture résultative, voir Vet (2010).

l'implicature associée à l'énoncé (18), à savoir 'la porte est fermée à t_0 '.³⁷ L'agrammaticalité de l'exemple (19) s'explique par le fait que la transformation de la situation non bornée (*être en fer*), que déclenche l'aspect perfectif du passé composé événementiel, est interdite. Sinon, elle impliquerait un contraste topical (*être en fer/ne pas être en fer*) que les états permanents ne peuvent pas produire par définition.³⁸

5. EN GUISE DE CONCLUSION

L'aspect grammatical contribue à la construction du sens aspectuel de la phrase seulement s'il se combine avec le mode d'action, soit qu'il laisse intacte l'information sur le type du procès, soit qu'il la modifie. Ainsi, l'imparfait – qui exprime à la fois le temps et l'aspect (imperfectif) – ne change rien à l'intervalle temporel qu'occupe un procès atélique. Cet intervalle, du fait de sa nature non bornée, inclut le *tt* afin de satisfaire à la condition imperfective. Avec les verbes téliques, par contre, l'aspect imperfectif déclenche une transformation aspectuelle permettant l'inclusion de *tt* dans l'intervalle nouveau occupé par le procès transformé. La même chose vaut, *mutatis mutandis*, pour le passé simple. L'aspect perfectif qu'il exprime déclenche une transformation du procès non borné, afin que l'intervalle fermé du procès résultant de cette transformation puisse être inclus dans le temps topical.

Comme tous les temps composés peuvent avoir une lecture résultative qui est due à l'aspect résultatif, nous avons supposé que celui-ci implique toujours une transformation du procès de manière à ce que l'intervalle résultant de cette transformation puisse inclure le temps topical (*tt*). Il en va de même de l'aspect prospectif, associé à certains emplois du futur périphrastique qui déclenche aussi une transformation du procès afin que le temps topical puisse être inclus dans l'intervalle qu'occupe la phase préparatoire.

³⁷ L'annulation de cette implicature donnerait un énoncé comme *La porte a été ouverte et elle l'est toujours*.

³⁸ Si, en effet, les états permanents étaient aptes à produire un contraste topical, la phrase (19) signifierait que, par miracle, la même porte, qui était en fer à un moment donné du passé, n'est plus en fer au moment de la parole.

Enfin, même si tout porte à croire que l'aspect grammatical est indispensable à la construction du sens aspectuel de la phrase, quel que soit le temps verbal utilisé, ce n'est pas le cas. Il est bien connu, en effet, que certains temps verbaux, comme le futur simple, sont aspectuellement neutres (voir Caudal, 2012 : 120), car leur morphologie flexionnelle n'exprime que l'information temporelle. Dans ce cas-là, on doit supposer que c'est le mode d'action qui exprime l'information aspectuelle au niveau de la phrase.

Veran Stanojević

TENSE, ASPECT AND CONSTRUCTION OF ASPECTUAL SENSE OF THE SENTENCE

Summary

Using the tools of formal semantics, we examine interactions between view point aspect and Aktionsart in the process of constructing the aspectual meaning of the sentence in French. If Klein's notion of *topic time* serves as a link between temporal and aspectual information conveyed by tense morphemes, it also allows us to understand why we must postulate, in certain cases, that the situation denoted by the predicate undergoes aspectual transformation.

Key words: tense, aspect, Aktionsart, French language, semantics.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Berthonneau, A.-M.–Kleiber, G. (1993). Pour une nouvelle approche de l'imparfait : l'imparfait, un temps anaphorique méronomique. *Langages* 112, 55–73.
- Caudal, P. (2012). Relations entre temps, aspect, modalité et évidentialité dans le système du français. *Langue française*, 173, 115–129.
- Dowty, D. (1986). The effects of aspectual class on the temporal structure of discourse: semantics or pragmatics? *Linguistics and Philosophy*, 9, 37–61.
- Garey, H. B. (1957). Verbal aspect in French. *Language* 33, 91–110.
- Helland, H. P. (1995). Futur simple et futur périphrastique : du sens aux emplois. *Revue Romane*, 30/1, 3–26.
- Kamp, H.–Reyle, U. (1993). *From Discourse to Logic*. Dordrecht : Kluwer.
- Klein, W. (1992). The present perfect puzzle. *Language*, 68/3, 525–552.
- Klein, W. (1995). Frame of Analysis. In: Dietrich, R.–Klein, W. & Noyau, C. (eds.) (1995). *The Acquisition of Temporality in a Second Language*. Amsterdam : J. Benjamins. 17–29.

- Klein, W. (2009). How time is encoded? In: Klein, W.–Li, P. (eds.). *The expression of time*. Berlin, New York : Mouton de Gruyter. 39–81.
- Krifka, M. (1992). Thematic Relations as Links between Nominal Reference and Temporal Constitution. In: Sag, I.–Szabolcsi, A. (eds) (1992). *Lexical Matters*. Stanford : CSLI. 29–53.
- Montague, R. (1973). The Proper Treatment of Quantification in Ordinary English. In: Hintikka, J.–Moravcsik, J. & Suppes, P. (eds.) (1973). *Approaches to Natural Language*. Dordrecht : Reidel. 221–242.
- Ogihara, T.–Kusumoto K. (2020). The interpretation of tense: *I didn't turn off the stove*. In: Gutzmann, D.–Matthewson, L.–Meier, C.–Rullmann, H. & Zimmermann, T.-E. (ed.) (2020). *The Wiley Blackwell Companion to Semantics*. Hoboken : Wiley.
- Partee, B. H. (1973). Some structural analogies between tenses and pronouns in English. *The Journal of Philosophy*, 70, 601–609.
- Partee, B. H. (1984). Nominal and temporal anaphora. *Linguistics and Philosophy*, 7, 243–286.
- Prior, A. (1957). *Time and Modality*. Oxford : Clarendon Press.
- Reichenbach, H. (1947). *Elements of symbolic logic*, New York : Macmillan Co.
- Smith, C. (1991). *The Parameter of Aspect*. Dordrecht / Boston / London : Kluwer Academic Publishers.
- Stanojević, V. (2019). *Le temps et l'aspect en français et en serbe (Vreme i aspekt u francuskom i srpskom jeziku)*. Belgrade : Faculté de Philologie de l'Université de Belgrade.
- Stanojević, V.–Đurić, Lj. (2019). Aspekt kao fazna kategorija i rezultativnost u francuskom i srpskom jeziku. *Srpski jezik* 24.1, 221–23.
- de Swart, H. (1998). Aspect shift and coercion. *Natural language and linguistic theory* 16, 347–85.
- von Stechow, A. (1995). On the Proper Treatment of Tense. In: Simons, M.–Galloway T. (eds.) (1995). *Proceedings from SALT V*. Ithaca NY : CLC publications. 362–386.
- Vendler, Z. (1967). *Linguistics in Philosophy*. Itaca : Cornel.
- Verkuyl, H. (1972). Aspectual classes and aspectual composition. *Linguistics and Philosophy*, 12, 39–94.
- Vet, C. (1980). *Temps, aspects et adverbess de temps en français contemporain : Essai de sémantique formelle*. Genève : Droz.
- Vet, C. (2008). Six traits sémantiques suffisent à décrire tous les temps du français. In: Birkelund, M.–Mosegaard Hansen, M.-B. & Norén, C. (éds.)

- (2008). *L'énonciation dans tous ses états : Mélanges offerts à Henning Nølke à l'occasion de ses soixante ans*. Berne : Peter Lang. 451–471.
- Vet, C. (2010). L'interprétation des formes composées. In: Stosic, D.–Flaux, N. & Vet C. (ed.) (2010). *Interpréter les temps verbaux*. Berne : Peter Lang. 11–31.
- Vet, C. (2011). L'aspect grammatical en français. In: Neveu F.–Blumenthal P. & Le Querler N. (ed.) (2011). *Au commencement était le verbe – Syntaxe, sémantique et cognition*. Berne : Peter Lang. 443–465.
- Vetters, C. (1996). *Temps, aspect et narration*, Amsterdam–Atlanta, GA : Rodopi.

LE MOUVEMENT DANS L'EXPRESSION DES RELATIONS SPATIALES EN FRANÇAIS ET EN SERBE

Cet article présente l'analyse de l'expression du mouvement en français et en serbe. Nous avons comparé l'expression de l'origine du déplacement, de son terme et de la trajectoire. L'analyse montre que dans les deux langues, à part le verbe, les prépositions et en serbe, le cas, jouent un rôle important dans l'expression de l'origine et du terme du déplacement. La plus grande différence s'observe dans l'expression de la trajectoire, qui est exprimée en français par le verbe et la préposition *à*, alors qu'en serbe elle est marquée au niveau formel par l'accusatif.

Mots clés : relations spatiales, le mouvement, le cas, la préposition, la trajectoire, le français, le serbe.

INTRODUCTION

Dans l'étude des relations spatiales le mouvement représente une relation dynamique, plus complexe par rapport aux relations statiques. La complexité du mouvement provient du fait que c'est un phénomène spatio-temporel et il suppose le déplacement d'une cible dans l'espace qui se déroule dans le temps. C. Vandeloise (1987) souligne l'opposition entre une cible stable, facilement repérable et une cible mobile, dont la position mobile rend sa localisation plus difficile.

Le phénomène du mouvement a suscité beaucoup d'intérêt et d'analyses linguistiques surtout parmi les linguistes d'orientation sémantique cognitive (Talmy, 2000 ; Jackendoff 1991; 1996) à cause du lien entre les relations spatiales et les relations temporelles. Dans la littérature française beaucoup de linguistes se sont penchés sur le phénomène du mouvement (Gougenheim, 1959 ; Vandeloise, 1987 ; Boons, 1987 ; Borillo, 1998) et le rôle des prépositions (Vandeloise, 1986 ; 1988 ; Laur, 1993 ; Borillo, 1993 ; Ašić, 2008). De son côté, le serbe représente aussi un domaine intéressant pour l'étude du phénomène du mouvement vu que les relations spatiales y sont

* ivavilic@ff.uns.ac.rs

exprimées par les cas, mais aussi par les prépositions. Les relations spatiales en serbe ont été étudiées par de nombreux linguistes, dont les plus remarquables sont M. Ivić et P. Piper (Ivić, 1957 ; 1957-1958 ; Piper, 2001 ; Piper et al., 2005). L'analyse contrastive entre les manières d'expression du mouvement en français et en serbe donne la possibilité d'envisager cette question sous un autre jour, surtout le rôle des prépositions dans les deux langues.

LE MOUVEMENT ET LE DÉPLACEMENT

Dans la littérature française traitant de l'expression des relations spatiales dynamiques, la question de différence entre le mouvement et le déplacement se pose souvent. D'après J.P. Boons les verbes de déplacement sont les verbes de mouvement qui expriment « le changement obligatoire du lieu d'un corps ne subissant par ailleurs aucune modification de forme ni de substance au cours du procès » (Boons, 1987 : 5). Le changement de lieu apparaît comme la notion clé dans la distinction entre le mouvement, qui peut être vu comme un changement de position ou de posture, et le déplacement, qui peut être considéré comme un phénomène de nature spatio-temporelle parce qu'il entraîne une relation complexe de modification des relations spatiales (Borillo, 1998 : 38). Pour C. Vandeloise le mouvement représente une notion plus générale, puisqu'il n'y a pas de déplacement sans mouvement (Vandeloise, 1987 : 84) Quelle que soit la définition de ces deux notions complexes, toutes les deux se rapportent au phénomène de structuration de l'espace, de conceptualisation des relations qui y sont présentes et qui sont exprimées par la langue.

Dans son analyse de conceptualisation de la structure spatiale, L. Talmy (Talmy, 2000 : 180) distingue deux sous-systèmes : le premier sous-système comprend les délinéations schématiques de n'importe quelle portion de l'espace et il peut être vu comme le cadre qui contient et localise les configurations et les interrelations du matériel (l'un ou plusieurs objets) du deuxième sous-système. Le premier sous-système inclut les concepts statiques (la région et la location) et les concepts dynamiques, dont les éléments essentiels sont la trajectoire et l'emplacement. Dans cette perspective, le

mouvement et le déplacement représentent des phénomènes liés au changement de lieu ou de position d'un ou de plusieurs objets qui s'effectue dans le temps et dans l'espace, ce qui est indiqué par la trajectoire¹.

Nous allons accepter la définition que le déplacement, en tant qu'une forme de mouvement, comprend le changement de lieu d'une cible, et nous allons considérer l'expression linguistique de ce phénomène en français et en serbe². Dans une telle perspective trois éléments s'avèrent fondamentaux : l'origine du déplacement, son terme et la trajectoire qui lie ces deux éléments.

L'ORIGINE DU DÉPLACEMENT

En français, l'origine du déplacement est marquée par le verbe qui, par sa signification intrinsèque, implique un lieu initial représentant le point à partir duquel le déplacement s'effectue (*partir, sortir, s'éloigner*). Le deuxième élément qui accompagne les verbes de ce type est la préposition. Pour marquer l'origine du déplacement le français utilise la préposition *de* (*depuis*): *partir de la ville, sortir de la maison, s'éloigner du mur*. C. Vandeloise souligne que *de* ne fait pas partie de prépositions statiques, à la différence des autres prépositions françaises après les verbes de mouvement (surtout la préposition *à*) et qu'elle implique un déplacement pratiquement toujours (Vandeloise, 1987 : 102) :

(1) Je voyais la frégate *partant de* Toulon dans la nuit... (AD/LM)

(1a) Video sam brod kako u noći kreće *iz Tulona*... (AD/PM)

(2) ... pendant que le fruit nous *arrive* directement *du* Midi à pleines caisses, l'arbre, ..., *de la* serre chaude où il passe l'hiver, *ne fait qu'une courte apparition* au plein air des jardins publics. (AD/LM)

(2a) ... jer nam voće *dolazi* direktno *s juga* u punim sanducima, a narandžino drvo,..., samo se kratko *vrijeme pojavljuje iz svojih staklenih bašta* u kojima provodi zimu, u našim javnim parkovima. (AD/PM)

¹ Les verbes qui désignent le changement de position ou de posture comme *s'agenouiller – kleknuti, se lever – ustati, se pencher – nagnuti se*, etc. et qui possèdent le trait dynamique sans qu'il y ait effectivement de changement de lieu, indiquent aussi la trajectoire le long de laquelle le mouvement du corps ou d'une partie du corps se déroule.

² Dans notre analyse nous n'allons pas aborder les verbes qui expriment le changement de posture ou de position.

L'exemple (1) illustre l'emploi du verbe *partir* et la préposition *de* pour marquer l'origine du déplacement. Dans l'exemple (2) la préposition *de* est placée après le verbe *arriver* qui ne marque pas le point de départ par sa signification intrinsèque (comme d'ailleurs ni le syntagme *faire apparition*), mais elle y indique tout de même le point initial de l'action verbale.

En serbe, comme en français, le verbe par sa signification intrinsèque exprime le point initial à partir duquel le déplacement se déroule. Cette signification fait partie du sens aspectuel et les verbes marquant l'origine du déplacement sont pour la plupart d'entre eux les verbes perfectifs (*poći, izaći, udaljiti se*). Deux autres éléments exprimant le point du départ sont le cas et la préposition. Pour marquer l'origine du déplacement le serbe utilise le génitif et les prépositions *iz, od, s(a)* comme dans les exemples (1a) et (2a): *kreće iz Tulona, dolazi s juga, pojavljuje se iz staklene bašte*. Et comme en français, même après un verbe dont la signification intrinsèque indique le terme du déplacement, le génitif et les prépositions *iz, od, s(a)* expriment l'origine du départ (*dolaze s juga*).

Le fait que dans les deux langues les prépositions *de – iz, od, s(a)* et en serbe aussi le génitif expriment l'origine du déplacement après un verbe comme *arriver – stići* dont la signification porte sur le terme du déplacement, indique le rôle prédominant de la préposition par rapport au verbe dans la localisation de la cible.

LE TERME DU DÉPLACEMENT

Le mouvement d'une cible mobile se déroule le long de la trajectoire vers un but qui peut correspondre au point final de la trajectoire ou peut simplement figurer comme le point visé sans être atteint. La différence entre le point final atteint ou visé lors du mouvement de la cible est généralement marquée dans la langue vu qu'elle relève du phénomène perceptif qui est la limite ou le bornage du chemin³. Le français et le serbe expriment précisément la distinction si le terme du déplacement est atteint ou non.

³ Dans son explication de catégorie sémantique de télicité, R. Jackendoff (Jackendoff, 1996) part des verbes de mouvement pour expliquer l'importance du bornage de la trajectoire. À cause du lien étroit qui existe entre la trajectoire, vue comme une entité spatiale, et le temps qui passe lors du mouvement d'une cible mobile, le bornage de la

En parlant de l'expression du mouvement d'approche en français, P. Charaudeau (1992 : 417-418) dit que ce mouvement est exprimé par un verbe de déplacement qui se combine avec l'une des prépositions : *à, jusqu'à, vers, pour*. Les prépositions *à* et *jusqu'à* marquent que le point final est atteint, alors que les prépositions *vers* et *pour* sont utilisées pour indiquer que le terminus n'est pas atteint.

Le rôle des prépositions après les verbes de mouvement par rapport au terme du déplacement a été étudié plus profondément par C. Vandeloise (1987) qui a souligné surtout la complexité de la préposition *à*. Pour lui, cette complexité provient d'abord du fait que la préposition *à* exprime aussi bien les relations statiques (*il est au bureau – on je u kancelariji*) que les relations dynamiques (*il va au bureau – ide u kancelariju*). L'analyse proposée par C. Vandeloise (1987, 1988) ouvre un champ de questions sur l'emploi de la préposition *à* et des autres prépositions statiques (*sur, dans*) en relation avec les verbes de déplacement, ce qui est illustré par les exemples (3)-(10a) :

- (3) La mule était au bas de l'escalier, ... prête à *partir pour* la vigne... (AD/LM)
- (3a) Mazga je stajala udno stepenica, ... spremna da *krene u vinograd*... (AD/PM)
- (4) ... le premier moutardier salua d'un air galant et *se dirigea vers* le haut perron... (AD/LM)
- (4a) ... prvi slačičar se otmeno pokloni, pa *se uputi prema uzdignutom prilazu*... (AD/PM)
- (5) Il *monte au* grenier... (AD/LM)
- (5a) On se *pope na tavan* ... (AD/PM)
- (6) Par fournées et à pleine porte, on entre là, mes frères, comme le dimanche vous *entrez au* cabaret. (AD/LM)
- (6a) Tu se ulazi u gomili kroz širom otvorena vrata, kao što vi nedjeljom *ulazite u mehanu*. (AD/PM)
- (7) Quand la chèvre blanche *arriva dans* la montagne ... (AD/LM)

trajectoire affecte la télicité d'une situation verbale : quand la trajectoire est bornée, le temps est limité aussi et l'action verbale est vue comme télique ; dans le cas de trajectoire sans point de limite, l'action verbale se déroule sans interruption dans le temps et la situation verbale est interprétée comme atélique.

- (7a) Kad bijela koza *stiže u planinu* ... (AD/PM)
 (8) À ce moment les ânes *arrivent sur* la plate-forme... (AD/LM)
 (8a) U tom trenutku *stigoše* magarci *pred vjetrenjaču*... (AD/PM)
 (9) Puis il *allait vers* le fond en appelant : ... (AD/LM)
 (9a) *Zatim pride izlazu*, pa zovnu : ... (AD/PM)
 (10) – Je veux *aller dans* la montagne, monsieur Seguin. (AD/LM)
 (10a) – Hoću da *odem u planinu*, gospodine Segene. (AD/PM)

Dans les exemples (3) et (4) la cible se déplace (*se dirigea vers*) ou se prépare à se déplacer (*prête à partir pour*) à partir du point d'origine et ensuite le long de la trajectoire vers un but sans qu'on sache s'il sera atteint. L'idée du mouvement d'approche du but visé est marqué par les prépositions *vers* et *pour* après les verbes de mouvement *se diriger* et *partir*. Dans les exemples (5) et (6), par contre, le point final du déplacement indiqué par les verbes *monter* et *entrer* a été atteint, ce qui est marqué par la préposition *à*. Dans les exemples (7) et (8) après le verbe *arriver* ce sont les prépositions statiques *dans* et *sur* qui sont utilisées et dans les deux cas le point final a été atteint après le déplacement. L'exemple (9) illustre l'emploi de la préposition *vers* après le verbe *aller* qui peut se combiner avec cette préposition aussi bien qu'avec la préposition *à*.

Comment expliquer l'emploi de ces prépositions ? Considérés du point de vue du terme du déplacement, en relation avec la trajectoire qui mène vers ce terme, les verbes de mouvement se distinguent par rapport au type de déplacement qu'ils expriment. La signification intrinsèque de certains verbes, comme *arriver* ou *entrer*, comprend le point final du déplacement, alors que certains verbes comme *aller* expriment le mouvement de la cible le long de la trajectoire d'une manière générale. Similairement, le verbe *monter* (ou *descendre*) précise seulement que le mouvement est orienté par rapport à l'axe vertical. Certains verbes, comme *partir* ou *se diriger*, indiquent le point initial du départ à partir duquel le déplacement de la cible reste imprécis. Vu que la signification des verbes mêmes porte sur les différentes étapes du mouvement le long de la trajectoire, l'emploi des prépositions dépend aussi de la perspective de localisation de la cible. Ce fait a mené C. Vandeloise à formuler *le principe d'anticipation* (Vandeloise 1987) et à faire la distinction entre les verbes qui expriment la localisation effective de la cible, comme *arriver*, *entrer*, *marcher*, et les verbes qui ne le font pas, comme *aller*, *partir*, *monter*, *descendre* et après lesquels les prépositions statiques décrivent la position anticipée de la

cible après le mouvement. C'est par le principe d'anticipation que l'emploi des prépositions *à* et *dans* peut être expliqué dans les exemples (5) et (10) avec les verbes *monter* et *aller* dont la signification n'exprime pas la localisation effective de la cible : après le mouvement elle est *au grenier* (5) et *dans la montagne* (10). Après le verbe *arriver* (les exemples (7) et (8)) les prépositions *dans* et *sur* indiquent aussi la position de la cible après le mouvement. Ces prépositions apportent aussi les informations sur les propriétés dimensionnelles du site et les relations contenant / contenu et porteur / porté, à la différence de la préposition *à* qui pourrait aussi être utilisée après ce verbe, mais qui présenterait le site comme un point sur la trajectoire. C'est le cas avec le verbe *entrer* dans l'exemple (6) où la préposition *à* marque le point final sur la trajectoire, alors que ce verbe peut se combiner aussi avec la préposition *dans* qui serait utilisé dans l'expression d'une relation statique (*il est dans le cabaret*) ou dynamique (*il entre dans la chambre*). Dans le cas des verbes qui expriment l'origine du départ (les exemples (3) et (4)), les prépositions *vers* et *pour* indiquent le déplacement le long de la trajectoire sans qu'on sache si le but visé sera atteint ou non.

D. Laur (Laur, 1993) parle aussi de l'interrelation qui existe entre les verbes de déplacement et les prépositions en français. Cet auteur distingue les verbes qui indiquent le lieu initial, final ou médian par rapport auquel s'effectue le déplacement, d'un côté, et les prépositions qui possèdent aussi les mêmes traits initial, final ou médian, de l'autre côté. La combinatoire des traits sémantiques de ces deux classes de mots ne se fait pas de manière aléatoire, mais suit une certaine logique. C'est ainsi qu'un verbe exprimant le trait final (*arriver*) ne peut pas se combiner avec une préposition directionnelle qui indique que le terme n'a pas été atteint, comme *vers* (**arriver vers*). La combinaison d'un verbe initial (*partir*) avec une préposition finale comme *jusqu'à* n'est pas permise non plus. Dans cette combinatoire, les deux classes apportent leur signification :

quelle que soit la combinaison concernée, le verbe détermine toujours la propriété 'changement de lieu ou orientation', cette propriété lui étant spécifique... La préposition détermine quant à elle la localisation interne ou externe de la cible par rapport au lieu de référence à l'issue du procès (Laur, 1993 : 65).

Les traductions des exemples cités dessus dévoilent les ressemblances (l'expression de la direction vers le point terminal, comme dans les exemples (3-3a), (4-4a) et (9-9a)) et les différences (l'emploi des prépositions *na*, *u* dans

les exemples (5-5a) et (6-6a)) entre le français et le serbe. La plus grande différence se rapporte au fait que le serbe utilise aussi le système casuel pour exprimer si le but a été atteint ou non.

En serbe, le terme du déplacement est marqué par les cas, le datif, l'accusatif et le génitif, précédés de prépositions de lieu *ka, prema/u, na/do*. Le système complexe des cas spatiaux et leur signification par rapport au mouvement d'approche de but a été expliqué en détail (Ivić, 1957, 1957-1958 ; Piper et al., 2005). M. Ivić définit le datif et l'accusatif comme les cas dynamiques qui indiquent le but de l'action verbale, l'accusatif exprimant le terminus de l'action et le datif marquant la direction de l'action sans préciser si le point final est effectivement atteint ou non (Ivić, 1957). Le génitif, en général, a la caractéristique d'exprimer le rapport précis entre deux entités et dans le sens spatial il marque les limites, initiale – *od* et finale – *do* (Ivić, 1957-1958). Les exemples (11)-(13) illustrent l'emploi des cas pour marquer le mouvement vers le point final en serbe :

(11) Tada i najснаžнији касабалијски бекрија лећи као лутка од крпâ и сламе *ka vratima*, која је Малџика већ отворила у правом тренутку, па кроз врата право *na ulicu*. (IA/DĆ)

(11a) Le plus costaud des noceurs volait alors comme une poupée de chiffon par la porte, ouverte par Maltchika à l'instant propice, et se retrouvait *dans la rue*. (IA/PD)

(12) Nju su posle odveli *u konak*, ... (IA/DĆ)

(12a) Quant à elle, on l'avait emmené *au palais*, ... (IA/PD)

(13) Stigli su *do kapije*. (IA/DĆ)

(13a) Ils parvinrent à *la kapia*. (IA/PD)

Dans l'exemple (11) le datif (*ka vratima*) indique la direction vers le but, alors que l'accusatif (*na ulicu*) exprime que la cible a effectivement atteint le terminus. Le site de l'exemple (12) (*u konak*) est également exprimé par l'accusatif, précédé de préposition *u* qui indique, comme la préposition *na* de l'exemple (11), les caractéristiques dimensionnelles du site⁴. Le génitif dans l'exemple (13) (*do kapije*) indique la limite finale du mouvement.

⁴ Notons aussi que les prépositions *u, na* sont utilisées avec le locatif pour exprimer la relation statique.

À part les cas, les verbes et leurs caractéristiques aspectuelles ont aussi un rôle important dans l'expression du mouvement d'approche de but. Les traits aspectuels des verbes sont liés à la trajectoire et à la façon de laquelle le mouvement se déroule. Quand ce mouvement est continu en direction du but visé, c'est un verbe imperfectif qui est utilisé pour exprimer l'action continue, comme dans l'exemple (11) – *leti ka vratima*. Si le point final est atteint lors du mouvement, c'est un verbe perfectif qui est employé, comme dans les exemples (12) et (13) – *odveli u konak, stigli su do kapije*. Dans l'exemple (11) il manque le verbe pour indiquer le mouvement jusqu'au site à l'accusatif (*na ulicu*), mais ce serait un verbe perfectif (*izleteti, pasti*) qui aurait été utilisé.

En serbe aussi, on remarque certaines contraintes sur les possibilités de combinatoire entre les verbes de déplacement et les cas précédés de prépositions de lieu. Ces contraintes sont liées aux traits aspectuels du verbe, mais aussi à la signification intrinsèque du verbe par rapport au terme du déplacement. Un verbe perfectif qui indique que le terminus est atteint ne peut pas se combiner avec le datif qui marque le mouvement en direction du terme (**stíci ka, prema*). Un verbe imperfectif ne serait pas utilisé pour exprimer que le point final est atteint (**leteti u, na + N_{Acc}*), mais il peut marquer l'arrivée à la limite du chemin (*leteti do + N_{Gén}*).

LA TRAJECTOIRE

L'origine et le terme du déplacement sont liés par la trajectoire qui représente l'élément essentiel dans le mouvement d'une cible mobile. C'est la trajectoire qui véhicule le trait de dynamisme, par opposition à l'état, statique. Dans l'analyse de l'expression de trajectoire en français, nous citons deux linguistes, G. Gougenheim (1959) et C. Vandeloise (1988) qui soulignent l'importance de la préposition *à* pour l'expression des relations dynamiques aussi bien que des relations statiques.

Pour G. Gougenheim (1959) la valeur essentielle de la préposition *à* réside dans son caractère ponctuel, « le lieu où l'on va et le lieu où l'on se trouve étant exprimés de la même façon par la fusion de ces catégories » (Gougenheim, 1959 : 8). Même après un verbe de mouvement la préposition *à* garde son caractère de préposition statique, et c'est uniquement le verbe qui véhicule le trait dynamique. Il souligne que déjà l'origine de cette préposition, la préposition latine *ad* (suivie d'un nom à l'accusatif) avait un sens local, la direction du mouvement, et un sens final, qui se sont maintenus en français

moderne. La propriété de représenter le lieu comme un point dans l'espace distingue pourtant la préposition *à* des prépositions *sur* et *dans* qui présentent le lieu comme surface ou comme volume et c'est par cette propriété que *à* en français participe à l'indication de la direction du mouvement.

Pour Claude Vandeloise (1987, 1988) la préposition *à* a un caractère localisateur et la fonction de permettre au destinataire du message de s'orienter par rapport au site et à la cible. En parlant de son caractère ponctuel, il dit que les objets introduits par la préposition *à* sont conceptualisés ponctuellement quelle que soit leur dimensionnalité physique réelle parce qu'ils ont la fonction de repère. C'est l'idée de recherche qui se profile souvent derrière la localisation par la préposition *à*. Comme elle maximalise l'asymétrie entre la cible et le site, le site introduit par la préposition *à* est souvent éloigné du locuteur. La distance donne au site une allure ponctuelle, ce qui indique la direction et le chemin de recherche de la cible.

Pour illustrer l'usage de la préposition *à* pour indiquer le chemin de recherche, C. Vandeloise donne l'exemple suivant : « *Allo, Léopold, je suis à l'arène* » (Vandeloise, 1988 : 132). Même si le locuteur se trouve effectivement à l'intérieur du bâtiment, il choisira la préposition *à* pour faciliter la recherche de son interlocuteur. La préposition *à* marquerait ainsi, d'une manière implicite, la trajectoire.

En serbe, par contre, la trajectoire est marquée au niveau formel par l'accusatif qui exprime la relation dynamique par opposition au locatif qui exprime la relation statique⁵. En parlant de la valeur de l'accusatif dans le système casuel serbe, M. Ivić souligne la valeur dynamique comme le trait principal de ce cas. À part de marquer le terminus de l'action verbale (avec les prépositions *u, na, o*), l'accusatif marque aussi la totalité de l'action verbale avec les prépositions *uz, niz, kroz* (Ivić, 1957-1958 : 151). Nous ajoutons que les prépositions *uz, niz, kroz* désignent l'espace unidimensionnel ce qui peut

⁵ Le locatif en serbe exprime le lieu de l'action verbale, qui peut comprendre le trait de dynamisme (*trči po parku-il court dans le park*) (Ivić, 1957 : 151). Ce lieu, pourtant, en tant que la région qui contient l'action verbale, fait partie du concept statique dans la structuration de l'espace (Talmy 2000).

traduire aussi sa caractéristique de marquer la trajectoire⁶. Les exemples (14-16a) illustrent l'emploi de l'accusatif en serbe :

(14) Ti ne dođe večeras *u han*? (IA/DĆ)

(14a) Tu n'es pas venu à *l'auberge* ce soir? (IA/PD)

(15) Kad su došli *na pijac*, iz opreza nisu krenuli pravo *kroz čaršiju*,... (IA/DĆ)

(15a) Arrivés *au marché*, par prudence, ils ne traversèrent pas le bazar,... (IA/PD)

(16) Iznad mosta, nepun sat hoda *uz vodu*, ... (IA/DĆ)

(16a) En amont du pont, à moins d'une heure de marche, ... (IA/PD)

Après les verbes de mouvement *doći*, *stići* dans les exemples (14-15a), en serbe, c'est l'accusatif (*u han*, *na pijac*) qui marque le terme du déplacement, et par conséquent, la trajectoire. Dans la traduction en français, c'est la préposition à (*à l'auberge*, *au marché*) qui est utilisée. Les prépositions serbes *kroz*, *uz* (les exemples (15-16a)) désignent le déplacement de la cible le long de la trajectoire qui pourrait être représentée comme une ligne droite (*kroz čaršiju*, *uz vodu*). La traduction française exprime la même signification, par le verbe *traverser* et la locution adverbiale *en amont*.

CONCLUSION

L'analyse de l'expression du mouvement en français et en serbe montre que les deux langues marquent les éléments essentiels du déplacement : l'origine du départ, son terme et la trajectoire. Dans les deux langues, le verbe, par sa signification intrinsèque de marquer les points initial ou final, joue un rôle important, mais la préposition en français et la construction préposition + cas en serbe y ont aussi un impact important.

Dans l'expression de l'origine du départ, en français, à part le verbe, c'est la préposition *de*, essentiellement dynamique, qui marque le déroulement de l'action depuis le point initial, alors qu'en serbe, ce sont les prépositions *od*,

⁶ Dans l'élaboration des catégories conceptuelles, R. Jackendoff (1991) définit la dimensionnalité comme la catégorie à quatre valeurs : le point est 0 – dim, la ligne est 1 – dim, la surface est 2 – dim et le volume est 3 – dim. La trajectoire, l'une des catégories conceptuelles fondamentales, est conceptualisée comme la ligne, 1 – dimensionnelle.

iz, s(a) et le génitif. Dans les deux langues, ces prépositions et, en serbe, le génitif, indiquent l'origine du départ même après un verbe désignant par sa signification propre le point final (comme *arriver*).

En ce qui concerne le terme du déplacement, les deux langues distinguent si le point final est atteint ou non. Pour exprimer que le terme est visé, mais pas atteint, le français utilise les prépositions *vers* et *pour*, et le serbe se sert des prépositions *ka, prema* et du datif. L'expression du point final atteint s'avère plus complexe en français qui utilise les prépositions statiques *à, sur, dans*, qui, avec le verbe, marquent souvent la position de la cible après le mouvement. En serbe, ce sont aussi les prépositions statiques *u, na* et l'accusatif qui indiquent le point final atteint.

La plus grande différence entre le français et le serbe s'observe dans l'expression de la trajectoire. En français, la trajectoire est exprimée de manière implicite par le verbe et la préposition *à*, alors qu'en serbe elle est marquée au niveau formel par l'accusatif précédé de prépositions *u, na, uz, niz, kroz*.

Ivana Vilić

MOVEMENT IN THE EXPRESSION OF SPATIAL RELATIONS IN FRENCH
AND IN SERBIAN

Summary

The paper presents the analysis of the expression of movement in French and in Serbian from the perspective of three basic elements, the origin of movement, its term and its path. In both languages the verb plays an important part along with the prepositions in French and the preposition + case in Serbian. The origin in French is expressed by the preposition *de*, essentially dynamic, while in Serbian it is marked by genitive preceded by prepositions *od, iz, s(a)*. Both languages make distinction if the term is reached or not. The movement toward the final point in French is expressed by the prepositions *vers, pour*, and in Serbian by dative and prepositions *ka, prema*. Attained final point in French is marked by the static prepositions *à, sur, dans* which often express the position of the object after the motion. In Serbian the accusative with the prepositions *u, na* indicates that the term is reached. The most salient difference between the French and the Serbian is the expression of the path: in French it is expressed by the verb and the preposition *à*, while in Serbian it is marked on the formal level by the accusative.

Key words: spatial relations; movement; case; preposition; path; French; Serbian.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Ašić, T. (2008). *Espace, Temps, Prépositions*. Genève : Librairie Droz S.A.
- Boons, J.P. (1987). La notion sémantique de déplacement dans une classification syntaxique des verbes locatifs. *Langue Française*, 76, 5–40.
- Borillo, A. (1998). *L'espace et son expression en français*. Paris : Ophrys.
- Charaudeau, P. (1992). *Grammaire du Sens et de l'Expression*. Paris : Hachette.
- Gougenheim, G. (1959). Y a-t-il des prépositions vides en français? *Le Français moderne*, 27, 1–25.
- Ivić, M. (1957). Jedno poglavlje iz gramatike našeg modernog jezika – sistem mesnih padeža. *Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu*, 2, 145–158.
- Ivić, M. (1957-1958). Sistem predložkih konstrukcija u srpskohrvatskom jeziku. *Južnoslovenski filolog*, vol. 22, n° 1-4, 141–161.
- Jackendoff, R. (1991). Parts and boundaries. *Cognition*, 41, 9–45.
- Jackendoff, R. (1996). The Proper Treatment of Measuring Out, Telicity, and Perhaps Even Quantification in English. *Natural Language & Linguistic Theory*, vol. 14, n° 2, 305–354.
- Laur, D. (1993). La relation entre le verbe et la préposition dans la sémantique du déplacement. *Languages*, 110, 47–67.
- Piper, P. (2001). *Jezik i prostor*. Beograd : Čigoja štampa.
- Piper, P. et al. (2005). *Sintaksa savremenoga srpskog jezika*. Beograd–Novi Sad: Institut za srpski jezik SANU–Beogradska knjiga–Matica srpska, 2005.
- Talmy, L. (2000). *Toward a Cognitive Semantics I*. Cambridge : MIT Press.
- Vandeloise, C. (1986). *L'espace en français*. Paris : Éditions du Seuil.
- Vandeloise, C. (1987). La préposition à et le principe d'anticipation. *Langue Française*, 76, 77–111.
- Vandeloise, C. (1988). Les usages spatiaux statiques de la préposition à. *Cahiers de lexicologie*, 53, 119–148.

CORPUS

AD/LM – Daudet, A. (1985). *Lettres de mon moulin*. Paris : Le Livre de Poche.

- AD/PM – Dode, A. (1963). *Pisma iz mog mlina*. Sarajevo : Veselin Masleša.
(traduction: Tanja Dugonjić).
- IA/DĆ – Andrić, I. (1976). *Na Drini ćuprija*. Beograd : Prosveta.
- IA/PD – Andrić, I. (1994). *Le Pont sur la Drina*. Paris : Belfond. (traduction:
Pascale Delpech).

Ružica Seder*
Faculté de Philosophie et Lettres
Université de Novi Sad

UDK : 811.133-1'373:811.131.1'373
DOI: 10.19090/gff.2021.3.55-70
originalni naučni rad

SUR CERTAINES MODALITÉS D'EXPRESSION DE LA CAUSALITÉ EN FRANÇAIS ET EN ITALIEN

Le présent article porte sur les différentes formes d'expression de la causalité en français et en italien. Vu que de nombreuses études exhaustives ont déjà été consacrées à cette problématique en français, si nous partons de la langue française, c'est pour constater les propriétés des structures concernées, afin de les comparer ensuite aux données concernant la langue italienne. Nous essaierons, par la méthode contrastive, de dégager les ressemblances et les différences qui existent dans les structures observées dans les deux langues, tout en nous limitant à des structures choisies, étant donné le cadre restreint de cet article. Cet article traitera surtout de la structure des propositions subordonnées causales en français et en italien. Pourtant, d'autres structures seront prises en considération, telles que les propositions coordonnées par la conjonction *car*.

Mots clés : causalité, français, italien, subordonnant, coordonnant, *parce que*, *puisque*, *comme*, *car*.

INTRODUCTION

Dans les deux langues observées, les propositions causales sont généralement réparties selon la « nature » de la cause qu'elles expriment. Ainsi, dans la littérature on parle des propositions causales exprimant une « cause admise » et celles exprimant une « cause niée¹ ». À l'intérieur du premier groupe², représenté par les conjonctions *parce que*, *puisque* et *comme*³, il existe

* ruzica.seder@ff.uns.ac.rs

¹ Une « cause réfutée » (Wagner-Pinchon, 1962) ou « cause non retenue » (Mauger, 1968).

² La cause peut être aussi « envisagée entre les alternatives » (Točanac-Milivojev, 1989), c'est-à-dire qu'il peut s'agir de « l'alternance de plusieurs causes dont aucune n'est tout à fait certaine » (Terić, 2005 : 216), ce qui régit une syntaxe particulière, comprenant aussi l'emploi du subjonctif/conjonctif (bien que dans les causales de «

des nuances sémantiques dont la réalisation dans les deux langues observées sera à la base de cette étude⁴. En plus des trois conjonctions les plus fréquentes, l'objet de notre attention sera aussi la conjonction *car*, classifiée traditionnellement dans les conjonctions de coordination, parce que, d'un côté, les auteurs contemporains lui attribuent de plus en plus la valeur d'un subordonnant, et, de l'autre côté, parce que le système de conjonctions de coordination en italien ne possède pas de coordonnant à valeur causale. Comme *car* ne peut pas posséder d'équivalent italien au niveau du système, il sera donc pertinent de vérifier quels sont ses équivalents sémantiques.

CONJONCTIONS *PARCE QUE*, *PUISQUE* ET *COMME*

Comme nous l'avons déjà dit, ces trois conjonctions sont les plus fréquentes pour introduire une subordonnée causale. Nous analyserons leurs différentes propriétés syntaxiques, sémantiques et pragmatiques dans les sections correspondantes. Ici nous n'en donnerons qu'un aperçu général, partant de la constatation suivante :

Tandis que la conjonction **parce que**, par sa valeur sémantique, exprime une action qui est **la cause** de l'action de la principale, la conjonction **puisque** introduit une subordonnée dont l'explication se développe dans la principale ; en quelque sorte, la subordonnée introduite par **puisque** exprime le motif, alors que l'action de la principale en est la conséquence (Točanac-Milivojev, 1989 : 113).

Quant à la conjonction *comme*, toujours placée en tête de phrase si de valeur causale, elle est considérée comme assez proche de *parce que*, mais sa place lui assurant « une valeur emphatique » (Nazarenko, 2000 : 79 ; Poisson-

cause admise » ce soit généralement l'indicatif). L'analyse de ces valeurs causales « nuancées » ne présentera pas l'objet de cet article.

³ À part ces trois conjonctions les plus fréquentes, le français dispose aussi de subordonnants : *attendu que*, *vu que*, *pour la raison que*, *d'autant que*, *étant donné que*, *sous prétexte que*, *en ce que*, *surtout que*, *du moment que*, *dès lors que*, *du fait que*.

⁴ Nous prenons aussi en considération une construction faite autour du verbe *être* (*adjectif + comme + être*) largement reconnue comme causale dans la littérature concernant l'italien.

Quinton-Mimran & Mahéo-Le Coadic, 2004), elle met la subordonnée au premier plan.

En italien, les conjonctions de cause (admise) se regroupent aussi d'un côté, autour de la notion de la cause *connue* (it. *causa cognita*) représentée par la conjonction *poiché*, et de l'autre côté de la conjonction *perché*, qui insiste moins sur le lien causal : « [dans ce cas] la cause est celle-ci, mais il pourrait s'agir même d'une autre cause ; de toute façon, il ne s'agit pas d'un fait considéré comme connu, prévisible, certain pour celui qui lit [l'interlocuteur]⁵ » (Serianni, 2005 : 574).

Conjonction *parce que*

Ce subordonnant est considéré comme le plus « neutre » (Poisson-Quinton et al. 2004), ce que nous interpréterions comme *possédant le sens le plus générique de cause*, ce qui lui assure non seulement la plus grande fréquence d'emploi, mais aussi une mobilité à l'intérieur de l'énonciation.⁶ Selon ces descriptions et celles citées avant, au vu des affirmations des linguistes italiens (Rigotti, Schenone, 1988 ; Serianni, 2005) nous supposons que son équivalent italien devrait être la conjonction *perché*, ce que prouvent les exemples suivants :

1. Quand ce gommeux de Deluire était venu râler **parce que** la mise en place de ses bouquins ne se faisait pas assez vite (...), c'est à Clara que je pensais. (PMP : 36)
- 1a. Quando quello zerbinotto di DeLuccichi era venuto a protestare **perché** la consegna dei suoi libri non era abbastanza rapida (...), era a Clara che io pensavo. (PMP it. : 25-26)
2. L'habit noir était défendu **parce qu'on** était entre « copains ». (Swann : 224)

⁵ La constatation de l'auteur part de la comparaison des exemples suivants : « **Poiché** molte cose non vanno, o vanno male, si sente parlare sempre più spesso di Grande Riforma. » et « si sente parlare [...] **perché** molte cose non vanno » (Serianni, 2005 : 574).

⁶ Il se trouve généralement en postposition, mais il peut être antéposé, surtout s'il représente la réponse à une question.

- 2a. L'abito nero era vietato, **perché** si era tra « buoni compagni ». (Swann it. 1 : 20)

D'après ce que montrent les exemples, on conclut qu'en effet, l'équivalent italien de *parce que* est le subordonnant *perché*. Mais, il est tout de même impossible de parler d'une équivalence totale, si nous prenons en compte l'affirmation suivante :

Si par la proposition causale on ne répond pas à une question⁷, mais on explique les motifs pour lesquels une action se réalise, au début de l'énoncé on ne peut pas utiliser la conjonction *perché* ; on a à disposition les conjonctions et locutions conjonctives *poiché, siccome, visto che, dato che, dal momento che, giacché* etc.⁸ (Moderc, 2006 : 470).⁹

Comme il a déjà été mentionné, cela n'est pas obligatoirement le cas en français, et l'exemple (3) représente l'illustration de l'affirmation précédente, parce qu'il traduit un dialogue intérieur du narrateur, et donc la conjonction *parce que* n'introduit pas la réponse à la question « pourquoi ? » mais l'explication de l'affirmation entière (réflexion, supposition du narrateur) qui la précède :

3. *Mon regard a dû demander : « Pourquoi ? »* **parce qu'il** a tout de suite ajouté : « Elle est super, cette fille. » (PMP : 110)
- 3a. Il mio sguardo deve aver chiesto : "Perché?" **visto che** lui ha subito aggiunto: "È fantastica, quella ragazza." (PMP it. : 80)

Si plusieurs causales introduites par la conjonction *parce que* se suivent (le plus souvent coordonnées), la deuxième proposition peut être introduite par l'élément *que* seul. Les exemples du corpus montrent que la langue italienne ne dispose pas de cette possibilité :

4. Elle me l'avait expliqué trente-six fois : **parce que** j'étais, selon elle, un bouc émissaire-né, **que** j'avais ça dans le sang. (PMP : 29)

⁷ Nous précisons qu'il peut s'agir d'une question explicite ainsi qu'implicite.

⁸ L'analyse des exemples cités dans Terić (2005 : 214-215) confirme cette constatation.

⁹ Traduction faite par l'auteur de cet article.

- 4a. Me l'aveva spiegato mille volte: **perché**, secondo lei, ero un capro espiatoio nato, ce l'avevo nel sangue. (PMP it. : 21)
5. - Mais pourquoi moi?
- **Parce qu'**on est meilleur juge des œuvres des autres, **et que** votre propre travail prouve au moins que vous savez lire. (PMP : 22)
- 5a. - Ma perché proprio io?
- **Perché** si giudicano meglio le opere altrui, **e** il suo lavoro dimostra come minimo che lei sa leggere. (PMP it. : 16)

Dans les deux exemples en français, la conjonction *parce que* est reprise par l'élément *que*, tandis qu'en italien les deux causales sont soit juxtaposées (4) soit coordonnées (5), mais sans aucun marqueur causal.

D'un autre côté, l'italien possède la conjonction *che* (*ché*), synonyme de *parce que*, mais pas de distribution identique :

6. Je vous donne celui-ci **parce que** c'est mon dernier-né. (PMP : 22)
- 6a. Le dò questo **che** è ultimo nato. (PMP it. : 16)

À propos de cette conjonction, il faut quand même donner quelques précisions :

Largement utilisée dans la langue parlée (où la valeur causale est réduite à un signe plus général de subordination [...]), elle tend à être évitée dans la langue écrite soutenue, où l'on recourt plutôt à la graphie *ché*, perçue comme forme réduite de *perché* (*giacché*, *poiché*) (Serianni, 2005 : 576).

Ce statut de la conjonction *che* (*ché*) explique le fait qu'il n'y en ait que peu d'exemples dans notre corpus.

Conjonction *puisque*

Comme nous l'avons déjà dit plus haut, les définitions de la conjonction *puisque* partent de la comparaison avec la conjonction *parce que*, qui exprime *la cause* de l'action de la principale, tandis que *puisque* en donne *le motif* dont la conséquence est exprimée par la principale (Točanac-Milivojev, 1989 : 113). *Puisque*, généralement en subordonnée antéposée, « introduit, en tant que cause, un fait déjà évoqué » (Mauger, 1968 : 327), « présente la relation entre la cause et la conséquence comme évidente ; la cause est généralement un fait

connu de l'interlocuteur » (Delatour–Jennepin–Léon–Dufour–Mattlé–Yeganeh, & Teyssier, 1994), ou simplement : « **puisque** introduit une cause qui est connue, ou qui est supposée connue à celui à qui on parle » (Poisson-Quinton et al. 2004).

Au vu de ces déterminations, il est clair que la valeur de *puisque* correspond tout à fait à ce qu'on appelle en italien *causa cognita* (cause connue), et que l'on peut s'attendre à ce que ses équivalents se trouvent parmi les conjonctions suivantes : *poiché, giacché*¹⁰, *siccome, dal momento che*, et les locutions formées autour du participe passé + *che* (Fornaciari, 1881 : 372 ; Serianni, 2005 : 576).

7. **Puisqu'**elle ne pourrait jamais, (...) sentir, comme une brise, circuler autour d'elle un murmure d'extase, ce n'était pas la peine de s'ennuyer à étudier. (Bov. : 123)
- 7a. **Dal momento che** non avrebbe mai potuto (...) sentire intorno a sé, circondarla come una brezza, un mormorio estatico, non valeva la pena di annoiarsi a studiare. (Bov. it. : 110)
8. « Entre » murmurait Thian, « entre, **puisque** tu es venu jusqu'ici, entre... » (FC : 178)
- 8a. "Entra" mormorava Thian, "entra, **visto che** sei venuto fin qui, entra..." (FC it. : 137)
9. - Et tu l'as cru ?
- **Puisqu'**il me dit quand je lui demande, ...fit doucement Pastor. (FC : 125-126)
- 9a. "E gli hai creduto?"
"**Dato che** me lo dice quando glielo domando..." fece lentamente Pastor. (FC it.: 99)
10. Il oubliait qu'Odette n'était pas plus pour cela une femme selon son désir, **puisque** précisément son désir avait toujours été orienté dans un sens opposé à ses goûts esthétiques. (Swann : 264)
- 10a. E non teneva conto che ciò non bastava a fare di Odette una donna rispondente ai suoi desideri, **dato che** per l'appunto i suoi desideri erano stati sempre orientati in un senso opposto ai suoi gusti estetici. (Swann it. 1 : 59)

¹⁰ Propre plutôt au style soigné.

Dans les exemples précédents, la conjonction *puisque* se trouve dans les exemples italiens traduite par *visto che* (8a), *dato che* (9a, 10a) ou par *dal momento che* (7a).

Il est plutôt surprenant que les exemples n'aient pas révélé que l'équivalent de la conjonction *puisque* soit la conjonction *poiché*¹¹, vu que les définitions de cette dernière conjonction, lui attribuant la propriété de « mettre en évidence plus une conséquence qu'une cause elle-même » (Devoto, Oli, 1995 : 1472), correspondent aux descriptions de la conjonction *puisque*.

En ce qui concerne la prédominance des conjonctions du type *participle passé + che*, il faut souligner que ce fait a déjà été constaté par les auteurs, comme Serianni, qui note « leur grande diffusion dans la langue italienne contemporaine » (Serianni, 2005 : 578). Nous pourrions supposer que ce fait est dû à la sémantique des verbes *vedere* et *dare*, qui met en évidence la valeur de *la cause connue*.

Conjonction *comme*

Bien qu'en français la conjonction *comme* soit un des marqueurs de cause par excellence, dans la plupart des sources consultées, la conjonction italienne *come* n'est même pas mentionnée en tant que marqueur causal (Devoto, Oli, 1995 ; Terić, 2005 ; Moderc, 2006). Ce n'est que Serianni qui remarque que les « conjonctions et locutions conjonctives qui expriment normalement d'autres rapports syntaxiques peuvent avoir occasionnellement une valeur causale » (Serianni, 2005 : 578)¹².

¹¹ Même du point de vue étymologique, l'italien *poiché* étant composé de *poi* [= puis] et *che*. (Garzanti, 1985 : 71).

¹² L'auteur illustre cette affirmation par l'exemple suivant: *Come egli taceva sopra pensiero, Ippolita gli domandò : - Tu credi dunque, Giorgio, che io non ti ami?* [Comme il se taisait, pensif, Hippolyte lui demanda : - Georges, tu crois donc que je ne t'aime pas?] (D'Annunzio, *Trionfo della morte*, in : Serianni, 2005 : 578). L'auteur note aussi un emploi archaïque, mais pas inconnu de la langue moderne *littéraire*, de la construction suivante : *come + pronom démonstratif + proposition relative, à valeur causale, avec l'exemple : Andava di giorno in giorno di male in peggio, come colui ch'aveva [= perché aveva] il male della morte.* (Boccaccio, *Decamerone*, I, 1, 21, in : Serianni, 2005 : 579).

Le corpus n'a fourni aucun exemple avec la conjonction italienne *come* à valeur causale.

Conformément à ce qui vient d'être dit, l'équivalent le plus fréquent du subordonnant *comme* est le subordonnant *siccome* en italien :

11. **Comme** nous ne sommes pas du genre à laisser tomber un vieux pote, Clara et moi décidons de lui rendre visite dans sa geôle. (PMP : 40)
- 11a. Ma **siccome** non siamo tipi che dimenticano un vecchio amico, io e Clara decidiamo di andare a trovarlo in galera. (PMP it. : 28)
12. **Comme** l'océan est fort et bouge vivement, **comme** c'est un dimanche de soleil brumeux très doux, les habitants de Biarritz sont sortis regarder les vagues. (Ech. : 170)
- 12a. **Siccome** l'oceano è rabbioso e si muove come un corpo vivo, **siccome** è una domenica di dolcissimo sole velato, gli abitanti di Biarritz sono usciti a guardare le onde. (Ech. it. : 125)
13. **Comme** le sens critique qu'il croyait exercer sur tout lui faisait complètement défaut, (...), il prenait tout au pied de la lettre. (Swann : 237-238)
- 13a. **Siccome** il senso critico che credeva esercitare su tutto, gli faceva invece completamente difetto, (...) [lui] prendeva tutto alla lettera. (Swann it. 1 : 33)

Le corpus a également fourni quelques exemples avec les conjonctions *poiché* et *dato che* :

14. Et, **comme** je suis un verni de l'amour, l'intérieur a confirmé les promesses du dehors : Julie est une belle âme. (PMP : 108)
- 14a. E, **poiché** in amore sono nato con la camicia, l'interno ha confermato le promesse dell'esterno: Julie è una bella anima. (PMP it. : 79)
15. **Comme** la salle était fraîche, elle grelottait tout en mangeant (Bov. : 28)
- 15a. **Poiché** la stanza non era riscaldata, ella tremava di freddo pur continuando a mangiare. (Bov. it. : 32)
16. **Comme** le sens critique qu'il croyait exercer sur tout lui faisait complètement défaut, (...), il prenait tout au pied de la lettre. (Swann : 237-238)
- 16a. **Dato che** il senso critico che credeva di esercitare su tutto gli mancava, (...), lui prendeva tutto troppo alla lettera. (Swann it. 2 : 33)

Les exemples des emplois de *poiché* et *dato che* prouvent, d'un côté, la fréquence d'emploi des subordonnants du type *participle passé + che* en italien moderne, mentionnée plus haut. De l'autre côté, ils montrent que la conjonction *poiché* prend une valeur de cause plutôt générale, plus précisément « elle perd presque son caractère 'primaire' [...] et tend à assumer une fonction plus générique explicative : *poiché = perché = infatti* » (Moretti 1982a : 196 in : Serianni, 2005 : 576).

Constructions particulières

Dans cette partie nous présentons la construction *adjectif + comme + être*, qui, dans les œuvres consultées concernant le français, n'est mentionnée que par un auteur (Grevisse, 1973 : 354), tandis que la construction identique (*aggettivo + come + essere*) est largement citée comme causale dans les études portant sur la langue italienne. Serianni lui attribue une « valeur d'intensité¹³» (Serianni, 2005 : 578), tandis que d'autres précisent que c'est une construction à valeur causale, mais exprimant en même temps la manière. (Terić, 2005 : 216)

17. Il savait que, **superstitieuse comme elle était**, il y avait certains parjures qu'elle ne ferait pas. (Swann : 412)
- 17a. Sapeva che, **superstiziosa com'era**, c'erano certi falsi giuramenti che non avrebbe mai fatti. (Swann it. 1: 205)
18. **Parti comme il l'était**, il aurait dû vous massacrer ! (PMP : 27)
- 18a. **Partito com'era**, avrebbe dovuto massacrarla! (PMP it. : 19)

Bien que, généralement, les auteurs français ne la classifient pas parmi les constructions causales, ces exemples montrent qu'elle traduit cette valeur, en ayant une valeur identique à une subordonnée causale introduite par un marqueur causal, tout en étant imprégnée de nuances sémantiques supplémentaires.

¹³ Nous précisons qu'elle insiste sur l'intensité de ce qui est exprimé par l'adjectif.

CONJONCTION DE COORDINATION CAR

Bien que traditionnellement classifiée parmi les conjonctions de coordination (Mauger, 1968 ; Točanac-Milivojev, 1989 ; Dubois, Lagane, 1993), son emploi ne justifie guère une telle classification, sinon d'un point de vue formel¹⁴. Par conséquent, il y a des auteurs qui signalent ce fait, la classifiant parmi les conjonctions établissant « plutôt un lien de *subordination* sémantique qu'un lien de *coordination* » (Charaudeau, 1992 : 498). Nous trouvons la même constatation chez un autre auteur (Nazarenko, 2000 : 72).

Par opposition au français, l'italien ne possède pas de coordonnant à valeur causale. Il y existe des propositions liées par des coordonnants marquant :

1. l'addition (it. proposizioni copulative) : *e, nonché, né* ;
2. l'opposition (it. proposizioni avversative) : *ma, anzi, tuttavia, però, bensì, pure, etc* ;
3. la disjonction (it. proposizioni disgiuntive) : *o (oppure, ovvero), altrimenti*¹⁵ ;
4. la conclusion (it. proposizioni conclusive) : *quindi, dunque, perciò, allora, ebbene, etc.* ;
5. l'explication (it. proposizioni esplicative o dichiarative) : *cioè, vale a dire, ossia, infatti, difatti, di fatto, in fondo, in effetti, effettivamente.* (Terić, 2005 : 164-172)¹⁶

C'est pourquoi il serait particulièrement intéressant d'examiner les moyens par lesquels l'italien exprime la valeur de la conjonction *car*, c'est-à-dire d'étudier ses équivalents sémantiques en italien.

¹⁴ Voir plus sur ce sujet dans : Popović, 2019.

¹⁵ Et aussi : *sia...sia, sia...o/oppure, sia che...sia che, vuoi...vuoi, che...o*, qui régissent l'emploi du mode conjonctif.

¹⁶ Il faut préciser que Serianni (Serianni, 2005 : 535-545) y ajoute aussi *les conjonctions corrélatives* « *nessi correlativi* » (qui appartiennent aux propositions à valeur disjonctive dans la classification de Terić, ci-dessus), tout en gardant les cinq catégories reconnues par Terić, tandis que Moderc ne mentionne pas les propositions coordonnées exprimant l'explication (it. proposizioni esplicative/dichiarative), mais il décrit *les conjonctions corrélatives* « *congiunzioni correlative* » : *e...e, o...o, né...né, non solo...ma anché* etc. (Moderc, 2006 : 464).

19. Le percepteur, par là, tâchait de dissimuler la crainte qu'il venait d'avoir ; **car**, un arrêté préfectoral ayant interdit la chasse aux canards autrement qu'en bateau, M. Binet, (...), se trouvait en contravention. (Bov. : 198)

19a. L'esattore cercava in questo modo di dissimulare la paura che si era presa ; un decreto prefettizio, **infatti**, aveva permesso la caccia alle anitre soltanto da un'imbarcazione. Il signor Binet, (...), era in contravvenzione. (Bov. it. : 278)

20. Grâce, sans doute, à cette bonne volonté (...), il dut de ne pas descendre dans la classe inférieure ; **car**, s'il savait passablement ses règles, il n'avait guère d'élégance dans les tournures. (Bov. : 6)

20a. Senza dubbio grazie alla buona volontà (...) gli fu possibile evitare di essere retrocesso alla classe inferiore, **poiché**, pur conoscendo discretamente le regole, non riusciva a esprimersi con eleganza. (Bov. it. : 14)

Dans l'exemple (19a), la coordination réalisée par la conjonction *car*, est réalisée en italien par l'emploi du coordonnant *infatti*, réservé aux propositions apportant une *explication*. Dans ce cas nous pouvons constater une correspondance syntaxique¹⁷, mais aussi sémantique, parce que, dans l'exemple (19) tout ce qui suit la conjonction *car* explique le motif de l'action exprimée avant. L'exemple (20a) révèle la conjonction *poiché* comme équivalente de la conjonction *car*.¹⁸

Pourtant, dans tous les autres exemples (21-26)¹⁹, la proposition coordonnée en français, introduite par *car* est traduite en italien par une proposition subordonnée introduite par le subordonnant *perché*, indépendamment de sa position dans le cadre de l'énoncé :

21. **Car** la première rencontre entre Clara et Clarence relève, oui, de l'apparition. (PMP : 41)

21a. **Si, perché** il primo incontro fra Clara e Clarence ha qualcosa dell'apparizione. (PMP it. : 29)

22. **Car** j'en suis convaincu, Verdun, dans sa fureur première, est née avec l'âge de toutes les raisons. (PMP : 58)

¹⁷ Bien qu'en italien il ne s'agisse pas exactement d'une proposition coordonnée à valeur causale, il s'agit du rapport de coordination.

¹⁸ Ce qui prouve la valeur « explicative » de *poiché*, mentionné plus haut.

¹⁹ Il est à noter que les exemples ont été tirés de quatre romans, et qu'il s'agit de quatre traductions faites par des traducteurs différents.

- 22a. **Perché** sono certo che Verdun, nel suo furore originario, è nata con l'età di tutte le ragioni. (PMP it. : 42)
23. **Car** les frères épaules de la vieille dame lui rappellent tout à coup celles de sa grand-mère à lui, Vanini. (FC : 15-16)
- 23a. **Perché** le fragili spalle della vecchia signora gli ricordano d'un tratto quelle della nonna, la sua, di Vanini. (FC it. : 15)
24. **Car** le maquillage masque en même temps qu'il décore les organes sensoriels. (Ech. : 197)
- 24a. **Perché** il trucco maschera gli organi sensoriali nel momento in cui li orna. (Ech. It. : 145)
25. Le jeune pianiste jouait, mais seulement si « ça lui chantait », **car** on ne forçait personne. (Swann : 224)
- 25a. Il giovane pianista sonava, ma soltanto se "gli andava di farlo", **perché** non si forzava la mano a nessuno. (Swann it. 1 : 20)
26. Mais elle tremblait en attendant qu'il l'eût prononcée, **car** s'il n'était pas venu, elle risquait de se trouver seule. (Swann : 225)
- 26a. Ma tremava, in attesa che fosse pronunziata, **perché** se quello non fosse venuto, lei rischiava di trovarsi sola. (Swann it. 1: 21)

Au vu du nombre d'exemples dans lesquels elle figure, la conjonction *perché* s'avère équivalente du coordonnant *car* en français. Ayant déjà signalé les différences des systèmes de propositions coordonnées des deux langues, nous tiendrons surtout à essayer d'expliquer le choix de la conjonction *perché*. Cela est important parce que cet emploi contredit les affirmations concernant *perché* citées avant²⁰ (et selon lesquelles on pourrait s'attendre aux subordinants tels que : *poiché, siccome, visto che, dato che, dal momento che, giacché*, etc.).

Nous présenterons dans la suite les valeurs attribuées à la conjonction *car*, partant de la constatation suivante :

Car ne relie en principe que deux propositions dont la seconde est présentée comme une cause, une explication ou une justification de la première. Cette conjonction est équivalente, au plan de la coordination des conjonctions de

²⁰ Voir page 3 (Moderc, 2006 : 470).

subordination *parce que* et surtout de *puisque*, mais la proposition qu'elle introduit n'a rien d'une subordonnée. (Riegel-Pellat & Rioul, 1994 : 527)

Si, à cette constatation, nous ajoutons le fait qu'en italien ce soit uniquement la conjonction *perché* qui est réservée à l'expression de la cause non connue de l'interlocuteur, nous pouvons supposer que c'est la raison pour laquelle elle se révèle équivalente à la conjonction *car*²¹.

L'exemple (21a), commençant par l'adverbe *si*, illustre le mieux les arguments présentés ci-dessus, parce qu'ainsi est mis en évidence que la phrase s'appuie sur une affirmation qui la précède et en donne l'explication, tout en apportant une nouvelle information. Cela devient encore plus clair si on le présente de la façon suivante : *Si, [je viens de le dire] perché il primo incontro fra Clara e Clarence ha qualcosa dell'apparizione.*

CONCLUSION

Les constructions causales analysées montrent un degré important d'équivalence. En même temps, cette analyse révèle des différences dues soit aux approches différentes de classification des moyens linguistiques, soit aux propriétés syntaxiques et/ou sémantiques de ceux-ci.

La conjonction *parce que* possède même deux équivalents italiens au niveau du système : les subordonnants *perché* et *ché/che* (plus rare), bien qu'il existe quelques différences concernant leur emploi. Il en est de même pour le subordonnant *comme*, dont l'équivalent italien est le subordonnant *siccome*. Quant à la conjonction *puisque*, sa valeur établie de cause connue lui assure toute une gamme de correspondants en italien, surtout les locutions formées d'un participe passé suivi de *che* (*visto che, dato che, dal momento che*), en expansion en italien moderne.

Même si les auteurs français la citent peu en tant que construction causale, la construction *adjectif + comme + être* se manifeste comme un moyen pertinent d'expression de la cause, comportant aussi l'information sur la manière dont l'action est réalisée ou l'intensité d'une certaine qualité qui représente la cause.

²¹ Il est intéressant de noter qu'en ancien italien le subordonnant *perché* (*per che*) pouvait être utilisé en tant que coordonnant à valeur conclusive, comme *perciò, quindi* (Serianni, 2005 : 576).

Bien que l'italien ne possède pas de propositions coordonnées à valeur causale, les valeurs de la conjonction *car* possèdent un équivalent en italien. Il s'est avéré que ses valeurs sémantiques sont transmises le plus souvent par la conjonction de subordination *perché*.

Finalement, certains exemples ont confirmé un emploi particulier de la conjonction *poiché* en italien contemporain, où elle acquiert une valeur de cause plus générale et une fonction générique explicative.

Ružica Seder

ABOUT SOME MEANS OF EXPRESSION OF CAUSALITY IN FRENCH AND ITALIAN

Summary

The paper deals with expressing causality in French and Italian, from the syntactic and semantic point of view. The research first establishes the inventory of the most frequent means and syntactic procedures by which causality is formalized in French, and then a contrastive method is used to point out similarities and differences that exist in both languages, regarding its way of expression, particularly the structure of subordinating conjunctions. Finally, the analysis of the corpus showed that the observed structures in French usually have the equivalent structures in Italian, but also that there are some classification and structural incongruences between the two observed languages. The French conjunction *parce que* has two equivalents in Italian (*perché* and *ché/che*), although there are some differences regarding their use. It is the same for the French conjunction *comme*, that has its equivalent in Italian *siccome*. On the contrary, the French conjunction *puisque* has a whole range of equivalents in Italian: *visto che*, *dato che*, *dal momento che*. Although in Italian there is no coordinating causal conjunctions, the conjunction *car* finds its equivalent in Italian *perché*.

Key words: causality, French, Italian, subordinating conjunction, coordinating conjunction, *parce que*, *puisque*, *comme*, *car*.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Charaudeau, P. (1992). *Grammaire du sens et de l'expression*. Paris : Hachette.
- Delatour, Y.-Jennepin, D.-Léon-Dufour, M.-Mattlé-Yeganeh, A. & Teyssier, B. (1991). *Grammaire du Français (Cours de civilisation française de la Sorbonne)*. Paris : Hachette.

- Devoto, G.-Oli, G.-C. (1995). *Il dizionario della lingua italiana*. Firenze : Le Monnier, S.p.A.
- Dubois, J.-Lagane, R. (1993). *La nouvelle grammaire du français*. Paris : Larousse.
- Fornaciari, R. (1881). *Sintassi italiana dell'uso moderno*. Firenze : G. C. Sansoni.
- Garzanti (1985). *Dizionario etimologico essenziale della lingua italiana*. Milano : Garzanti.
- Grevisse, M. (1973). *Le français correct*. Gembloux : Éditions Duculot.
- Mauger, G. (1968). *Grammaire pratique du français d'aujourd'hui*, 4^e édition. Paris : Hachette.
- Moderc, S. (2006). *Gramatika italijanskog jezika (Morfologija sa elementima sintakse)* [Grammaire de la langue italienne (Morphologie avec les éléments de la Syntaxe)]. Beograd : Luna crescens doo.
- Nazarenko, A. (2000). *La cause et son expression en français*. Paris : Ophrys.
- Poisson-Quinton S.-Mimran, R. & Mahéo-Le Coadic, M. (2004). *Grammaire expliquée du français*. Paris : SEJER.
- Popović, N. (2019). Neki aspekti upotrebe veznika *car i parce que*. *Jezici i kulture u vremenu i prostoru*, VIII/1, 601-610.
- Renzi, L.-Salvi, G. & Cardinaletti, A. (2001). *Grande grammatica italiana di consultazione* (II: I sintagmi verbale, aggettivale, avverbiale. La subordinazione). Mulino : Bologna.
- Riegel, M.-Pellat, J.C. & Rioul, R. (1994). *Grammaire méthodique du français*. 3^e édition Paris : P.U.F.
- Rigotti E.-Schenone, P.(1988). *Grammatica italiana*. Torino : SEI.
- Serianni, L. (con la collaborazione di Castelveccchi, A.) (2005). *Grammatica Italiana* (italiano commune e lingua letteraria). Torino : Utet.
- Terić, G. (2005). *Sintaksa italijanskog jezika* [Syntaxe de la langue italienne]. Beograd : Filološki fakultet.
- Točanac-Milivojev, D. (1989). *Propositions, phrase et texte. Syntaxe de phrase française*. Novi Sad : ISJK.
- Treccani, (2018). *Il portale del sapere*. Consulté le 02 février 2021, disponible sur <http://www.treccani.it>
- Wagner, R.-L.-Pinchon, J. (1962). *Grammaire du français classique et moderne*. Paris : Hachette.

ABBREVIATIONS

- Bov. : Flaubert, G. (1972). *Mme Bovary*. Paris : Librairie Générale française.
- Bov it. : Flaubert, G. (2018). *Mme Bovary* (traduction de Oddera, B.) [5a edizione elettronica del : 5 aprile 2018]. Consulté le 15 février 2021, disponible sur <http://www.liberliber.it>
- Ech. : Echenoz, J. (1999). *Je m'en vais*. Paris : Les éditions de minuit.
- Ech. it. : Echenoz, J. (2000). *Me ne vado* (traduction de Paganoni, S.). Torino : Einaudi editore.
- FC : Pennac, D. (1987). *La fée carabine*. Paris : Gallimard.
- FC it. : Pennac, D. (2005). *La fata carabina* (traduction de Melaouah, Y.). Milano : Feltrineli.
- PMP : Pennac, D. (1989). *La petite marchande de prose*. Paris : Gallimard.
- PMP it. : Pennac, D. (2014). *La prosivendola* (traduction de Malaouah, Y.). Milano : Fertinelli.
- Swann : Proust, M. (1954). *À la Recherche du Temps Perdu, Tome I : Du Côté de chez Swann. Deuxième partie : Un Amour de Swann*. Paris : Gallimard.
- Swann it. 1 : Proust, M. (1982). *Un amore di Swann* (traduction de De Benedetti, G.). Novara : IGDA.
- Swann it. 2 : Proust, M. (2010). *Un amore di Swann* (traduction de de Buono, O.). Milano : Garzanti.

Milena Anđelić*
Faculté de Philologie
Université de Belgrade

UDK: 811.133.1'36:821.133.1-31.09
Rabelais F.
DOI: 10.19090/gff.2021.3.71-85
originalni naučni rad

LE *DONT* CAUSATIF DANS LES ROMANS DE RABELAIS ET AUJOURD'HUI

Dans cet article, nous parlons de l'ancien sens causatif du pronom relatif *dont*, qui a connu un essor particulier au XVI^e siècle. Nous avons choisi pour corpus les cinq romans de Rabelais. Le *dont* causatif avait la particularité d'avoir très souvent comme antécédent la proposition principale entière. La proposition principale avait la valeur de cause, alors que la proposition relative introduite par *dont* fonctionnait comme conséquence. Ce sont le plus souvent les verbes de sentiment de la proposition subordonnée qui donnaient la possibilité d'utiliser le relatif *dont* de sens causatif. La fréquence du sens causatif de *dont* comparé aux autres sens possibles de ce relatif (origine, moyen, manière...) était plus élevée à l'époque et compte presque 50% d'occurrences, malgré la possibilité de chevauchement avec les sens d'origine et de propos. Les exemples extraits de l'original comparés aux traductions en français moderne ont montré non seulement quelles expressions ont remplacé le *dont* causatif de nos jours (*à cause de, par la suite de...*) mais aussi qu'il est possible de garder ce corrélatif pour créer un effet stylistique plus archaisant à l'intérieur d'un texte littéraire.

Mots clés : *dont*, relation cause-conséquence, diachronie, Rabelais.

1. INTRODUCTION

Dans cet article, nous allons analyser les effets de sens du pronom *dont* dans les cinq romans de Rabelais (*Gargantua, Pantagruel, Le Tiers Livre, Le Quart Livre, Le Cinquième Livre*) et nous concentrer sur l'effet de sens causatif. Le sens causatif est intéressant à analyser parce qu'il s'agit d'un effet de sens du pronom relatif *dont* qui n'est plus utilisé de nos jours, alors qu'il était très fréquent autrefois, et surtout au XVI^e siècle.

Les romans de Rabelais ont été choisis comme corpus pour plusieurs raisons. Il s'agit d'un corpus extensif stylistiquement plus ou moins unifié (même auteur,

* milenandelic@hotmail.com

même sujet) et par son ancienneté susceptible à contenir un nombre satisfaisant d'exemples du pronom *dont*, et particulièrement de *dont* de sens causatif. D'un autre côté, la syntaxe de la phrase rabelaisienne est assez proche de celle de nos jours pour que, dans les traductions, il soit possible dans la majorité des cas de garder la même structure syntaxique et le même ordre des mots – ce qui nous aide à vérifier si *dont* aussi peut garder sa place originelle ou si le traducteur doit utiliser une autre expression à sa place.

Dans la première partie de l'article, nous allons brièvement exposer les origines du pronom relatif *dont* et son évolution diachronique. Ensuite, dans la deuxième partie, nous expliquerons quels sont les différents sens possibles de ce pronom et comment les analyser. Dans la troisième partie, nous exposerons la fréquence de tous ses sens dans un tableau pour montrer que c'est bien le sens causatif qui est le plus représenté dans les romans de Rabelais. Puis, nous définirons le phénomène de la causalité et de quelle manière elle est exprimée par le pronom *dont*. Dans l'avant-dernière partie, nous comparerons les exemples des romans de Rabelais avec la situation en français contemporain en consultant les traductions de G. Demerson (*Gargantua* seulement) et M-M. Fragonard (œuvre intégrale). Nous tenterons aussi de répondre à la question s'il est possible de reprendre le *dont* causatif tel quel en français contemporain. Enfin, nous exposerons quelques difficultés d'analyse, à savoir la fusion possible du sens causatif avec le sens d'origine d'une part, et, d'autre part, le sens causatif avec le sens de propos.

Les exemples sont tous cités en référence à l'édition intégrale bilingue de Marie-Madeleine Fragonard.

2. ORIGINES DE *DONT*

Le pronom relatif *dont* est issu du latin vulgaire, du composé pléonastique *deunde* (< *de* + *unde*), qui, traduit littéralement, donne « de d'où » (Brachet, 1868 : 179 ; Moignet, 1976 : 45 ; Drašković, 1977 : 58, 108 ; Picoche, 1979 : 75 ; Zinc, 1994 : 101). Avec le temps, en passant du latin classique au latin vulgaire, on a ressenti le besoin de renforcer le pronom interrogatif *unde* par la préposition *de* (Nyrop, 1979 : 54). En français, *dont* était d'abord utilisé comme pronom interrogatif direct (exemple 1) ou indirect ayant un sens spatial d'origine (tout comme son étymon), avant de se spécialiser aussi pour l'emploi relatif (exemple 2) créant probablement le même effet de sens que

l'interrogatif (Haase, 1898 : 95 ; Brunot, 1933 : 231 ; Moignet, 1976 : 171 ; Popović, 2014 : 238). Nous remarquons que *dont* en tant qu'interrogatif et en tant que relatif coexistent toujours au XVI^e siècle, au temps de Rabelais.

(1) *Dont* vient cela, messieurs ? pensez y, je vous pry (Rabelais, 2017 : 280).

(2) Je vous remectz à la grande chronicque Pantagrueline reconnoistre la genealogie et antiquité *dont* nous est venu Gargantua (Rabelais, 2017 : 164).

Au IX^e siècle, dans la *Séquence de Sainte Eulalie*, on retrouve la première attestation littéraire de *dont*, où le sens et l'emploi ont déjà évolué. *Dont* n'est plus spatial (exemple 3), il est utilisé comme pronom relatif.

(3) Il li enortet *dont* lei nonque chielt / Qued elle fuiet lo nom christiien (Andelić, 2015 : 10).

En effet, outre le sens (spatial) d'origine, *dont* reprend aussi tous les autres sens de la préposition *de* qui le compose : la cause, le moyen, le propos et autres (Brunot, 1933 : 231 ; Moignet, 1976 : 162, 171, 290 ; Popović, 2014 : 243). L'emploi spatial, qui rappelle le plus l'origine de *dont* en tant qu'adverbe de lieu (provenant du latin *unde*), devient de plus en plus rare dès la fin du moyen-âge (Foulet, 1930 : 295 ; Nyrop, 1979 : 54) avant d'être définitivement remplacé par *d'où*. Néanmoins, on retrouve sporadiquement cet emploi même au XVIII^e siècle chez Voltaire.

(4) Ma vie est dans les camps *dont* vous m'avez tiré (Brachet, 1868 : 180).

3. EFFETS DE SENS

Comme tous les pronoms, le relatif *dont* est un mot déictique, ce qui veut dire que, si l'on veut déterminer les effets de sens qu'il peut avoir, il est impossible de le faire hors contexte. À l'intérieur de la phrase, le sens lui est attribué par :

1. la sémantique de son antécédent (un syntagme nominal ou la proposition principale entière) ;
2. le verbe ou l'adjectif dont il est le complément (dans la proposition relative) ;

3. l'énoncé dans son intégralité.

Nous avons déjà vu les exemples de l'effet de sens d'origine (1, 2 et 4), attribué principalement à *dont* par le verbe de la relative (venir) et souvent un antécédent dénotant l'idée d'origine (un lieu ou la généalogie). Le sens de moyen ou instrument (5) lui vient de la combinaison de la sémantique de l'antécédent et du verbe de la relative, que l'on peut paraphraser avec l'expression *au moyen de*, alors que le sens de *propos* (6) dépend des verbes de parole et de pensée.

(5) A beaulx gouvetz qui sont petitz demy cousteaux *dont* les petitz enfans de nostre pays cernent les noix (Rabelais, 2017 : 288).

(les couteaux *au moyen desquels* ils cernent les noix)

(6) [...] genealogie de Gargantua, plus entiere que nulle aultre. Exceptez celle du messias, *dont* je ne parle (Rabelais, 2017 : 166).

(*parler de la généalogie*)

Le sens de manière (7) vient seulement de l'antécédent « la manière » ou un synonyme, alors que l'effet de sens « génitif » (8) dépend de la structure de l'expression dont le pronom *dont* fait partie (Anđelić, 2015 : 41-51).

(7) (manière) Gargantua venu considera la contenance du moyne : et la forme *dont* il pendoit (Rabelais, 2017 : 340).

(8) (génitif partitif) Les nouvelles de ces oultraiges feurent sceues par toute l'arme, *dont* plusieurs commencerent murmurer contre Picrochole (Rabelais, 2017 : 362).

(*plusieurs d'entre eux*)

L'effet de sens de la matière (9) provient de l'antécédent, lui-même désignant un matériau, et des verbes du type « faire, construire, fabriquer ».

(9) (matière) les coustelettes, *dont* on fait en Pygmion les beaulx petits arcs (Rabelais, 2017 : 948).

(10) (cause) Ce que considerant Alexandre en l'hippodrome [...], advisa que la fureur du cheval ne venoit que de frayeur qu'il prenoit à son ombre. *Dont*, montant dessus, le feist courir encontre le Soleil (Rabelais, 2017 : 222).

L'effet de sens de la cause (10) qui nous intéresse particulièrement dans cet article, est déduit à partir de l'énoncé entier, de la partie « cause » de la proposition principale et de la partie « conséquence » de la proposition relative, reliées par *dont*, soit à l'intérieur d'une même phrase, soit séparées.

4. LA FRÉQUENCE

En comptant la fréquence de chaque effet de sens à travers les cinq romans de Rabelais, nous avons relevé que le sens causatif compte presque 50% d'occurrences, suivi du sens spatial de l'origine (20%), du moyen (11%), du génitif (8%), du propos (4%), de la matière (1,5%) et la manière (0,5%). Dans le tableau ci-dessous, nous avons indiqué le nombre d'occurrences de chacun de ces sens par roman.

Tableau 1 : Tableau des fréquences

roman	n° total d'occurrences	effets de sens							
		origine	moyen	matière	manière	cause	propos	génitif	autre
Garg. ¹	53	9	5	/	1	27 (3)	2	3	3
Pant. ¹	86	21	12	/	/	24 (11)	/	12	6
TL ¹	18	1	1	/	/	9 (1)	5	/	1
QL ¹	29	6	1	2	/	14	/	/	6
CL ¹	14	4	/	1	/	7	1	1	/
total	200	41	19	3	1	81 (15)	8	16	16

Les exemples que nous avons classés dans la colonne « autre » (8%), sont les occurrences de *dont* où il est complément des verbes de sens spécifique, propre à eux-mêmes, qu'on ne peut pas aisément classer avec d'autres verbes de sens similaire (comme c'est le cas par exemple pour les verbes de parole). Il s'agit donc des verbes comme *sauver*, *contrepointer*, *louer*, *avoir faite de*.

¹ Explication des abréviations : Garg. (*Gargantua*), Pant. (*Pantagruel*), TL (*Le Tiers Livre*), QL (*Le Quart Livre*), CL (*Le Cinquième Livre*).

Il y a aussi un certain nombre d'occurrences à l'interprétation ambiguë, où l'on peut hésiter entre le sens causatif et le sens de propos : nous avons néanmoins classé ces exemples dans la catégorie « cause » avec leur nombre entre parenthèses. Nous allons commenter ces exemples dans la partie 6 de notre article et expliquer d'où vient l'ambiguïté.

Il est tout aussi intéressant de noter que le nombre d'occurrences total pour chacun des romans est très différent et ne dépend aucunement de la longueur du roman, mais seulement de son contenu.

5. LA CAUSALITÉ ET L'EFFET DE SENS CAUSATIF DANS LE CAS DE *DONT*

Les phénomènes de cause et de conséquence ne peuvent être définis séparément. En effet, nous appelons une cause un événement à partir duquel d'autres événements découlent logiquement. La conséquence, en prenant la direction opposée, est un événement qui se produit en réponse à quelque chose qui s'est produit auparavant. Ainsi, on ne peut parler ni d'une cause sans conséquence, ni d'une conséquence sans cause présumée. Grivaz affirme la même chose lorsqu'elle attribue au lien causal le caractère de « contrefactualité » : « si la cause ne s'était pas produite, il n'y aurait pas eu de conséquence » (Grivaz, 2009 : 182).

Puisqu'il ne s'agit évidemment que d'une différence de point de vue, cette situation a conduit certains chercheurs à abandonner au moins formellement ces divisions traditionnelles et à commencer à traiter la relation de cause à effet indépendamment de la disposition des éléments qu'elle relie. Alors Rossari, au lieu du nom classique de cette connexion, utilise le terme « implication » (Rossari, 1996 : 272). En effet, la question n'est plus de savoir ce que cette connexion relie, mais *comment* ; tandis que, d'un autre côté, il est très important de savoir le contenu sémantique des arguments de « cause » et de « conséquence » afin qu'ils puissent être identifiés comme tels.

Dans son article, Jacques Moeschler (Moeschler, 2003) énumère et classe les critères de détermination de la relation causale. Il distingue des aspects linguistiques et les aspects pragmatiques :

1. Les aspects linguistiques des relations de cause à effet :

- a) proximité spatio-temporelle (la contiguïté),
- b) asymétrie temporelle.

2. Les aspects pragmatiques, qui donnent plus d'espace à l'interprétation subjective :

- a) la possibilité de déterminer un lien plus fort ou plus faible d'inférence causale (la contingence),
- b) l'influence du contexte (les conditions *ceteribus partibus*),
- c) l'existence de règles (la généralité).

En d'autres termes, pour que deux arguments soient interprétés comme cause et effet, ils doivent appartenir à une partie similaire de la réalité, qu'une connexion logique s'établisse entre eux, avec l'impératif que la cause précède temporellement et logiquement la conséquence. À ce propos, Grivaz note bien que le lien causal n'exclut pas le lien temporel (Grivaz, 2009 : 178, 179). Nous dirons même qu'il l'impose.

Moeschler donne un exemple de connexion forte (insoluble) d'inférence causale (Moeschler, 2003 : 16) :

(11) Brutus a tué César. César est mort.

Il s'agit presque d'une tautologie. La prémisse « cause » de la première phrase conduit sans équivoque à « effet » de la seconde. À l'opinion de Moeschler, l'implication est ici sémantique. Cependant, dans un autre exemple du même auteur (12), la conséquence offerte est possible, mais pas nécessaire.

(12) Max a poussé Jean. Jean est tombé (Moeschler, 2003 : 16).

Ici Moeschler affirme que l'implication est pragmatique et que l'inférence causale est plus faible.

En ce qui concerne le pronom relatif *dont* de sens causatif, la cause est exprimée par l'antécédent – soit un syntagme nominal soit, plus souvent, la proposition principale entière – et la conséquence se retrouve dans la proposition relative.

Dans le tableau 2, nous avons repris l'exemple 10 cité plus haut : le cheval avait peur de son ombre (cause) et par conséquent (effet), Alexandre le fait courir dans le sens où il lui est impossible de la voir :

Tableau 2 : Analyse d'exemple

[...] la fureur du cheval ne venoit que de frayeur qu'il prenoit à son ombre.	<i>Dont</i> , montant dessus, [Alexandre] le feist courir encontre le Soleil.
proposition principale – antécédent sens causatif	proposition relative sens consécutif - <i>dont</i> reprend le sens causatif

Le relatif *dont* qui relie ces deux phrases a le sens causatif, malgré le fait qu'il se trouve à l'intérieur de la proposition exprimant la conséquence. C'est dû au fait que, en tant que pronom, il reprend naturellement le sens de son antécédent. Ici nous avons aussi l'exemple d'une situation fréquente chez Rabelais et dans les œuvres du XVI^e siècle en général : c'est la possibilité d'introduire *dont* au début de la phrase consécutive, puisque la phrase causative est terminée par un point. En français contemporain, il n'est plus d'usage de séparer ainsi le relatif de son antécédent.

En ce qui concerne la nature de l'inférence causale, à notre avis il s'agit d'une inférence causale faible à l'origine, renforcée par la présence de *dont* servant de corrélatif.

Dans la proposition relative, les verbes et les adjectifs de sentiment sont fréquents (Anđelić, 2015 : 31), parce que les sentiments exprimés dans la relative (verbes *s'éjouir* et *avoir dépit* des exemples suivants) sont une réaction à une situation dans la principale :

(13) Ainsi croissoit Pantagruel de jour en jour et prouffitoit à veue d'œil, *dont* son pere s'esjouyssoit par affection naturelle (Rabelais, 2017 : 434).

(14) les marrouffles de la vile batoyent les escholiers, *dont* eut despit (Rabelais, 2017 : 438).

6. FRANÇAIS CONTEMPORAIN – TRADUCTIONS/ADAPTATIONS

Dans le tableau 3 nous avons classé les différentes traductions ou adaptations de *dont* en français contemporain par roman. Pour *Gargantua*, nous présentons deux traductions : celle de Guy Demerson (GD) et celle de Marie-Madeleine Fragonard (MMF). Pour les quatre autres romans, il s'agit des traductions de M.-M. Fragonard seulement.

Tableau 3 : Traductions de *dont* par roman

Roman	Traductions/adaptations du sens de cause en français contemporain
Garg. ²	(GD) donc, alors, ce qui [fit, causa, amena], qui, en, c'est pourquoi, pour cette raison, aussi [+inversion], en conséquence, <i>verbe</i> en conclure (MMF) d'où, ce dont, ce qui, et, « et il en dit »
Pant. ²	[antécédent explicité ou non] dont, ce dont, ce qui, que, en, donc, alors, à cause de, ce pourquoi, et, « après ce récit », (pas de traduction)
TL ²	à cause de quoi, d'où, en, ce pourquoi, dont [il advint], c'est ainsi que
QL ²	ce dont, d'où [il advient], alors, dont [il arriva], construction causative faire+inf., donc
CL ²	si bien que, ce qui [+ constr. causative], et

Nous pouvons constater que G. Demerson remplace systématiquement le *dont* causatif par d'autres mots : conjonctions, locutions conjonctives, autres pronoms relatifs et diverses expressions. Alors que M.-M. Fragonard garde plus de formules archaïques et décide souvent de ne pas remplacer le *dont* causatif, ce qui expliquerait peut-être aussi le fait qu'on nomme cette traduction « adaptation » dans l'édition que nous avons consultée.

Voici quelques exemples où nous pouvons observer la différence d'approche au texte original :

(15) [ils] se rendirent à luy sains et saulves, excepté Eusthenes lequel un des Geans avoit egraphiné quelque peu au visaige [...] Et Epistemon qui ne se comparoit

² Explication des abréviations : Garg. (*Gargantua*), Pant. (*Pantagruel*), TL (*Le Tiers Livre*), QL (*Le Quart Livre*), CL (*Le Cinquième Livre*).

point. *Dont* Pantagruel fut si dolent qu'il se voulut tuer soymesmes (Rabelais, 2017 : 580).

(15a) [ils] vinrent à lui sains et saufs, sauf Eusthénès qu'un des géants avait un peu égratigné au visage [...] Et Epistémon qui ne se présentait pas. *Ce dont* Pantagruel fut si peiné qu'il voulait se tuer lui-même (Rabelais, 2017 : 581).

Nous voyons dans 15a que Fragonard a décidé de laisser *dont* à sa place originelle en ajoutant seulement *ce* pour renforcer le lien avec l'antécédent. En outre, il n'est pas impossible de rencontrer *dont* sans ajout d'antécédent *ce* (Grevisse, 1980 : 601) dans les œuvres de littérature moderne. Ceci est rarement pratiqué, cette construction médiévale étant tombée en désuétude vers la fin du XVII^e siècle.

(16) Les tripes furent copieuses, comme entendez [...] Mais la grande diablerie à quatre personaiges estoit bien en ce que possible n'estoit longuement les reserver, car elles feussent pourries. Ce que sembloit indecent. *Dont* fut conclud qu'ilz les bauffreroient sans rien y perdre (Rabelais, 2017 : 178).

(16a) Les tripes furent copieuses, comme vous vous en doutez [...] Mais là où il y eut bien une diablerie à grand spectacle c'est qu'il n'était pas possible de les mettre longtemps de côté, car elles se seraient avariées, ce qui paraissait inadmissible. Il fut *donc* décidé qu'on les bâfrerait sans rien en predre (Rabelais, 1996 : 73).

(16b) Les tripes furent copieuses, comme vous le comprenez [...] Mais le cas diabolique fut qu'il n'était pas possible de les mettre longtemps en réserve, car elles auraient pourri. Ce qui ne semblait pas convenable. *D'où* il fut conclu qu'ils les bâfreraient sans rien en predre (Rabelais, 2017 : 179).

Alors que dans 16a Demerson a choisi de non seulement remplacer *dont* par *donc*, conjonction explicitement consécutive, mais aussi de changer de verbe (*conclure* devient *décider*), les deux choix étant complémentaires, dans 16b Fragonard garde l'ordre des mots et le verbe de l'original et choisit de traduire *dont* par *d'où*, locution qui instaure l'effet de sens non pas seulement causatif, mais qui aussi rappelle le sens spatial d'origine, plus ancien.

Il est tout aussi possible de ne pas traduire *dont*, c'est-à-dire ne pas expliciter la relation cause-conséquence entre les propositions. Dans ce cas, la

relation cause–conséquence est ou bien assez forte dans le contexte-même pour que le lecteur puisse la déduire, ou bien supprimée par le traducteur qui a choisi d'autres moyens pour mettre en évidence le sens du texte.

(17) [Pantagruel] fut adverty que une grosse et enorme cloche estoit à Saint Aignan dudict Aurelians, en terre [...] [E]lle estoit tant grosse que par engin aulcun ne la pouvoit mettre seulement hors terre [...] *Dont* voluntiers encliné à l'humble requeste des citoyens et habitans de la dicte ville, delibera la porter au clochier (Rabelais, 2017 : 444).

(17a) il fut aderti qu'une grosse, énorme cloche était par terre à l'église Saint-Aignan [...] [E]lle était si grosse que personne ne pouvait la sortir de terre avec une machine [...] Volontiers bienveillant à l'humble requête des citoyens et habitants de la ville, il délibéra de la porter au clocher (Rabelais, 2017 : 445).

Dans l'exemple 17, le sens consécutif de la relative *dont delibera la porter au clochier* est renforcé par une cause supplémentaire ajoutée à l'intérieur : *voluntiers encliné à l'humble requeste des citoyens et habitans de la dicte ville*, ce qui justifie l'omission du consécutif qui relierait cette relative à la principale (17a). En effet, l'ajout d'un consécutif serait même pléonastique :

(17b) il fut aderti qu'une grosse, énorme cloche était par terre à l'église Saint-Aignan. [...] [E]lle était si grosse que personne ne pouvait la sortir de terre avec une machine. [...] Volontiers bienveillant à l'humble requête des citoyens et habitants de la ville, il délibéra **donc* de la porter au clocher.

7. CAUSE OU ORIGINE / CAUSE OU PROPOS – PROBLÈMES D'INTERPRÉTATION

Dans des exemples contenant certains verbes dans la relative dont le sémantisme est soit proche au sens de mouvement, soit qu'il en est dérivé (le verbe *advenir* de l'exemple 18), on peut remarquer que l'interprétation est à cheval entre celle de l'origine et celle de la cause. Nous tenterons d'expliquer cela par le fait que l'effet de sens de cause dans le cas de *dont* est dérivé, ou issu, du sens premier d'origine. Comme si, en parlant de la cause de quelque chose, il en revenait presque au même que d'en parler de l'origine.

(18) Sus ses vieulx jours, il espousa la fille du baillif Concordat, jeune, belle, frisque, gualante, advenante, gratieuse, par trop, encers ses voisins et serviteurs. *Dont advint*, en succession de quelques hebdomades, qu'il en devient jaloux comme un tigre (Rabelais, 2017 : 772).

Ceci est loin d'être explicitement le cas dans la majorité des exemples que nous avons analysés, mais le verbe *advenir*, à notre avis, situe l'énoncé à peu près vers le milieu du continuum interprétatif origine-cause.

Nous avons relevé un autre problème d'interprétation qui concerne les effets de sens de cause et de « propos » lorsque *dont* est le complément des verbes de parole (*dire, demander, répondre...*) et de pensée. S'agit-il alors d'une *réaction* à une situation dans le contexte précédent ou aux paroles de l'interlocuteur dans un dialogue (favorisant l'interprétation causative) ou s'agit-il d'une simple *reprise* du sujet de conversation ou du thème de l'énoncé (favorisant l'effet de sens de propos) ?

(19) Le premier que y trovay, ce fut un bon homme qui plantoit des choulx. *Dont* tout esbahy luy *demanday* : « Mon amy, que fais tu icy ? – Je plante, (dist il), des choulx (Rabelais, 2017 : 403).

(20) Le feu mis es fagotz, la flambe feut si grande et si haulte qu'elle couvrit tout le chasteau. *Dont penserent* que bien tost après la tour seroit arse et demollie (Rabelais, 2017 : 888).

Donc, nous pouvons paraphraser *dont* des exemples 19 et 20 comme « *au sujet de quoi* je lui demandai » et « ils *en* pensèrent » respectivement, si l'on opte pour l'interprétation « propos ». Ou bien, en favorisant l'interprétation causative : « *c'est pourquoi* je lui demandai » pour l'exemple 19 et « *et par conséquent* ils pensèrent » pour l'exemple 20. En général, il est impossible de trancher définitivement pour l'une des deux interprétations, et c'est pourquoi nous proposons de les relier. Dans ces exemples, il s'agit bien d'une réaction à ce qui a été fait auparavant avec la reprise du thème établi dans le contexte.

8. CONCLUSION

Dans les cinq romans de Rabelais, le *dont* causatif est très répandu : presque 50% d'occurrences appartiennent à cet effet de sens.

Si dans la langue française du temps de Rabelais, il était *possible* d'utiliser d'autres expressions à la place de *dont* (donc, à quoy [respondit], adonques, lors), en français contemporain il est désormais *obligatoire* de faire usage des autres corrélatifs (alors, donc, pour cette raison, c'est pourquoi). Ce sont les solutions que l'on retrouve systématiquement dans la traduction de Guy Demerson. Il est tout aussi possible, dans certains cas, d'omettre le consécutif. Pourtant, il semble que dans les traductions plus archaïsantes où nous sommes tentés de classer celle de M-M. Fragonard, il soit toujours possible de garder le *dont* causatif pour créer un effet de style.

En ce qui concerne l'analyse-même des exemples de *dont* à travers l'œuvre de Rabelais, dans certains cas, il est impossible de trancher définitivement s'il s'agit bien du sens de l'origine ou de celui de la cause, les deux se situant sur le même continuum interprétatif. Dans les exemples avec les verbes de paroles et de pensée dans la relative, il y a aussi fusion du sens causatif et du sens de propos.

Milena Anđelić

THE CAUSATIVE PRONOUN *DONT* IN THE NOVELS BY RABELAIS AND IN
CONTEMPORARY FRENCH

Summary

In this article, we discuss the ancient causative meaning of the relative pronoun *dont*, that flourished in the 16th century. We have chosen Rabelais' five novels as our corpus. The causative *dont* had the particularity of having very often the entire main clause as its antecedent. The main clause had the value of cause, while the relative clause introduced by *dont* functioned as a consequence. It was most often the sentiment verbs of the subordinate clause that gave the possibility of using the relative in causative sense. The frequency of the causative *dont* compared to the other senses existing at the time (origin, means, manner...) is higher and counts almost 50% of occurrences, despite the possibility of overlap with the sense of origin and theme. The examples taken from the original compared to the modern French translations showed not only which expressions have replaced the causative *dont* nowadays (*à cause de, par la suite de...*) but also that it is possible to keep this correlative to create a more archaic stylistic effect within a literary text.

Key words : *dont*, the cause-consequence relation, diachrony, Rabelais.

CORPUS

- Rabelais, F. (1929a). *Œuvres complètes de Rabelais. Le tiers livre*. Paris : Éditions Fernand Roches.
- Rabelais, F. (1929b). *Œuvres complètes de Rabelais. Le quart livre*. Paris : Éditions Fernand Roches.
- Rabelais, F. (1929c). *Œuvres complètes de Rabelais. Le cinquième livre. Lettres et écrits divers*. Paris : Éditions Fernand Roches.
- Rabelais, F. (1972). *Pantagruel*. Paris : Le Livre de Poche.
- Rabelais, F. (1996). *Gargantua*. Paris : Editions du Seuil.
- Rabelais, F. (2017). *Les Cinq Livres des faits et dits de Gargantua et Pantagruel*. Paris : Éditions Gallimard.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Anđelić, M. (2015). *Dijahronijski pregled značenja odnosne zamjenice dont* (Mémoire de master non publié). Filološki fakultet, Univerzitet u Beogradu, Beograd. (Анђелић, М. (2015). Дијахронијски преглед значења односне замјенице dont (Mémoire de master non publié). Филолошки факултет, Универзитет у Београду, Београд.)
- Brachet, A. (1868). *Grammaire historique de la langue française*. Paris : Bibliothèque d'éducation J. Hetzel et Cie.
- Brunot, F. (1933). *Histoire de la langue française des origines à 1900 : De l'époque latine à la Renaissance*. Paris : Librairie Armand Colin.
- Drašković, V. (1977). *Uvod u tumačenje starofrancuskih tekstova*. Beograd : Naučna knjiga. (Драшковић, В. (1977). *Увод у тумачење старофранцуских текстова*. Београд : Научна књига.)
- Foulet, L. (1930). *Petite syntaxe de l'ancien français*. Paris : Honoré Champion.
- Grevisse, M. (1980). *Le Bon usage*. Paris : Duculot.
- Grivaz, C. (2009). *Un jeu de règles permettant de déterminer si une relation causale est exprimée entre des propositions. Nouveaux cahiers de linguistique française*, 29, 173-195.
- Haase, A. (1898). *Syntaxe française du XVII^e siècle*. Paris : Alphonse Picard et fils.
- Moeschler, J. (2003). *L'expression de la causalité en français. Cahiers de linguistique française*, 25, 11-42.

- Moignet, G. (1976). *Grammaire de l'ancien français. Morphologie – Syntaxe*. Paris : Klincksieck.
- Nyrop, Kr. (1979). *Grammaire historique de la langue française. Syntaxe. Particules et verbes*. Genève : Slatkine reprints.
- Picoche, J. (1979). *Précis de morphologie historique du français*. Paris : Nathan.
- Popović, M. (2014). *Istorija francuskog jezika*. Beograd : Jasen.
- Rossari, C. (1996). Les marques de la consécution : propriétés communes et distinctives à la lumière de *donc*, *de ce fait*, et *il en résulte que*. *Dépendance et intégration syntaxique*, 271-284.
- Zinc, G. (1994). *Morphologie du français médiéval*. Paris : PUF.

SUR QUELQUES VALEURS SÉMANTIQUES DU PRONOM PERSONNEL DE LA 2^E PERSONNE DU PLURIEL EN FRANÇAIS ET EN SERBE**

Dans les langues française et serbe, le pronom personnel de la 2^e personne du pluriel désigne un groupe d'interlocuteurs ou un groupe de personnes comprenant au moins un interlocuteur, mais excluant toujours le locuteur. En dehors du sémantisme fondamental, le pronom français *vous* et le pronom serbe *vi* contiennent également d'autres valeurs d'emploi qui sont variées et nombreuses. Vu ce fait linguistique, nous nous concentrons sur les trois composantes de leur potentiel de signification – la forme de politesse, l'indice de généralité et la valeur vocative – qui caractérisent soit exclusivement soit en particulier le pronom personnel de la 2^e personne du pluriel. Nous les explorons et comparons afin de définir les ressemblances et les différences dans le comportement sémantique de ces deux formes pronominales. À l'aide du procédé descriptif et de la méthode contrastive, nous effectuons notre recherche sur le corpus formé d'exemples extraits d'œuvres littéraires d'auteurs français et serbes et de leur traduction respectivement en serbe et en français ; les exemples sont prélevés dans la base du corpus parallèle *ParCoLab* et directement dans plusieurs romans et nouvelles. Dans cette étude, nous partons des définitions et des éclaircissements proposés par la littérature linguistique traitant la catégorie grammaticale de pronoms personnels en français et en serbe.

Mots clés : pronom personnel de la 2^e personne du pluriel, valeur sémantique, forme de politesse, indice de généralité, valeur vocative, langue française, langue serbe.

* selena.stankovic@filfak.ni.ac.rs

** Ce travail expose les résultats de l'étude réalisée grâce au soutien financier du Ministère de l'Éducation, de la Science et du Développement technologique de la République de Serbie (Contrat no 451-03-9/2021-14/200165). La rédaction de ce texte s'est effectuée dans le cadre de deux projets scientifiques : La traduction dans le système de la recherche comparée des littératures et cultures serbe et étrangères (No 178019), financé par le Ministère de l'Éducation, de la Science et du Développement technologique de la République de Serbie, et Les langues, les littératures et les cultures romanes et slaves en contact et en divergence (No 1001-13-01), financé partiellement par l'Agence universitaire de la francophonie et l'Ambassade de France en Serbie.

INTRODUCTION

Dans le système des pronoms personnels en français et en serbe, la forme pour la 2^e personne du pluriel désigne un groupe d'interlocuteurs ou un groupe de personnes comprenant au moins un interlocuteur, mais excluant toujours le locuteur. Outre le sémantisme de base (l'identité du groupe d'interlocuteurs), le pronom personnel français *vous* et le pronom personnel serbe *vi* possèdent aussi d'autres valeurs d'emploi qui sont variées et nombreuses. Compte tenu de ces faits linguistiques, nous nous concentrerons dans ce travail sur les trois composantes de leur potentiel de signification – la forme de politesse ou *vous* de respect, la marque de généralité et l'usage vocatif – lesquelles sont étroitement liées aux pronoms *vous* et *vi*. Nous les explorerons et comparerons afin de déterminer les ressemblances et les différences dans le comportement sémantique des deux pronoms personnels.

En nous servant du procédé descriptif et de la méthode contrastive, nous effectuerons notre examen sur le corpus formé d'exemples extraits d'œuvres littéraires d'auteurs français et serbes et de leur traduction respectivement en serbe et en français. Les exemples sont prélevés : a) dans la base du corpus parallèle *ParCoLab*, consultable en ligne – H. de Balzac, *La duchesse de Langeais* ; G. Bernanos, *Journal d'un curé de campagne* ; A. Daudet, *Lettres de mon moulin, Le Petit Chose* ; A. Dumas, *Trois Mousquetaires* ; G. Flaubert, *L'éducation sentimentale* ; A. France, *Les Dieux ont soif* ; Stendhal, *La Chartreuse de Parme* ; É. Zola, *Au bonheur des dames* ; B. Ćopić, *Bašta sljezove boje* ; D. Medaković, *Efemeris* ; A. Tišma, *Upotreba čoveka* ; et b) directement dans plusieurs romans et nouvelles – A. Makine, *La musique d'une vie* ; A. Nothomb, *Le sabotage amoureux* ; D. Pennac, *Aux fruits de la passion* ; I. Andrić, *Prokleta avlija* ; B. Pekić, *Odbrana i poslednji dani* ; A. Tišma, *Knjiga o Blamu*.

Dans cette recherche, nous partirons des définitions et des éclaircissements proposés par la littérature linguistique traitant le phénomène des pronoms personnels en français et en serbe. Il s'agit : des grammaires relevantes du français et du serbe (serbo-croate), des dictionnaires pertinents qui décrivent l'entrée *vous* / *vi*, ainsi que des ouvrages et des articles qui examinent la problématique pronominale dans ces deux langues. Aux études contrastives antérieures, consacrées aux valeurs d'emploi des pronoms personnels français et serbes, nous renverrons en analysant une certaine particularité ou un certain usage du pronom observé.

ANALYSE DU CORPUS ET RÉSULTATS

La valeur sémantique fondamentale des formes pronominales *vous* et *vi* se définit comme *l'identité du groupe d'interlocuteurs*. Selon la littérature linguistique (Sandfeld, 1928 : 32 ; Wagner-Pinchon, 1962 : 166, 169 ; Chevalier et al., 1964 : 228-230 ; Dubois, 1965 : 131, 142 ; Meje, 1965 : 183 ; Benveniste, 1966 : 225-236 ; Dubois-Lagane, 1973 : 81, 86-88 ; Arrivé et al., 1986 : 495-496 ; Stevanović, 1989 : 281 ; Grevisse, 1993 : 961-964 ; Le Goffic, 1993 : 140 ; Piper et al., 2005 : 593-594 ; Stanojčić, 2010 : 146 ; Riegel et al., 2011 : 363-365, 971-972 ; Piper-Klajn, 2013 : 94-95 ; NPR : 2417 s.v. *vous* ; TLFi : s.v. *vous* ; RMS : 367 s.v. *vi* ; RSANU : 579 s.v. *vi*), ce groupe englobe toujours au moins deux individus, à savoir : plusieurs allocutaires (plusieurs *tu*) ou au moins un allocutaire (un *tu*) auquel sont adjoints un ou plusieurs individus qui ne participent pas à la communication (un ou plusieurs *il*). L'usage typique du pronom personnel de la 2^e personne du pluriel est de caractère déictique. Les exemples de notre matériel démontrent la valeur sémantique de base de ce pronom dans les deux langues contrastées :

- (1) Elle *nous* a regardés, *l'un, puis l'autre* : Qu'est-ce qui *vous* prend ? *Vous* me surveillez ? (Pf129) – Pogledala nas je, jedno, pa drugo: Šta vam je? Je l' to *vi* mene kontrolišete? (Ps102)
- (2) Jeste li *vi* rekli onima koji su ga uhapsili da je nevin? / Jesmo, dakako da smo rekli, ali... (As31) – Avez-vous dit à ceux qui l'ont arrêté qu'il était innocent ? / Bien sûr que nous l'avons dit, mais... (Af29)

Comme l'énoncent les linguistes du domaine des langues française et serbe (Sandfeld, 1928 : 36-37 ; 1930 : 188-190 ; Stevanović, 1939-1940 : 47 ; Ivić, 1953 ; Dauzat, 1956 : 267-269 ; Wagner-Pinchon, 1962 : 83, 170, 178 ; Maretic, 1963 : 501-502, 579-580 ; Chevalier et al., 1964 : 230-235, 248 ; Bally, 1965 : 61-70 ; Brunot, 1965 : 271-273 ; Le Bidois, 1971 : 141-142, 179-181 ; Dubois-Lagane, 1973 : 90-91 ; Leclère, 1976 ; Stevanović, 1986 : 127, 367-369 ; Arrivé et al., 1986 : 67-68, 497, 500 ; Milinković, 1988 : 90-102 ; Popović, 1990 ; Riegel, 1991 ; Charaudeau, 1992 : 125, 154-155 ; Grevisse, 1993 : 204, 568, 658-659, 910, 961-988 ; Belić, 1999 : 225 ; Roglić, 2001 : 46-55 ; Kordić, 2002 : 28-32 ; Topolinjska, 2002 ; Antonic, 2004 ; Piper et al., 2005 : 188-190, 194-195, 649-659, 694-696 ; Riegel et al., 2011 : 285, 364, 406-408, 775-777 ; Piper-Klajn, 2013 : 95, 317-323, 328-329, 351-352 ; NPR : 2417 s.v. *vous* ; TLFi

: s.v. *vous* ; DHLF : 4129 s.v. *vous* ; RMS : 367 s.v. *vi* ; RSANU : 579 s.v. *vi*, etc.)¹, en dehors de la signification principale, le pronom français *vous* et le pronom serbe *vi* contiennent d'autres valeurs d'emploi qui leur sont en général communes, mais qui révèlent quand même certaines nuances dans leur manifestation et leur comportement syntactico-sémantique. Il s'agit des traits sémantiques suivants : la signification possessive², le datif éthique ou datif d'intérêt³, la forme de politesse ou *vous* de respect, la valeur du pronom de la 2^e personne du singulier (*tu indéterminé*), la marque de généralité, la signification du pronom de la 1^{re} personne du singulier, la valeur du pronom de la 3^e personne du singulier, l'emploi dans la personnification, le terme d'adresse⁴, etc.

Dans le cadre de cet article, nous explorons les trois valeurs qui distinguent soit exclusivement soit en particulier le pronom personnel de la 2^e personne du pluriel : la forme de politesse ou *vous* de respect, l'indice de généralité et la valeur vocative.

Forme de politesse

Dans les deux langues analysées, le pronom personnel de la 2^e personne du pluriel *vous* / *vi* s'utilise à la place de la forme singulière *tu* / *ti* en se comportant alors comme *forme de politesse* ou *vous* de respect (Sandfeld, 1928 : 36-37 ; Dauzat, 1956 : 267-268 ; Wagner-Pinchon, 1962 : 170 ; Chevalier et al., 1964 : 230 ; Brunot, 1965 : 271-273 ; Le Bidois, 1971 : 179-181 ; Dubois-Lagane, 1973 : 90-91 ; Arrivé et al., 1986 : 497 ; Stevanović, 1986 : 127 ; Grevisse, 1993 : 658-659, 963-964 ; Riegel et al., 2011 : 364 ; Piper-Klajn,

¹ Consulter aussi : Popović, 1955 : 130 ; Benveniste, 1966 : 232 ; Spalatin, 1970 ; Stevović, 1973 : 42 ; Gallis, 1974 ; Topolinjska, 1988 ; 1995 : 98-99 ; Le Goffic, 1993 : 173, 297, 319-320, 373-374 ; Klajn, 2000 : 103 ; Wilmet, 2010 : 487 ; Stanojčić, 2010 : 337 ; Gudurić-Vlahović, 2012 : 27, 141-146.

² Sur la possessivité dénotée par des pronoms personnels en français et serbe, lire dans les recherches contrastives suivantes : Stanković-Stanković, 2013 ; Stanković, 2015, 2018, 2020a, 2020b : 161-165.

³ Pour plus de détails sur le datif éthique en français et en serbe consulter les travaux contrastifs suivants : Stanković-Stanković, 2011 ; Stanković, 2015, 2020a, 2020b : 166-171.

⁴ Sur l'usage vocatif du pronom personnel de la 2^e personne du singulier et du pluriel en français et en serbe v. aussi dans Stanković, 2015 et 2020b : 173-176.

2013 : 95 ; NPR : 2417 s.v. *vous* ; TLFi : s.v. *vous* ; RMS : 367 s.v. *vi* ; R SANU : 579 s.v. *vi*). Le vouvoiement, emploi du *vous* / *vi* pour désigner un être unique, est opposé au *tutoiement* qui sous-entend l'intimité, la familiarité et la solidarité avec l'allocutaire. Ce procédé signale une distance sociale plus grande entre les participants à la communication et apparaît comme indice de respect envers l'interlocuteur. L'usage du *vous* de politesse dépend du contexte, du milieu social et de type de relation qui existe entre les acteurs de l'acte d'énonciation.

G. et R. le Bidois (1971 : 179-180) notent que cet usage de *vous* à la place de *tu*, inconnu au grec et au latin, a été toujours présent en français et qu'il est plus ancien que la langue française. En effet, il provient de la période romaine quand conformément au protocole, à partir du V^e siècle de notre ère, il était obligatoire d'employer le pronom personnel latin *vos* en s'adressant à l'empereur ; ce fait renvoie au temps où les deux empereurs se trouvaient à la fois sur un trône. Dans l'ancien français, l'utilisation des pronoms *tu* et *vous* de politesse n'était pas définie par une règle si bien que ces deux formes alternaient souvent, même quand on s'adressait à un seul et même individu. Le même phénomène s'aperçoit plus tard, dans les textes de l'âge classique. A. Dauzat (1956 : 267-268) explique que l'usage de *vous* de politesse se modifiait au cours des siècles suivant les coutumes et les conventions sociales. Ainsi, pendant le XVII^e siècle, on employait le *tu* en parlant aux domestiques, tandis que le *vous* était prescrit aux parents et aux enfants dans leur communication. Ensuite, jusqu'au milieu ou à la fin du XIX^e siècle (ce qui dépendait des familles), le *tu* était réservé aux parents s'adressant aux enfants (les enfants ont continué à vouvoyer leurs parents), alors qu'on disait *vous* aux domestiques parce qu'ils n'étaient pas les membres de la famille. Enfin, les enfants ont commencé à tutoyer leurs parents.

Quand le pronom *vous* porte la valeur du pronom *tu*, l'adjectif (épithète et attribut) et le participe passé qui se réfèrent au pronom sont au singulier et au genre qui correspond au sexe de la personne marquée. Cela signifie qu'en langue française, l'accord est sémantique ou logique, c'est-à-dire l'accord sylleptique⁵. À la différence du français, dans cette situation, la langue serbe applique la congruence grammaticale – la partie du prédicat laquelle est variable en genre et en nombre se met toujours au pluriel et au masculin. Les

⁵ Sur l'accord de l'adjectif et du participe passé avec le pronom pluriel ne désignant qu'un seul individu – la syllepse obligatoire – v. aussi Jovanović, 2016 : 65-66, 95.

exemples de nos deux corpus et leurs traductions illustrent clairement cette dissemblance entre les deux langues contrastées :

- (3) Papa me disait que *vous vous étiez battu* comme un héros... (Mf104) – Tata mi je pričao da *ste se vi junački borili*... (Ms89)
- (4) La comtesse répondit d'une voix finement ironique : « *Vous êtes heureuse, ma chère, d'avoir un mari galant.* » – S prefinjenom ironijom grofica odgovori: „*Vi ste srećni, draga moja, što imate tako galantnog muža.*” (ÉZ)
- (5) *Vi niste nailazili* u istoriji na ime Džem-sultana, brata Bajazita II? Nisam – odgovorio je mirno fra Petar [...]. (As57) – *N'avez-vous jamais rencontré* dans des ouvrages d'histoire le nom du Sultan Djem, frère de Bajazet II ? Non, répondit calmement Fra Pétrar [...]. (Af69)
- (6) *Vi ste Leon Funkenštajn?* / Da, ja sam. Šta ste hteli? / Hteo sam da sa *vama* porazgovaram. Ali ne ovde, u hodniku. / Pa onda uđite. Evo, sedite ovde. Čime mogu da *vas* uslužim? / Ovo je ceo vaš stan? *Živite sami?* (Ts229) – *Vous êtes Léon Funkenstein ?* / C'est moi-même. Que voulez-vous ? / Je voudrais *vous* parler. Mais pas ici, dans le couloir. / Entrez, alors. Asseyez-vous. Que puis-je *vous* offrir ? / C'est votre logement ? *Vous vivez seul ?* (Tf187)

Dans la langue serbe, l'usage du pronom personnel de la 2^e personne du pluriel avec le sémantisme du singulier est, selon le linguiste I. Popović (1955 : 130), le résultat des influences venues des langues de l'Europe de l'Ouest, et particulièrement de l'italien et du français.

Indice de généralité

Les formes pronominales *vous / vi* se comportent aussi comme *les indices de généralité*. Dans ce cas, selon les linguistes français (Benveniste, 1966 : 232 ; Grevisse, 1993 : 964 ; DHLF : 4129 s.v. *vous* ; NPR : 2417 s.v. *vous* ; TLFi : s.v. *vous*), le pronom français tient la valeur du pronom indéfini *on*, mais à la différence de *on*, qui se rapporte à un sujet anonyme, *vous* porte directement sur l'interlocuteur ou les interlocuteurs, réels ou fictifs. Le locuteur prend à témoin son interlocuteur du contexte présenté, de la situation de discours. Le *vous* de généralité marque de même une vérité générale et s'emploie aussi dans les proverbes. Grâce à son caractère indéfini, il peut également fonctionner en tant que complément d'objet direct ou indirect correspondant

au pronom *on*. C. de Boer (1954 : 122) souligne que la forme *vous*, employée avec le sens du datif éthique présente en effet la forme dative du pronom indéfini *on*.

Notre corpus démontre nettement la valeur indéfinie du pronom personnel de la 2^e personne du pluriel – le *vous* de généralité :

- (7) Naturellement, il faut un peu réfléchir pour se rendre compte, ça ne se saisit pas tout de suite. C'est une espèce de poussière. *Vous* allez et venez sans la voir, *vous* la respirez, *vous* la mangez, *vous* la buvez, et elle est si fine, si ténue qu'elle ne craque même pas sous la dent. Mais que *vous* vous arrêtiez une seconde, la voilà qui recouvre votre visage, vos mains.
– Naravno, treba malo promisliti da bi se to zaključilo, ne vidi se to odmah. Dosada je neka vrsta prašine. Idete i vraćate se i ne vidite je, dišete je, jedete je, pijete je, a ona je tako fina, tako tanana, da čak i ne krcka pod zubima. Ali ako se zaustavite na sekund, otkrićete je na licu, na rukama. (GB)
- (8) Silistri cherchait la syntaxe des condoléances. / On a de la peine pour vous tous. / C'était probablement vrai... Mais comment consoler ceux qui *vous* consolent ? (Pf108). – Silistri je tražio neku sintaksu saučešća. / Saučestvujemo u bolu svih vas. / Verovatno je bilo tako... Ali kako utešiti one koji *vas* teše? (Ps85)
- (9) Ça doit être désagréable. / Non, assura-t-il. / Mais si ; la preuve, quand on *vous* tape là... / Oui, seulement, c'est pratique. (Nf69) – To mora da je neprijatno. / Nije, tvrdio je. / Ma jeste; dokaz je to što *vas* boli kad *vas* udare tu... / Da, samo, veoma je praktično. (Ns66)

Comme la littérature linguistique traitant le sémantisme du pronom serbe (serbo-croate) *vi* l'expose (Maretić, 1963 : 501-502 ; Klajn, 2000 : 103 ; Kordić, 2002 : 28), la forme pronominale *vi* manifeste la valeur de généralité et s'utilise avec la signification de la 3^e personne du singulier dans les situations de discours suivantes : a) quand le locuteur veut généraliser une idée ou une observation, b) quand le locuteur veut exprimer une sympathie ou indiquer un agent indéfini de l'action, ou c) quand un écrivain s'adresse à ses lecteurs en général. Alors, la forme *vi* se distingue par la valeur indéfinie, elle représente tout le genre humain et équivaut au substantif *l'homme* ou *les gens*. La signification de « généralité » du pronom *vi* est attestée par nos exemples :

- (10) I gospođa okružnog sudije g. Veljkovića bila je kao stvorena da se davi. Visoka, tanka, prava pritka. Spetljana u sto čvorova. [...] Na kapetana Skrbiniška iz II konjičkog puka i ne gledam. Taj *vam* je bio garnizonski prvak u načinu koji se zove kraul. I uopšte, vojnici [...] teško da su u obzir dolazili. Mahom su plivali u gomili. U onakvoj gužvi nisi se mogao udaviti sve da si klada. (BPs213) – La femme du juge départemental, monsieur Velkovitch, était elle aussi comme faite pour la noyade. Grande, sèche, une vraie perche, un paquet de nœuds. [...] Le capitaine Skrbinchek de la deuxième division de cavalerie, ce n'était même pas la peine de le regarder. Celui-là était un as du crawl dans sa garnison. De façon générale, les militaires [...] n'entraient pas en considération non plus. Le plus souvent ils nageaient en groupe. Dans cette foule, même une bûche aurait eu du mal à se noyer. (BPf54)
- (11) I ovde, u Münchenu, jednako me propitali, muka me od pitanja uhvatila, a onda – na robiju. Mogli su to odmah da urade. Da se ne mučimo. [...] Ali propisi su propisi. Ne bi *vam* Namac preko Vorschrifta da ga ubiješ. (BPs240) – Ici à Munich, de la même façon on n'a pas arrêté de m'interroger, au point que j'en étais malade, et puis on m'a envoyé au bain. Ils auraient pourtant pu le faire sur-le-champ. On se serait moins fatigué. [...] Mais le règlement, c'est le règlement. Un Allemand ne passerait jamais outre à un *Vorschrift*, même s'il devait y laisser sa peau. (BPf89)
- (12) A kad sam ga pitao zašto se na presudu on žalio kad sam ja, kao njen trpilac, zadovoljan, rekao je da se tako mora i da je takav Gesetz u Nemačkoj – Zapadnoj. A Gesetz *vam* je kod njih Zakon. Gesetz Zakon, a Gesetzbuch Zakonik iz kojeg ga čitaju. (BPs186) – Et lorsque je lui ai demandé pourquoi il se plaignait, lui, de mon inculpation si moi, le premier concerné, je n'avais rien à redire, il m'a répondu que cela se faisait comme ça et que le *Gesetz* en Allemagne occidentale le voulait ainsi. Le *Gesetz*, chez eux, ça correspond à la loi. Le *Gesetz* c'est la loi et le *Gesetzbuch*, le livre où elle est écrite. (BPf20)

Valeur vocative

Le pronom personnel de la 2^e personne du pluriel⁶ est capable d'assumer la fonction *d'apostrophe en français*⁷, c'est-à-dire de prendre la *forme vocative en serbe* (Arrivé et al., 1986 : 67-68 ; Grevisse, 1993 : 568 ; Le Goffic, 1993 : 373-374 ; Piper et al., 2005 : 649-659 ; Riegel et al., 2011 : 775-777 ; Gudurić-Vlahović, 2012 : 27, 141-146 ; Piper-Klajn, 2013 : 317-323, 328-329)⁸. Dans cet emploi, en manifestant son organisation stylistique et son caractère affectif, le pronom personnel *vous / vi* sert de désignation par laquelle le locuteur interpelle l'interlocuteur (ou les interlocuteurs) ; il le (les) nomme (a) pour attirer ou retenir son (leur) attention sur lui-même, sur son discours ou son activité, pour lui (leur) imposer un certain comportement (la fonction appellative) et / ou (b) afin d'évoquer l'attitude émotionnelle à l'égard de l'interlocuteur et de l'objet du propos (la fonction expressive). Dans la plupart des situations de communication et dans l'interaction verbale quotidienne, la tonalité affective imprègne l'acte d'interpellation directe. La tournure vocative définit, donc, la tonalité de l'énoncé entier et découvre le rapport entre les participants à l'échange verbal. Vu ce fait, elle joue un rôle pragmatique très important dans la communication tant en langue française qu'en langue serbe.

Ainsi, la forme disjointe du pronom français en apostrophe et le pronom serbe au vocatif se comportent en catégorie grammaticale à contenu affectif et signification émotionnelle. Cet emploi expressif du pronom de la 2^e personne du pluriel est illustré par les exemples de notre corpus français et de sa traduction serbe :

- (13) J'ai toute ma tête maintenant... *Et vous ?* est-ce que vous me voyez ? ... – Sad sam pri svesti. *A vi, vidite li me vi?* ... (ADPC)
- (14) Eh bien ! général, vous êtes arrêté, et je vais vous conduire à Milan. *Et vous, qui êtes-vous ?* dit-il à Fabrice. – Lepo, generale, vi ste uhapšeni, i ja ću vas odvesti u Milano. *A vi, ko ste vi?* – reče Fabriciju. (SCP)

⁶ De même que la forme parallèle au singulier.

⁷ Pour plus de détails sur les notions de *vocatif*, *d'apostrophe*, *d'appellatif* et de *terme d'adresse*, ainsi que sur des problèmes terminologiques et théoriques liés à ces phénomènes linguistiques, consulter aussi Lagorgette (2006).

⁸ L'expressivité de l'usage vocatif du pronom personnel pour la 2^e personne des deux genres en français et en serbe est étudiée dans Stanković, 2015 et 2020b : 173-176.

- (15) Poussé par la misère ou par la colère, votre frère de baigne n'a tué qu'un homme ; *et vous* ! vous avez tué le bonheur d'un homme, sa plus belle vie, ses plus chères croyances. – Beda ili gnev nagnali su vašeg brata u zločinu da ubije samo jednog čoveka; *a vi!* vi ste ubili sreću jednog čoveka, njegov najlepší život, njegovu najmiliju veru. (HBDL)
- aussi bien que par ceux du matériel serbe et de leur version en français :
- (16) Guše je reči koje je izgovorila [...] guši je uzvik što ga je potisnula: „*A vi, šta ste vi za to vreme radili?*” – Les mots qu'elle a prononcés l'étouffent [...] comme le cri qu'elle a retenu : « *Et vous, qu'avez-vous fait, vous, pendant ce temps ?* » (ATU)
- (17) Evo ih, puni džakovi! – *A vi, navali po njima, a?* – En voici des sacs entiers ! – *Et vous, vous vous êtes rués dessus, hein ?* (BĆ)
- (18) Hm. *A vi, čujem, ne bavite se pravnim stvarima?* (Ts154) – Hum ! *Et vous, on dit que vous ne vous occupez pas d'affaires juridiques ?* (Tf126)

Si, dans un groupe vocatif, l'expression de l'attitude émotionnelle prédomine sur un pur rôle appellatif, le pronom reçoit souvent une expansion qui, étant un élément facultatif, spécifie l'image emphatique de l'interlocuteur. Il s'agit par exemple de l'utilisation des titres, des noms de professions et du lexique expressif pour montrer le respect ou, au contraire, énoncer l'ironie, pour exprimer soit la politesse, soit le rapport de sous-estimation envers l'interlocuteur, pour souligner le statut social plus élevé d'une personne, pour marquer une relation familière entre le locuteur et l'interlocuteur ou indiquer une personne qui est étrangère au sujet parlant, etc. Les aspects pragmatiques de l'usage du tour vocatif comprenant le pronom personnel de la 2^e personne du pluriel et sa fonction expressive sont prouvés par notre corpus franco-serbe parallèle :

- (19) Elle haletait un peu, et son hausse-col, poli comme un miroir, se soulevait doucement sous son menton. – *Et vous, monsieur*, dit-elle, vous ne dansez pas ? – Bila je pomalo zadihana, i njena metalna kragna, glatka kao ogledalo, lagano se podizala ispod njene brade. – *A vi, gospodine*, ne igrate? (GF)
- (20) „*A vi, gospodine profesore, kuda ćete vi?*” pitam ga uznemireno. – « *Et vous, monsieur le professeur, où irez-vous ?* » je lui demande avec inquiétude. (DM)

(21) Je vous contemplais à votre banc. Je ne voyais que vous. Mais *vous, mon ami*, vous n'avez donc pas deviné ma présence ? Rien ne vous a averti que j'étais là ? – Posmatrala sam vas neprestano na vašoj klupi. Samo sam vas videla. A *vi, prijatelju moj*, zar niste naslutili moje prisustvo? Zar vam ništa nije kazivalo da sam ja tu? (AF)

Comme le montre notre recherche, la structure vocative qui contient le pronom personnel de la 2^e personne du pluriel et qui est expressivement stylisée par une expansion du pronom (les exemples 19, 20 et 21) s'emploie également en français et en serbe. Cette utilisation du groupe vocatif s'avère un puissant outil expressif à l'aide duquel s'exprime un sentiment ou une humeur particulière du locuteur.

CONCLUSIONS

En français et en serbe, la signification principale du pronom personnel pour la 2^e personne du pluriel est *l'identité du groupe d'interlocuteurs*. Néanmoins, cette forme pronominale porte également d'autres valeurs d'emploi dont les trois font l'objet de notre recherche : la forme de politesse ou *vous* de respect, la marque de généralité et la valeur vocative.

Utilisé au lieu de la forme parallèle singulière *tu / ti*, le pronom *vous / vi* fonctionne comme forme de politesse ou *vous* de respect. Notre analyse démontre que le procédé de *vouvoiement*, aussi bien que son opposé *le tutoiement*, s'effectue dans des situations de discours identiques en français et en serbe. La différence se remarque au plan de l'accord de la partie variable du prédicat : le français suit la règle de syllepse, tandis que le serbe respecte celle de congruence grammaticale.

Grâce à leur potentiel sémantique important, le pronom français *vous* et le pronom serbe *vi* peuvent dans certaines circonstances communicatives exprimer une vérité universelle ou faire une généralisation. En tant qu'indice de généralité, le pronom français *vous* dispose de la valeur sémantique du pronom indéfini *on*, mais il concerne directement l'interlocuteur ou les interlocuteurs ; de plus, il peut servir de forme accusative ou dative du pronom *on*. Portant la valeur indéfinie, le pronom serbe *vi* possède le sémantisme du pronom de la 3^e personne du singulier ou porte le sens des noms *l'homme* ou *les gens*.

Dans les deux langues observées, le pronom personnel de la 2^e personne du pluriel construit la tournure vocative qui est, suivant sa nature, fortement marquée par l'affectivité et l'émotivité. Ainsi, en tant qu'appellation par laquelle le locuteur interpelle son interlocuteur ou ses interlocuteurs, en français apparaît la forme tonique du pronom en apostrophe, tandis qu'en serbe apparaît le pronom au cas vocatif. Les structures vocatives française et serbe assument une fonction pragmatique très importante dans l'échange langagier.

Selena Stanković

ON SOME SEMANTIC VALUES OF THE 2ND PERSON PLURAL PERSONAL PRONOUN IN
FRENCH AND SERBIAN

Summary

In the French and Serbian languages, the 2nd person plural personal pronoun designates a group of interlocutors or a group of people comprising at least one interlocutor, but always excluding the speaker. Apart from basic semantics, the French pronoun *vous* and the Serbian pronoun *vi* also contain other use values which are varied and numerous, such as possessive meaning, ethical dative or dative of interest, form of politeness or *vous* of respect, the value of the 2nd person singular pronoun (*tu indeterminate*), generality mark, the meaning of the 1st person singular pronoun, the value of the 3rd person singular pronoun, personification, the form of address, etc. In view of this linguistic fact, the focus here is on the three components of the significance potential of personal pronouns, i.e., the form of politeness, the generality index and the vocative value, which characterize, either exclusively or in particular, the 2nd person plural personal pronoun. The pronouns are explored and compared in order to define the similarities and differences in the semantic behavior of these two pronominal forms. By means of the descriptive procedure and the contrastive method, this research has been based on a corpus compiled from examples excerpted from literary works by French and Serbian authors and their translations into Serbian and French respectively; the examples were taken from the *ParCoLab* parallel corpus database and directly from several novels and short stories. This study starts from the definitions and clarifications available in linguistics literature dealing with the grammatical category of personal pronouns in French and Serbian.

Key words: 2nd person plural personal pronoun, semantic value, form of politeness, generality index, vocative value, French, Serbian.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Antonić, I. (2004). Sintaksa i semantika dativa. *Južnoslovenski filolog*, LX, 67-99.
- Arrivé, M.-Gadet, F. & Galmiche, M. (1986). *La grammaire d'aujourd'hui : guide alphabétique de linguistique française*. Paris : Flammarion.
- Bally, Ch. (1965). *Linguistique générale et linguistique française*. Berne : Éditions Francke.
- Belić, A. (1999). *Istorija srpskog jezika. Fonetika. Reči sa deklinacijom. Reči sa konjugacijom*. Tom 4. Beograd : Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Benveniste, É. (1966). *Problèmes de linguistique générale I*. Paris : Éditions Gallimard.
- Brunot, F. (1965). *La pensée et la langue. Méthode, principes et plan d'une théorie nouvelle du langage appliquée au français*. Paris : Masson et C^{ie}, Éditeurs.
- Charaudeau, P. (1992). *Grammaire du Sens et de l'Expression*. Paris : Hachette Éducation.
- Chevalier, J.-C.-Blanche-Benveniste, C.-Arrivé, M. & Peytard, J. (1964). *Grammaire Larousse du français contemporain*. Paris : Larousse.
- Dauzat, A. (1956). *Grammaire raisonnée de la langue française*. Lyon : IAC.
- De Boer, C. (1954). *Syntaxe du français moderne*. Leiden : Universitaire Pers Leiden.
- DHLF. Alain, R. (dir.) (1998). *Dictionnaire historique de la langue française 1-3*. Paris : Dictionnaires Le Robert.
- Dubois, J. (1965). *Grammaire structurale du français : nom et pronom*. Paris : Librairie Larousse.
- Dubois, J.-Lagane, R. (1973). *La Nouvelle grammaire du français*. Paris : Librairie Larousse.
- Gallis, A. (1974). Da li je srpskohrvatski adnominalni dativ pripadnosti (posesivni dativ) – balkanizam? *Зборник за филологију и лингвистику*, XVII/1, 51-61.
- Grevisse, M. (1993). *Le bon usage : Grammaire française*. Refondu par A. Goosse. Paris : Éditions Duculot.
- Gudurić, S.-Vlahović, Lj. (2012). *Éléments de morphosyntaxe de la langue française. I. Le verbe*. Novi Sad : Filozofski fakultet.
- Ivić, M. (1953). Enklitički oblik lične zamenice kao znak modalnosti. *Naš jezik*, Nova serija, V, 1-2, 61-64.

- Jovanović, I. (2016). *Éléments de morphologie de la langue française pour les étudiants de FLE*. Niš : Faculté de philosophie.
- Klajn, I. (2000). *Lingvističke studije*. Beograd : Partenon.
- Kordić, S. (2002). *Riječi na granici punoznačnosti*. Zagreb : Hrvatska sveučilišna naklada.
- Lagorgette, D. (2006). Du vocatif à l'apostrophe : Problèmes terminologiques et théoriques, termes d'adresse et détachement en diachronie en français. *L'Information Grammaticale*, 109, 38-44.
- Le Bidois, G.-Le Bidois, R. (1971). *Syntaxe du français moderne. Ses fondements historiques et psychologiques*. Tome premier. Paris : Éditions A. et J. Picard.
- Leclère, Ch. (1976). Datifs syntaxiques et datif éthique. In : Chevalier, J.-C.-Gross, M. (éd.) (1976). *Méthodes en grammaire française*. Paris : Éditions Klincksieck. 73-96.
- Le Goffic, P. (1993). *Grammaire de la Phrase française*. Paris : Hachette.
- Maretić, T. (1963). *Gramatika hrvatskoga ili srpskoga književnog jezika*. Zagreb : Matica Hrvatska.
- Milinković, Lj. (1988). *Dativ u savremenom ruskom i srpskohrvatskom jeziku (Konfrontativna analiza)*. Beograd : Naučna knjiga.
- NPR. Robert, P. (1996). *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris : Dictionnaires Le Robert.
- Piper, P.-Antonić, I.-Ružić, V.-Tanasić, S.-Popović, Lj. & Tošović, B. (2005). *Sintaksa savremenoga srpskog jezika: Prosta rečenica*. Beograd : Institut za srpski jezik SANU-Beogradska knjiga-Matica srpska.
- Piper, P.-Klajn, I. (2013). *Normativna gramatika srpskog jezika*. Novi Sad : Matica srpska.
- Popović, I. (1955). *Istorija srpskohrvatskog jezika*. Novi Sad : Matica srpska.
- Popović, Lj. (1990). Komunikativni rečenični konstituenti. *Književnost i jezik*, 1, 33-50.
- Riegel M. (1991). Transitivity et conditionnements cognitifs : la relation partie-tout et complémentation verbale. *Linx*, 24, *Sur la transitivité dans les langues*, 133-146.
- Riegel, M.-Pellat J.-C. & Rioul, R. (2011). *Grammaire méthodique du français*. Paris : Presses Universitaires de France.
- RMS. (1967-1976). *Rečnik srpskohrvatskoga književnog jezika I-VI*. Novi Sad - Zagreb : Matica srpska - Matica hrvatska.

- Roglić, V. (2001). *Posesivne kategorije i konstrukcije u francuskom jeziku*. Beograd : Mrlješ.
- RSANU. (1959–). *Rečnik srpskohrvatskog književnog i narodnog jezika I–XVI*. Beograd : Srpska akademija nauka i umetnosti, Institut za srpski jezik SANU.
- Sandfeld, Kr. (1928). *Syntaxe du français contemporain. I. Les pronoms*. Paris : Librairie ancienne Honoré Champion.
- Sandfeld, Kr. (1930). *Linguistique balkanique. Problèmes et résultats*. Paris : Librairie ancienne Honoré Champion, Éditeur Édouard Champion.
- Spalatin, L. (1970). Possessivity in Serbo-Croatian. *The Slavonic and East European Review*, XLVIII/110, 1-15.
- Stanković, S. M. (2015). O jednoj specifičnoj upotrebi ličnih zamenica u francuskom i srpskom jeziku. In: Dimitrijević, B. (éd.) (2015). *Jezik i književost u kontaktu i diskontaktu*, Tom I. Niš : Univerzitet u Nišu, Filozofski fakultet. 285-301.
- Stanković, S. (2018). Enklitički posesivni dativ u „Osmanu“ Dž. Gundulića i njegovi ekvivalenti u prevodu na francuski jezik. In: Lončar-Vujnović, M. (éd.) (2018). *Nauka bez granica 1: Izvan okvira*. Kosovska Mitrovica : Univerzitet u Prištini sa privremenim sedištem u Kosovskoj Mitrovici, Filozofski fakultet. 271-295.
- Stanković, S. (2020a). Sur l'expressivité du datif des pronoms personnels en français et en serbe. *Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu*, XLV/4. doi: 10.19090/gff.2020.4.169-183.
- Stanković, S. (2020b). *Thèmes ragusains et autres sujets linguistiques serbo-français*. Belgrade : Fondation Vladeta Jerotić – Domus editoria Ars Libri.
- Stanković, S.–Stanković, St. (2011). O upotrebi etičkoga dativa u „Nečistoj krvi“ i o njegovome prevodu na francuski jezik. In: Denić, S. (éd.) (2011). *Nečista krv Borisava Stankovića – sto godina posle (1910–2010)*. Vranje : Univerzitet u Nišu, Učiteljski fakultet u Vranju. 251-272.
- Stanković, St.–Stanković, S. (2013). Posesivni dativ u „Nečistoj krvi“ B. Stankovića i njegovi francuski ekvivalenti. In: Gudurić, S.–Stefanović, M. (éd.) (2013). *Jezici i kulture u vremenu i prostoru*, II/2. Novi Sad: Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet. 105-116.
- Stanojčić, S. Ž. (2010). *Gramatika srpskog književnog jezika*. Beograd : Kreativni centar.

- Stevanović, M. (1939-1940). Posesivne forme u srpskohrvatskom jeziku. *Godišnjak Skopskog filozofskog fakulteta*, IV/1, 1-50.
- Stevanović, M. (1986). *Savremeni srpskohrvatski jezik: Gramatički sistemi i književnojezička norma II, Sintaksa*. Beograd : Naučna knjiga.
- Stevanović, M. (1989). *Savremeni srpskohrvatski jezik: Gramatički sistemi i književnojezička norma I, Uvod. Fonetika. Morfologija*. Beograd : Naučna knjiga.
- Stevović, I. (1973). Sistem zameničkih reči u srpskohrvatskom jeziku. *Književnost i jezik*, 1, 27-42.
- TLFi. *Le Trésor de la langue française informatisé*. Consultée en août 2020, disponible sur <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>.
- Topolinjska, Z. (1988). Dativniot odnos i kirilometodievs-koto jazično nasledstvo. *Kirilometodievs-kiot period i kirilometodievs-kata tradicija vo Makedonija*. Skopje : MANU. 153-158.
- Topolinjska, Z. (1995). *Makedonskite dijalekti vo Egejska Makedonija*. Kniga 1. *Sintaksa*. Tom I. Skopje : Makedonska akademija na naukite i umetnostite.
- Topolinjska, Z. (2002). Antropocentrička teorija jezika i srpski padežni sistem. *Južnoslovenski filolog*, LVIII, 1-13.
- Wagner, R.-L.-Pinchon, J. (1962). *Grammaire du français classique et moderne*. Paris : Librairie Hachette.
- Wilmet, M. (2010). *Grammaire critique du français*. Louvain-la-Neuve : De Boeck / Duculot.

SOURCES

- Af : Andritch, I. (1990). *La Cour maudite*. Traduit du serbo-croate par Y. Šamić et B. Givadinovitch. Lausanne : L'Âge d'Homme.
- As : Andrić, I. (1985). *Prokleta avlija. Most na Žepi*. Sarajevo : SOUR „Svjetlost”, OOUR Izdavačka djelatnost.
- BPf : Pekitch, B. (1990). *Plaidoyer du gardien de plage*. Traduit du serbo-croate par H. et F. Wybrands. Lausanne : L'Âge d'Homme.
- BPs : Pekić, B. (1984). *Uspenje i sunovrat. Odbrana i poslednji dani*. Beograd : Partizanska knjiga.
- Mf : Makine, A. (2001). *La musique d'une vie*. Paris : Éditions du Seuil.
- Ms : Makin, A. (2004). *Muzika jednog života*. Prevela s francuskog A. Moralić. Beograd : Paideia.

Nf : Nothomb, A. (1993). *Le Sabotage amoureux*. Paris : Éditions Albin Michel S.A.

Ns : Notomb, A. (2004). *Ljubavna sabotaža*. Prevod sa francuskog I. Šepić. Beograd : Paideia.

Pf : Pennac, D. (1999). *Aux fruits de la passion*. Paris : Éditions Gallimard.

Ps : Penak, D. (2003). *Za plodove strasti*. Prevela s francuskog G. Gordić. Beograd : Plato.

Tf : Tišma, A. (1986). *Le Livre de Blam*. Traduit du serbo-croate par M. Stevanov. Lausanne : Julliard/L'Âge d'Homme.

Ts : Tišma, A. (1972). *Knjiga o Blamu*. Beograd : Nolit.

☒

ParCoLab : *Corpus parallèle de texte*. Consulté du 5 au 10 août 2020, disponible sur <http://parcolab.univ-tlse2.fr/>.

ADLM : A. Daudet, *Lettres de mon moulin* / A. Dode, *Pisma iz moje vetrenjače*.

ADPC : A. Daudet, *Le Petit Chose* / A. Dode, *Mališan*.

ADTM : A. Dumas, *Trois Mousquetaires* / A. Dima, *Tri musketara*.

AF : A. France, *Les Dieux ont soif* / A. Frans, *Bogovi su žedni*.

ATU : A. Tišma, *Upotreba čoveka* / A. Tišma, *Usage de l'homme*.

BĆ : B. Ćopić, *Bašta sljezove boje* / B. Tchopitch, *Un jardin couleur de mauve*.

DM : D. Medaković, *Efemeris* / D. Medaković, *Ephemeris*.

ÉZ : É. Zola, *Au bonheur des dames* / E. Zola, *Kod ženskog raja*.

GB : G. Bernanos, *Journal d'un curé de campagne* / Ž. Bernanos, *Dnevnik seoskog sveštenika*.

GF : G. Flaubert, *L'éducation sentimentale* / G. Flober, *Sentimentalno vaspitanje*.

HBDL : H. de Balzac, *La duchesse de Langeais* / O. de Balzac, *Vojvotkinja de Lanže*.

SCP : Stendhal, *La Chartreuse de Parme* / Stendal, *Parmski kartuzijanski manastir*.

LES NOMS ALTERNATIFS DE L'ORGANE SEXUEL FÉMININ EN FRANÇAIS ET EN SERBE : ASPECT LEXICO-SÉMANTIQUE**

Dans le présent article nous procédons à l'analyse des noms alternatifs de l'organe sexuel féminin en français et en serbe afin de montrer toutes les similitudes et les différences qui se produisent au niveau lexico-sémantique. En partant des postulats de l'analyse sémique et conceptuelle (Ullmann, 1951 ; Touratier, 2010 ; Lakoff et Johnson, 1980) ainsi que de la classification de Guiraud (1995) des unités lexicales obscènes, notre corpus est répertorié selon les formes de polysémie induisant la signification des noms alternatifs (relations métaphoriques basées sur la forme, la fonction, la couleur et les sèmes de l'expression collective) et selon les types de métaphore conceptuelle à partir desquels l'organe sexuel féminin est conceptualisé comme un bâtiment, un lieu, un animal, une plante ou un espace géographique. Le corpus de notre recherche se compose des dictionnaires obscènes français et serbe de Pierre Guiraud (1995), Alfred Delvau (1997), Robert Édouard (2004), Danko Šipka (2011), Petrit Imami (2007), ainsi que des dictionnaires d'argot d'Abdelkarim Tengour (2013), Dragoslav Andrić (1976) et Borivoje Gerzić (2010).

Mots-clés : noms alternatifs, sexe féminin, aspect lexico-sémantique, langue française, langue serbe.

INTRODUCTION

Le corps humain représente le siège unique de toutes nos sensations. Toutes nos fonctions psychiques, en particulier, sont créées et dénommées d'après des images corporelles. Les trois grandes fonctions psychiques, l'intelligence, l'affectivité et la volonté, sont respectivement liées à la tête, au ventre et au sexe, organes dont les fonctions symbolisent notre activité

* ivan.jovanovic@filfak.ni.ac.rs

** Cet article est rédigé dans le cadre du projet scientifique *Les langues, les littératures et les cultures romanes et slaves en contact et en divergence* (N° 81/1001-13-01) soutenu par la Faculté de philosophie de l'Université de Niš, l'AUF (Agence universitaire de la Francophonie) et l'Ambassade de France en Serbie.

psychologique et notre relation au monde (Guiraud, 1975 : 8). La question du sexe et de la sexualité¹ est étroitement liée à l'érotisme qui représente essentiellement un langage, un système de signes et une symbolique. Cependant, Guiraud sépare la sexualité de l'érotisme en soulignant que la sexualité renvoie à un aspect charnel tandis que l'érotisme touche plutôt à l'aspect spirituel. La sexualité a pour fin la reproduction de l'espèce alors que le but de l'érotisme est le plaisir qui n'est que le moyen et le mécanisme placé par la nature au service de la sexualité (Guiraud, 1978 : 107). L'étude des formes symboliques et métaphoriques de la sexualité est incomplète sans l'examen de son propre vocabulaire, des mots et des images au moyen desquels elle s'exprime dans le contexte érotique. Il n'est guère de verbe actif, et plus particulièrement de verbe transitif, ni de nom d'agent, d'instrument ou de patient, qui ne contienne une image sexuelle en puissance, prête à se concrétiser.

Quant au sexe de la femme qui fait l'objet de notre étude, la littérature érotique, non plus que le langage populaire, ne distingue la « vulve » et le « vagin », désignés par l'unique *con*. Certes, le contexte et l'étymologie permettent de distinguer parmi les innombrables synonymes la « vulve² » (écartée), le « vagin³ » (pénétré), le « pubis » (poilu), le « clitoris » (protubérant), mais d'une façon générale cet organe si complexe est vu d'une façon très peu différenciée. Ceci tient aussi bien à des tabous qu'à des raisons anatomiques évidentes, mais il n'en reste pas moins que le langage montre que

¹ Le vocabulaire de la sexualité se caractérise par une fécondité verbale tout à fait exceptionnelle et qui lui confère une place unique dans le système de la langue ; le moindre concept y est représenté par des centaines de synonymes. À titre d'exemples, le « coït » est désigné en français par 1300 synonymes et en serbe par 800, le « pénis » et « le vagin » par 600 en français et par 246 et 220 en serbe. Étant donné que les trois concepts sont intégrés dans un même système lexical : le forgeron *frappe* sur son *enclume* avec son *marteau*, le cavalier *attaque* la *forteresse* *sabre au clair*, il en résulte un ensemble de plus de 3000 mots et expressions pour désigner une même notion. Et cet ensemble est loin d'être limitatif. Cet inventaire pourrait être doublé ou triplé et c'est presque tout le vocabulaire qui, le contexte aidant, peut être attiré dans ce système (Guiraud, 1995 : 13 ; 1978 : 116 ; Шипка, 2011 : 158, 160).

² La vulve provient du mot latin *vulva* et désigne « une enveloppe », formée par les lèvres (Guiraud, 1995 : 38).

³ Guiraud souligne qu'étymologiquement, le vagin tire son origine du mot latin *vagina* et désigne « gaine » et « un fourreau » (1995 : 38).

les hommes connaissent mal l'anatomie de leur compagne, ce que confirment les sexologues (Guiraud, 1995 : 38).

CADRE THÉORIQUE, MÉTHODOLOGIQUE ET CORPUS DE LA RECHERCHE

Dans le cadre de notre recherche, nous partons des postulats de la sémantique lexicale, plus précisément de la métaphore lexicale et de la sémantique cognitive dont la partie intégrante est la métaphore conceptuelle.

Dans la sémantique et la linguistique traditionnelles, la métaphore est généralement comprise comme l'un des mécanismes les plus courants de la polysémie, grâce auquel un grand nombre de nouvelles significations de mots sont induites dans le lexique d'une langue. Ainsi, selon de nombreux auteurs tels que Gortan-Premk (2004 : 86), Ullmann (1952 : 202), Touratier (2010 : 119), Поповић (2009 : 134), Tamba-Metz (2012 : 41), la métaphore lexicale implique le transfert de nomination d'un terme (référént) à un autre, c'est-à-dire d'un contenu sémantique à un autre, motivé par une connexion analogue de composants sémantiques de rang inférieur, avec remplacement obligatoire de l'archiséme du contenu sémantique initial par l'archiséme du contenu cible. Ainsi, la métaphore lexicale représente le transfert de noms d'un terme à un autre sur la base d'une certaine similitude entre eux. Autrement dit, chaque métaphore contient trois composants : l'idée à nommer, celle qui lui donne son nom et le trait de ressemblance qui contribue au rapprochement.

En plus de la métaphore lexicale, nous traitons également dans notre recherche sur la métaphore conceptuelle. En effet, les concepts qui règlent notre pensée structurent ce que nous percevons, la façon dont nous nous comportons dans le monde et dont nous entrons en rapport avec les autres. Notre système conceptuel joue ainsi un rôle central dans la définition de notre réalité quotidienne. Lakoff et Johnson (1985 : 14) émettent l'hypothèse que la plus grande partie de notre système conceptuel ordinaire est de nature métaphorique et ils ont trouvé un moyen de commencer à déterminer dans les détails quelles sont les métaphores qui structurent notre manière de percevoir, de penser et de faire. Dans notre article, nous considérerons les métaphores lexicale et conceptuelle comme des réalisations différentes d'un même processus, qui sont en principe égales et ne se manifestent qu'à des niveaux différents.

En ce qui concerne le cadre méthodologique de notre travail, nous avons appliqué la méthodologie relative à l'analyse contrastive. Selon Selena

Stanković (2012 : 382), l'analyse contrastive est le nom d'une méthode linguistique issue de la linguistique structurale, d'une part, et de la linguistique anthropologique et comportementale, d'autre part, qui révèle des similitudes et des différences explicites dans la description comparative systématique de deux ou plusieurs langues.

Le corpus de notre recherche est constitué des dictionnaires obscènes français et serbe de Pierre Guiraud (1995), Alfred Delvau (1997), Robert Édouard (2004), Danko Šipka (2011), Petrit Imami (2007), ainsi que des dictionnaires d'argot d'Abdelkarim Tengour (2013), Dragoslav Andrić (1976) et Borivoje Gerzić (2010). Dans notre recherche, le corpus est répertorié selon les analogies qui s'effectuent entre les unités lexicales. Dans la plupart des cas c'est sur les niveaux de forme, de fonction, de couleur et des sèmes de l'expression collective. À ce propos, notre objectif est de fournir et d'analyser l'inventaire des noms alternatifs de l'organe sexuel féminin, 108 en français et 33 en serbe, à partir des analogies métaphoriques et concepts donnés, afin de dégager toutes les similitudes et les différences qui apparaissent au niveau lexico-sémantique. Il est à noter que nous avons pris en considération uniquement les unités lexicales qui sont en usage fréquent tandis que celles, étant vieilles ou tombées en désuétude, ne font pas l'objet de notre étude.

ANALYSE DU CORPUS

Analogie de forme

L'analogie de forme est la plus répandue dans notre corpus étant donné que le sexe de la femme ressemble à de nombreux objets ronds et ovales et il est perçu comme : a) un vaisseau, un ustensile creux : *le navire, la nacelle, le vase, le bassin, le baquet, le seau, la marmite, le pot, le chaudron, l'écuelle, le bénitier, la bouteille, le cornet, le creuset, le sac, le bissac, la bourse, la blouse, le panier, la boîte d'amourette, la gouttière, le puits, la cheminée, le moule, le bonnet, le chapeau, кана, шубара, чизма, буре, шоља, мешалица* ; b) un creux naturel : *la brèche, la fente, le joint, le perc, la raie, la plaie, le fossé, la fosse, le vallon, la vallée, la grotte, le terrier, la tanière, la garenne, le clapier, јама, пукотина, рака, рана, рупа, рупица, рупингер, септичка јама, шоља, тунел* ; c) une ouverture : *l'entrée, le passage, la porte, la porte de devant, le portail, le huis, la grille, la serrure.*

Le navire et *la nacelle* désignent différents types de bateau (Rey, 2006 : 2335 ; 2353) qui figurément ressemblent au vagin d'après leur aspect ovale,

allongé et creux de surface. De telles métaphores proviennent du domaine maritime. Les lexèmes : *le vase, le bassin, le baquet, le seau, la marmite, le pot, le chaudron, l'écuelle, le bénitier, la bouteille* sont des objets, de différentes tailles, avec une entrée par laquelle l'on introduit un liquide. Métaphoriquement, ces objets s'identifient au sexe de la femme étant considéré également comme l'organe rempli de fluide. Dans le cadre des mots cités, la base de la métaphore sont les sujets culinaires (*la marmite*⁴, *le pot, le chaudron, l'écuelle*⁵, *le puits*⁶), hydrographe (*le vase, le bassin, le baquet, le seau, la bouteille, gouttière*⁷), religieux (*le bénitier*). À la différence de ces objets contenant un liquide, les objets suivants, référant métaphoriquement au vagin, se remplissent d'une matière solide, ce qui peut impliquer l'acte sexuel : *le cornet*⁸, *le creuset, le sac*⁹,

⁴ Il est à souligner que les sèmes des sémèmes *marmite, pot* et *chaudron* se combinent. Ainsi le vagin qui est une *fente* suggère l'image de l'un de ses objets cités ci-dessus qui peuvent être fendu pour constater que ceci n'enlève rien à son utilité. Ce que traduit le jeu de mot : a) Bien que sa *marmite* soit *fendue*, Tabarin sait bien qu'elle ne cassera jamais ; b) Les femmes sont craintives parce que leur *pot* étant déjà fendu, au moindre bruit elles craignent qu'on ne le leur vienne casser (Guiraud, 1978 : 117).

⁵ L'image de l'écuelle qui désigne ordinairement la sébille du « gueux » ou mendiant professionnel, combine le thème de l'écuelle « ustensile de cuisine », avec celui de la pasture (provende, avoine, picotin) due à la femme ; et celui de l'objet sexuel dévalorisé et placé au plus bas échelon de l'échelle sociale, sous les espèces de la compagne du gueux : gueuse, coquine, truande (Guiraud, 1978 : 117).

⁶ Au-delà de son sens primaire « puits d'eau vive », ce terme connaît de nombreuses extensions sémantiques par lesquelles on trouve une métaphore sexuelle. A. Rey (2006 : 3007) note qu'un *puits* est un creux en cuisine au centre d'un mets et que l'expression *puits d'amour* désigne une espèce de pâtisserie et avait préparé ce sens.

⁷ Ce mot a désigné au départ la partie inférieure d'un toit, d'où l'eau tombe goutte à goutte (Rey, 2006 : 1618). Par extension, *gouttière* se dit d'une fissure par où l'eau pénètre goutte à goutte à l'intérieur d'une maison (2006 : 1619). Dans ce cas, nous avons une double analogie : *gouttière* s'approche à la fois au vagin de par sa forme (fissure) et à l'acte sexuel de par sa fonction puisque le fait de faire pénétrer de l'eau dans la gouttière fait allusion au coït.

⁸ P. Guiraud précise qu'au niveau de l'image contextuelle, *le cornet* étant un objet creux dans lequel on « trempe la plume », ce qui a le trait à l'acte sexuel (Guiraud, 1995 : 249). D'autre part, A. S. Lagail (1903 : 150) note que *le cornet de glace* est cunnilinctus dans lequel la vulve est serrée entre les pouces et les index écartés pour faire remonter la partie charnue dans laquelle le clitoris est alors enfui.

⁹ D'après la locution *en avoir plein son sac* « plus qu'on ne peut en supporter », *avoir le sac plein* se dit aussi d'une femme enceinte, ce qui aussi confirme d'idée de l'acte sexuel (Guiraud, 1995 : 560).

*le bissac, la bourse*¹⁰, *la blouse*¹¹, *le panier*¹², *la boîte d'amourette*¹³, *le moule*¹⁴. Par exemple, dans un *cornet* on introduit *une boule*, ce qui fait allusion à la partie supérieure du sexe masculin. Somme toute, il s'agit d'une idée, d'une image de *mettre quelque chose dedans*. Les noms tels que *le bonnet, le chapeau, la coiffe, кана, шубара* sont issus des métaphores vestimentaires et représentent les éléments enfoncés sur la tête du pénis (Guiraud, 1995 : 216 ; Шипка, 2011 : 160). Le substantif serbe *чизма* renvoie figurément au sexe de la femme par son entrée, c'est-à-dire, surface creuse (Шипка, 1999 : 161). Le terme *буре* touche aussi au vagin grâce à l'analogie de forme. En effet, dans les vers suivant tirés d'une chanson populaire serbe :

Чеп набио буре затворио (Le bouchon, il a introduit, le tonneau, il a fermé)
 Подрумџија он је дуго био (Pendant longtemps le cellier il était)
 Напише се моје муштерије (Mes clients se sont saoulés)
 Само Рака може да набије (Seul Raka peut enfoncer)

I. Jovanović (2019 : 161) explique que l'organe sexuel masculin est nommé par le lexème *чеп* (bouchon) et le sexe féminin par le nom *bure* (tonneau). Les relations métaphoriques sont établies sur la base de similitudes de forme : l'organe sexuel masculin ressemble à l'objet mentionné, tandis que l'organe sexuel féminin est perçu comme un vaisseau avec une ouverture fermée par un certain objet. Au sens figuré, l'image ci-dessus de tirer et de pousser un bouchon dans un tonneau implique l'acte sexuel.

¹⁰ Guiraud fait remarquer qu'en fonction du contexte donné, ce mot peut signifier *le pénis* ou *les testicules* (1995 : 186).

¹¹ Dans ce cas, l'analogie de forme repose sur la blouse en tant que la poche du billard, tel qu'il est encore pratiqué dans les pays anglo-saxons. Le billard avec sa *blouse, ses billes* et son *billard* ou *queue* donne lieu à d'innombrables plaisanteries érotiques (Guiraud, 1995 : 175).

¹² L'usage de ce mot est motivé par l'expression *avoir son panier percé* au sens de « perdre son pucelage » (Guiraud, 1995 : 476).

¹³ Selon Larousse (2010), *une boîte d'amourette* est le jeu de société qui semble n'avoir été inventé que pour donner des gages. Guiraud mentionne le terme *boîte à ouvrage*, objet féminin par excellence, connoté par le sens érotique de *besogne, ouvrage* (Guiraud, 1995 : 177).

¹⁴ Il faut souligner que le *moule* peut toucher au pénis lorsqu'il est plein (moule à chapeau, à chaussure) et quand il est creux il renvoie au vagin (moule à gâteaux) (Guiraud, 1995 : 456).

Nombreuses sont les unités lexicales dans les deux langues métaphorisant le vagin comme un creux naturel. Leur sème générique est /fissure/ induisant la métaphore fondamentale du système : *la brèche, la fente, la raie, la plaie, le fossé, le vallon, la vallée, la grotte, le terrier, la tanière, la garenne, le clapier, јама, нукотина, рупингер, септичка јама, тунел*. Il s'agit des éléments naturels se différenciant, comme d'ailleurs des vagins, par taille (les uns sont plus petits : *la brèche, la fente, la raie, la plaie, le fossé, рака, рана, рупа, рупица*, d'autres sont plus grands : *la fosse, le vallon, la vallée, la grotte*), par forme (forme régulière : *la fente, la raie, la plaie, le fossé, тунел, рупа, рупица* et irrégulière : *grotte, fente*), ou par objectif (certains sont occupés par des animaux : *le terrier, la tanière, la garenne, le clapier*). Ces derniers se rapportent à l'habitat du lapin (Guiraud, 1995) et peuvent figurément impliquer le coït. Le lapin est la métaphore du pénis et l'image de faire entrer ou sortir le lapin de « sa maison » fait allusion aux rapports sexuels. Ainsi, il est intéressant de souligner que le syntagme nominal serbe : *септичка јама* s'associe au sexe de la femme qui est mal entretenue et qui émet des odeurs désagréables.

Le vagin peut être également métaphorisé comme une ouverture, ce qui représente son sème générique et déclenche l'analogie de forme : *l'entrée, le passage, la porte, la porte de devant, le portail, le huis, la grille¹⁵, la serrure¹⁶*.

Analogie de fonction

Le sexe de la femme peut s'identifier aux différents objets par analogie de fonction. Il s'agit, en général, d'une pièce à l'intérieur de laquelle on pénètre et dont la nature varie selon le contexte et la nature de l'occupant : *la chambre, le réduit, le cabinet, la cuisine, le four, le grenier, la grange, le fenil, l'étable, la basse-cour, l'atelier, la boutique, la forteresse, la citadelle, la casemate, le champ de bataille, le temple, le sanctuaire, la chapelle, Temple, l'autel, le labyrinthe, Банка, кућа, перна*.

¹⁵ D'après des locutions techniques de la langue du jeu de paume : *marquer une chasse* « indiquer le point où s'est arrêté une balle » et, métaphoriquement, « relever chez quelqu'un une faute dont on peut profiter », *la grille* étant « la fenêtre carrée placée au bout du toit, au jeu de paume » (Guiraud, 1995 : 377).

¹⁶ Guiraud note que l'emploi du mot est en général complémentaire de clé et que c'est l'image dont la psychanalyse a relevé le caractère érotique (Guiraud, 1995 : 573).

Nous souhaitons particulièrement ponctuer deux choses : a) la plupart de ces termes sont motivés par une image militaire et par une idée de faire l'assaut et d'occuper une espace, une pièce. C'est aussi une idée de combattre où l'amour est perçu comme un combat, une bataille. Par exemple, pour pouvoir envahir *une forteresse*, il faut un *artilleur*, son *canon* et une *brèche*. Guiraud (1978 : 120) considère que la métaphore militaire est si cohérente, si pertinente que tous les modes, moyens et phases du combat et toutes les phrases qui les expriment contiennent, en puissance, une image sexuelle ; b) un certain nombre de mots reposent sur la métaphore religieuse. C'est parce que dans ce contexte on peut extraire les relations du vicaire avec ses paroissiennes, des moines avec les nonnes et les novices représentant aussi un thème intarissable d'un folklore érotique où *chapelle* rime avec *chandelle*¹⁷ et dans lequel « l'enseignement religieux recoupe le thème du *sanctuaire*, du *Temple* où l'on vient sacrifier au *culte du dieu d'amour* » (Guiraud, 1978 : 123).

Analogie de couleur

Au-delà des relations analogiques de forme et de fonction, nous avons trouvé un exemple dans la langue serbe où la relation entre les deux concepts s'établit sur la base de la similitude de couleur. Il s'agit d'un manipulateur figurant sur certains instruments ou appareils. Dans notre cas, l'organe sexuel féminin, plus précisément son intérieur, est rouge et ressemble à un bouton qui émet une lumière rouge lorsqu'il est allumé: *црвен тастер* : « Масираћу теби сисе док ти ноге горе висе, набићу ти калабастер у тај твоји *црвен тастер* » (Јовановић, 2019 : 162).

SÈMES DE L'EXPRESSION COLLECTIVE

Contrairement aux exemples donnés jusqu'à présent, dans lesquels la composante sémantique induisant la métaphore contient des informations sur l'une des propriétés externes du dénotat ou des informations sur notre compréhension du dénotat, nous trouvons des cas où le contenu sémantique est imprégné de sèmes reflétant le résultat d'une expression collective. Gortan-

¹⁷ Il s'agit du désignatif du pénis.

Premk (2004 : 107) souligne qu'il existe deux types fondamentaux d'associations métaphoriques basées sur un sème expressif ; le premier est celui dans lequel le lexème de départ est un zoonyme ou un phytonyme tandis que le lexème cible est un humain et/ou ses parties du corps ; l'autre est celui dans lequel le lexème initial et le lexème cible nomment une personne : a) animaux : *chat, chatte, minou, angora, coquille, coquille Saint-Jacques, crevasse, crevette, écrevisse, faucon, hérisson, huitre, lapin, petit lapin, pigeon, rat, souris, oie, oiseau sans plumes, риба, рибица, мачка, мачкица, чавка, кока* ; b) plantes : *abricot, abricot de la jardinière, abricot fendu, feuille de sauge, fève, figue, nénuphar, oignon, osière, rose, fleur, црна љубичица, смоква, шљива, жбун* ; c) personne : *Мица, Цана, Мицојка* → *vagin*.

Les zoonymes et les phytonymes en tant que les lexèmes de départ ont dans leur contenu sémantique des sèmes qui sont le résultat d'une expression collective, la compréhension collective que les animaux comme *chat, chatte, minou, риба, рибица, мачка* etc. et les phytonymes tels que *abricot, fève, figue* etc. possèdent certaines propriétés relatives à l'homme, que l'on attribue à l'homme ou à une de ses parties somatiques. Gortan Premk (2004 : 108) souligne que toutes les métaphores qui partent des lexèmes nommant un homme ou ses parties sont expressivement non marquées, dans notre cas *Mica, Cana* → *vagin*, et toutes les métaphores qui partent des choses, des plantes et des animaux et finissent par nommer un homme ou ses parties sont expressives : *oie* → *vagin*, *čavka* → *vagin*.

MÉTAPHORE CONCEPTUELLE

Contrairement à la sémantique et à la linguistique traditionnelles, la linguistique moderne, et en particulier celle basée sur une approche cognitiviste, place la métaphore dans le processus de pensée lui-même, où elle est indiquée comme l'un des principes organisationnels du système conceptuel humain. En ce sens, la métaphore est définie comme la compréhension d'un concept ou d'un domaine conceptuel à l'aide d'un autre concept, c'est-à-dire, d'un domaine conceptuel. Le mécanisme de la métaphore consiste à cartographier la structure d'un concept, généralement sensoriel et bien connu, vers un autre domaine. Dans la linguistique cognitive, le sens est assimilé à la conceptualisation – la conceptualisation implique la formation et la compréhension de concepts basés sur « l'expérience physique, sensorielle,

émotionnelle et intellectuelle d'une personne avec le monde qui l'entoure » (Lakoff, Johnson, 1980 : 178–198 ; Klikovac, 2004 : 9).

Dans notre corpus, le sexe féminin se conceptualise comme :

A) UN BATIMENT : *une étable, une boutique, банка, кућа* où on entre et sort pour réaliser de différentes activités. Ce va-et-vient fait allusion au coït. La conceptualisation au niveau inférieure provient de la métaphore supérieure AMOUR EST EDIFICE. Il est à noter que ces termes renvoient aussi au vagin grand et large. Quant au mot *boutique*, la métaphore se base aussi sur le concept AMOUR EST COMMERCE, ce que montre l'exemple suivant : « Bien souvent à telle pratique les femmes ouvrent *leur boutique* » ; « Oh ! ma vie, venez ici, et *fermez la boutique*, c'est aujourd'hui la fête » (Guiraud, 1995 : 187).

B) UN LIEU SACRE : *un temple, un sanctuaire, une chapelle, un autel* où l'on trouve un plaisir spirituel, physique et une grâce corporelle quand on y pénètre. La métaphore du niveau supérieur repose sur AMOUR EST RELIGION.

C) UN LIEU FORTIFIÉ : *une forteresse, une citadelle, une casemate*. Dans notre cas, la métaphore supérieure renvoie au concept AMOUR EST COMBAT au sein duquel le vagin s'aperçoit comme un endroit d'importance et de valeur pour les conquérants qu'ils désirent occuper à tout prix.

D) UNE PIÈCE : *une chambre, un cabinet, une cuisine, un atelier*. Ces exemples reflètent que le vagin est appréhendé comme une place intégrée dans le cadre d'un édifice où les gens séjournent et font leur travail, d'où provient la métaphore supérieure AMOUR EST ACTIVITÉ.

E) UN ANIMAL : *un chat, une chatte, un angora, un faucon, чавка*. Une telle conceptualisation réside dans le fait que le vagin est « vorace » et « dévore » le pénis comme ces bêtes qui avalent leur proie.

F) UNE PLANTE : *un abricot, une figue*¹⁸, *un nénuphar, смоква*. Le trait commun de ces plantes renvoyant au sexe de la femme est la jutosité et l'humidité.

G) UN ESPACE GÉOGRAPHIQUE : *Pays-Bas*. Le sexe féminin peut être conceptualisé comme un pays ou un état. Dans notre exemple, c'est l'adjectif

¹⁸ Le caractère obscène de ce mot s'explique par le fait qu'il entre dans le cadre de la locution « faire la figue à qqn » (se moquer) qui est un calque de l'italien « far la fica », geste vulgaire de dérision, la *fica* représentant le sexe de la femme, sens repris du grec et passé en français (Rey, 2006 : 1425).

bas qui implique le contenu obscène de ce syntagme nominal étant donné que le vagin est situé en partie basse du ventre.

Ainsi, beaucoup d'exemples de notre corpus indiquent que le sexe de la femme est conceptualisé comme un contenant de liquide, soit de l'eau froide (fosse, bouteille, puits, vase), soit d'une substance chaude (pot, chaudron, marmite).

CONCLUSION

Le vocabulaire de la sexualité se différencie par une richesse verbale remarquable et lui attribue un statut particulier dans le système de la langue. Le moindre concept est représenté par des nombreux mots alternatifs, c'est-à-dire des synonymes. Dans la langue française nous avons identifié 108 mots représentant le sexe de la femme tandis qu'en serbe, on a 33 exemples. Il s'agit des mots qui sont non-obscènes au niveau du signifiant mais qui, au niveau du signifié sont dotés d'un contenu obscène. Dans les deux langues, du point de vue de la métaphore lexicale, le plus grand nombre d'exemples montrent que le vagin s'identifie aux objets ronds et ovales à travers l'analogie de forme : il est un vaisseau, un ustensile creux, un creux naturel, une ouverture. Moins nombreuses sont les occurrences relevant d'une analogie de fonction et de couleur. À ce titre, le sexe de la femme est perçu comme une pièce à l'intérieur de laquelle on pénètre et dont la nature varie d'après le contexte et la nature de l'occupant ou comme un instrument émettant la lumière. Quant aux sèmes de l'expression collective, on conclut qu'en français et en serbe les zoonymes, les phytonymes et les noms propres font référence aux humains et à leurs parties du corps, dans notre cas, au vagin. En ce qui concerne la métaphore conceptuelle, le sexe féminin se conceptualise aussi comme un bâtiment, un lieu, une place fortifiée, une pièce, un animal, une plante, un espace géographique ou comme un contenant de liquide rempli de la matière froide ou chaude. Dans les deux langues, dans un certain nombre d'occurrences, on a dégagé les mêmes synonymes, ce qui montre que le concept du vagin est translinguistique, transculturel et transnational. Autant de noms désignant le vagin nous dévoile que dans les deux langues et cultures son culte est soigneusement nourri et que toutes les activités de l'homme, son entourage naturel, ses actions, ses modes de vie, son comportement, son humeur, son plaisir spirituel et charnel s'articulent sans équivoque autour du sexe féminin et de l'acte sexuel et représentent une source inépuisable de l'inspiration de vivre. Ainsi, ils continueront à façonner son avenir. La différence s'affiche en termes de

l'origine des mots alternatifs : en français, les synonymes du vagin proviennent de la littérature latine et de la littérature médiévale française tandis qu'en serbe, les synonymes relatifs au sexe de la femme sont issus plutôt du langage argotique serbe.

Ivan Jovanović

ALTERNATIVE NAMES OF THE FEMALE SEXUAL ORGAN
IN FRENCH AND SERBIAN: LEXICO-SEMANTIC ASPECT

Summary

This article is an attempt to provide an analysis of alternative names of the female sexual organ in French and Serbian with the aim to show all the similarities and differences that occur at the lexico-semantic level. Starting from the postulates of semantic and conceptual analyses as well as from Guiraud's (1995) classification of obscene lexical units, our corpus comprises forms of polysemy that induce the meaning of alternative names (metaphorical relations based on form, function, color and schemes of collective expression; metonymic relations based on part vs. all) and the types of conceptual metaphors based on which the female sexual organ is conceptualized as a building, a place, an animal, a plant or a geographic space.

The corpus of our research has been compiled based on the French and Serbian dictionaries of obscene words by Pierre Guiraud (1995), Alfred Delvau (1997), Robert Édouard (2004), Danko Šipka (2011), Petrit Imami (2007), as well as the dictionaries of slang by Abdelkarim Tengour (2013), Dragoslav Andrić (1976) and Borivoje Gerzić (2010).

Key words: alternative names, feminine gender, semantics, French language, Serbian language.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Andrić, D. (1976). *Rečnik žargona*. Beograd : BIGZ (Андрић, Д. (1976). *Речник жаргона*. Београд : БИГЗ.)
- Delvau, A. (1997). *Dictionnaire érotique moderne*. Paris : Domaine français.
- Édouard, R. 1983. *Dictionnaire des injures*. Paris : Sand et Tchou.
- Gortan-Premk, D. (2004). *Polisemija i organizacija leksičkog sistema u srpskom jeziku*. Beograd : Zavod za udžbenike i nastavna sredstva. (Гортан-Премк, Д. (2004). *Полисемја и организација лексичког система у српском језику*. Београд : Завод за уџбенике и наставна средства.)
- Gerzić, B. (2012). *Rečnik srpskog žargona*. Beograd : SA.
- Guiraud, P. (1975). *Les gros mots*. Paris : Presse universitaire de France.

- Guiraud, P. (1978). *La sémiologie de la sexualité*. Paris : Payot.
- Guiraud, P. (1995). *Dictionnaire érotique*. Paris : Grand Bibliothèque Payot.
- Imami, P. (2007). *Beogradski frajerski rečnik*. Beograd : NNK International.
- Jovanović, I. (2019). Upotreba i značenje opscene leksike u srpskim novokomponovanim pesmama. In : Marković, J. (ed.) (2019). *Opscena i druga kolokvijalna leksika u srpskom i makedonskom jeziku*. Niš : Filozofski fakultet. 153 – 176. (Јовановић, И. (2019). Употреба и значење опscene лексике у српским новокомпонованим песмама. In : Марковић, Ј. (ed.) (2019). *Опцена и друга колоквијална лексика у српском и македонском језику*. Ниш : Филозофски факултет. 153 – 176.)
- Klikovac, D. (2004). *Metafore u mišljenju i jeziku*. Beograd : Biblioteka XX vek.
- Kovačević, M. (1999). *Stilistika i gramatika stilskih figura*. Kragujevac : Kantakuzin. (Ковачевић, М. (1999). *Стилистика и граматика стилских фигура*. Крагујевац : Кантакузин.)
- Lagail, A.S. (1903). *Les Paradis charnels ou Le divin bréviaire des amants*. Paris : Priape ville.
- Lakoff, G.-Johnson, M. (1980). *Metaphors We live by*. Chicago : University of Chicago Press.
- Le Petit Larousse* (2010). Paris : Larousse.
- Popović, M. (2009). *Leksička struktura francuskog jezika: morfologija i semantika*. Beograd : Zavod za udžbenike i nastavna sredstva. (Поповић, М. (2009). *Лексичка структура француског језика: морфологија и семантика*. Београд : Завод за уџбенике и наставна средства.)
- Rey, A. (2006). *Dictionnaire historique de la langue française*, t. 1-3, Paris : Le Robert.
- Stanković, S. (2012). Iz kontrastivne analize jezika: problemi, rezultati, klasifikacija i primena. *Philologia Mediana*, 4, 381–391. (Станковић, С. (2012). Из контрастивне анализе језика: проблеми, резултати, класификација и примена. *Philologia Mediana*, 4, 381–391.)
- Tamba-Metz, I. (2012). *La Sémantique*. Paris : PUF.
- Tengour, A. (2013). *Tout l'argot des banlieues. Le dictionnaire de la zone*. Paris : Opportun.
- Touratier, Ch. (2010). *La Sémantique*. Paris : Armand Colin.
- Ullmann, S. (1952). *Précis de sémantique française*. Berne : Francke.
- Šipka, D. (2011). *Rečnik opscenih reči i izraza*. Novi Sad : Prometej. (Шипка, Д. (2011). *Речник опсцених речи и израза*. Нови Сад : Прометеј.)

Tatjana Đurin*
Nataša Popović
Faculté de Philosophie et Lettres
Université de Novi Sad

UDK : 811.133.1'255:811.163.41
741.5(44)=163.41
DOI: 10.19090/gff.2021.3.119-137
originalni naučni rad

L'AUTO-RETRADUCTION DANS LA BANDE DESSINÉE : L'EXEMPLE DE L'ALBUM *LE TOUR DE GAULE D'ASTÉRIX*

Dans le présent travail, nous nous proposons d'examiner deux traductions serbes de l'album *Le tour de Gaule d'Astérix* (1965). Plus précisément, nous ferons une analyse comparative de la première traduction de cet album, *Asteriks: Put oko sveta* (1990) et de la version retraduite, *Asteriks i put oko Galije* (2018), les deux ayant été réalisées par Đorđe Dimitrijević. Nous nous intéressons donc à l'auto-retraduction qui permet au traducteur de réexaminer sa première version d'un point de vue différent. Notre recherche repose notamment sur l'hypothèse de la retraduction d'Antoine Berman (1990 ; 1999), selon laquelle la caractéristique principale de toute traduction est son inaccomplissement ; ce n'est que la retraduction qui peut atteindre l'accompli, être fidèle à la lettre du texte-source et devenir un vrai chef-d'œuvre. Visant à rétablir l'altérité, souvent effacée dans la première traduction, la retraduction devrait donner une nouvelle perspective à l'œuvre et témoigner d'un rapport mûri à la langue maternelle et à l'œuvre elle-même.

Mots clés : auto-retraduction, bande dessinée, Astérix, le français, le serbe.

1. INTRODUCTION

Même si la pratique de la retraduction est très répandue, au niveau théorique, ce concept n'a pas encore fait l'objet d'études systématiques. La plupart des recherches portant sur ce phénomène « ancien, fréquent et polymorphe » (Brisset, 2004 : 41) sont postérieures aux années 2000.

L'intérêt pour cette problématique trouve son origine dans *l'hypothèse de la retraduction* d'Antoine Berman, selon laquelle la traduction est un « domaine d'essentiel inaccomplissement » (Berman, 1990 : 1) ; ce n'est que la retraduction qui peut, parfois, atteindre l'accompli. À la différence des œuvres originales qui « restent éternellement jeunes [...], les traductions, elles

* djurin.tatjana@ff.uns.ac.rs

'vieillissent' », étant donné qu'elles correspondent au contexte historique de leur production, c'est-à-dire à « un état donné de la langue, de la littérature, de la culture », de sorte que « la possibilité et la nécessité de la retraduction sont inscrites dans la structure même de l'acte de traduire » (Berman, 1990 : 2). L'inachèvement et le vieillissement sont donc les caractéristiques principales de la plupart des traductions. « La retraduction surgit de la nécessité non certes de supprimer, mais au moins de réduire la défaillance originelle » (Berman, 1990 : 25).

Gambier approfondit l'hypothèse de Berman, « fondée sur la distance chronologique » (Gambier, 2011 : 59), et souligne qu'elle ne peut pas s'appliquer à toutes les retraductions. D'après lui, en plus du vieillissement de la langue, il faut prendre en considération d'autres facteurs, tels que la politique éditoriale, les lecteurs cibles, le type de collection, etc. Il souligne donc l'importance de la dimension commerciale de la retraduction, étant donné que celle-ci constitue un argument de vente.

Une première traduction serait plutôt naturalisante, l'objectif premier de cette traduction-introduction étant de plaire aux récepteurs ; elle est « soumise à des impératifs socio-culturels » (Gambier, 2011 : 54) et elle réduit l'altérité du texte original afin qu'il soit mieux intégré dans la culture cible (Bensimon, 1990 : 1 ; Berman, 1999 : 105). La retraduction tend toujours plus à se rapprocher du texte original, elle représente « un *retour* au texte-source » (Gambier, 1994 : 414) et « elle serait une amélioration dans la mesure où justement elle réduit la distance vis-à-vis de l'original » (Gambier, 2011 : 55). Gambier considère que le texte de départ n'a pas un sens stable dont le traducteur se rapprocherait sans passer par la première traduction. Au contraire, ce rapprochement est possible justement grâce à la première traduction (Gambier, 1994 : 414).

L'une des raisons les plus fréquentes de la nécessité de retraduire est l'insatisfaction à l'égard des traductions existantes, ce qui peut être dû aux omissions ou aux modifications dans les traductions précédentes. Dans ce cas, le traducteur tenterait de « restaurer l'intégralité du texte » (Monti, 2011 : 14). La raison la plus importante serait le « vieillissement » des traductions ; « certes, les textes de départ vieillissent aussi, mais pas de la même manière que leurs traductions, au moins aux yeux du public » (Monti, 2011 : 15). Les retraductions diachroniques, les plus fréquentes d'ailleurs, donnent donc une nouvelle perspective (temporelle) à l'œuvre. Cependant, dans le cas de l'auto-retraduction il y a un paramètre de plus à prendre en compte. Étant donné que

le traducteur réexamine sa première version d'un autre point de vue, dans la perspective d'un autre soi-même, son interprétation de l'œuvre est forcément différente (Peng, 2017 : 121). Il est « divisé » en deux personnes, la seconde étant le produit de l'évolution intellectuelle, culturelle et professionnelle du traducteur qui vit et travaille dans un autre contexte socio-historique.

2. ANALYSE DU CORPUS

Cette recherche porte sur un cas spécial de retraduction – l'auto-retraduction – c'est-à-dire la retraduction d'un texte déjà traduit par le même traducteur. Nous analysons deux éditions serbes de l'album *Le tour de Gaule d'Astérix* (1965), effectuées sur une période de 28 ans et publiées par deux différentes maisons d'édition : la première traduction, *Asteriks: Put oko sveta*, a été publiée en 1990 par *Forum* et la version retraduite, *Asteriks i put oko Galije*, en 2018 par la maison d'édition *Čarobna knjiga*. Gambier souligne que, dans certains cas, les retraductions restituent des parties omises dans la première traduction ; parfois, elles améliorent le style, le ton et le rythme des traductions antérieures, etc. Selon lui, lorsqu'on examine une retraduction, il est important de prendre en considération le rapport que chaque traduction entretient avec le texte de départ (Gambier, 2011 : 63). Dans le cas de l'auto-retraduction, il est également nécessaire d'examiner le rapport entre la première version et la retraduction parce qu'il s'agit aussi bien de la traduction interlingue que de la traduction intralingue. Nous ferons une analyse comparative des procédés de traduction utilisées par Đorđe Dimitrijević dans les deux versions tout en tâchant de déterminer la relation que la version retraduite entretient aussi bien avec l'œuvre originale qu'avec la première version serbe.

2.1. Le titre, les récitatifs, les enseignes

Tout d'abord, on peut remarquer que le titre de l'album, *Le tour de Gaule d'Astérix*, est traduit différemment : *Put oko sveta* [Le tour du monde]¹, dans la première version serbe et *Asteriks i put oko Galije* [Astérix et le tour de Gaule] dans la version retraduite. La retraduction est littérale et adéquate mais la référence culturelle, allusion au Tour de France, est omise, ce qui pourrait

¹ Le texte mis entre crochets représente la traduction littérale en français.

s'expliquer par le fait que la fameuse compétition cycliste est connue dans la culture cible sous sa forme transcrite : Tur de Frans. L'allusion au Tour de France n'existe pas dans la première version non plus ; elle est remplacée par une autre référence culturelle française : allusion au roman de Jules Verne, *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* (en serbe : Put oko sveta za osamdeset dana).

En retraduisant les récitatifs et les enseignes, Dimitrijević réintroduit les éléments du texte omis dans la première version :

Et quelques instants après que la sonnerie du réveil ait retenti... (AG, 33)

I samo malo kasnije... (D1, 32)

I nekoliko trenutaka nakon što je odjeknuo poziv za buđenje... (D2, 81)

Dans certains, cas, il modernise les récitatifs de la première version en remplaçant l'aoriste (le passé simple), forme verbale à nuance archaïque, par le parfait (le passé composé) :

Une bataille entre Gaulois et Romains s'est engagée soudaine et violente... (AG, 7)

Između Gala i Rimljana zače se iznenadna i žestoka bitka... (D1, 6)²

Između Gala i Rimljana izbila je iznenadna i žestoka bitka... (D2, 55)

De même, Dimitrijević modernise les enseignes, telles que *Dépannage Tikedbus* (AG, 15), qui, dans la première version, devient *Pokretna radionica* [atelier ambulancier de réparation] (D1, 14), tandis que dans la retraduction elle devient *Šlep-sluzba Sedinabus* (D2, 63). L'emploi du mot d'origine allemande, *šlep*, de *schleppen* 'traîner, coltiner', le plus souvent utilisé dans le langage quotidien, rend la traduction serbe plus moderne, tandis que le nom propre *Sedinabus* [monte dans le bus], omis dans la première traduction, rend le texte plus comique.

Les mots d'origine turque, *kasapnica* [boucherie-charcuterie] et *bakalnica* [épicerie], employés dans la première version (D1, 12) pour traduire l'enseigne *Charcuterie-Alimentation* (AG, 13), dans la retraduction sont

² C'est nous qui soulignons.

remplacés par les termes techniques modernes : *suhomesnato* [charcuterie] et *prehrambena roba* [produits alimentaires] (D2, 61).

Certaines enseignes ne sont pas traduites dans la première version serbe, telles que *Vins* (AG, 18 ; D1, 17), *Cuisine* (AG, 38 ; D1, 37) ou *Spécialités burdigalaises* (AG, 42 ; D1, 41). Cependant, dans la retraduction, Dimitrijević en présente les traductions littérales adéquates : *Vina* (D2, 66), *Kuhinja* (D2, 86) et *Burdigalski specijaliteti* (D2, 90).

Même s'ils sont rares, il y a des cas où la retraduction, bien que littérale et adéquate, paraît moins réussie, parce qu'elle est moins naturelle en serbe : *Après quelques instants de combat.../ I posle kratke bitke.../ Posle borbe od nekoliko trenutaka...* (AG, 9 ; D1, 8 ; D2, 57).

2.2. Les noms propres

Dans la série *Astérix*, la plupart des noms propres ont été inventés par les auteurs et représentent une source importante de l'humour. Souvent allusifs, ils sont fondés sur des jeux de mots, l'homophonie ou l'ambiguïté de sens. Étant donné que, le plus souvent, ils n'ont pas d'équivalent en serbe, le traducteur a dû chercher des solutions amusantes dont l'effet humoristique pourrait être perçu par un lecteur serbophone.

Certains noms propres sont identiques dans les deux versions serbes et représentent des traductions libres :

César Labeldecadix – de *La Belle de Cadix*³ (AG, 31)

Cezar Mlatipariks – de *mlatiti pare*, expression familière qui signifie gagner beaucoup d'argent (D1, 30 ; D2, 79)

Yenapus – de *y'en a plus* (AG, 33)

Drparijus – de *drpiti*, verbe du langage familier qui signifie voler (D1, 31 ; D2, 81)

Pour certains noms propres, le traducteur propose des solutions différentes dans les deux traductions. Plus précisément, les noms transcrits dans la première version sont traduits dans la retraduction :

³ Une opérette française.

Caius Obtus – de *obtus*, qui manque de subtilité, de finesse, qui comprend très lentement (AG, 8)

Kajus Optus (D1, 7)

Gajus Glupus – de l'adjectif *glup* 'stupide' (D2, 56)

Panoramix – de *panoramique* (AG, 9)

Panoramiks (D1, 8)

Aspiriniks – de *aspirin* 'aspirine' (D2, 57)

Le nom de *Lucius Fleurdelotus*, de *fleur de lotus* (AG, 5), dans la première version est traduit par *Lucije Zabodinosikus*, de l'expression *zabadati svuda nos* 'fourrer son nez partout' (D1, 4). Dans la retraduction, Dimitrijević utilise le procédé de traduction multiple : *Lucijus Zabadanosinus* (D2, 53) et *Lucijus Zabodinosus* (D2, 95), les deux traductions étant fondées sur la même expression *zabadati svuda nos*, mais dans le premier cas, le traducteur utilise le mot *nosina*, l'augmentatif du substantif *nos* 'le nez'.

Dans la retraduction, Dimitrijević réintroduit les noms propres omis dans la première version :

Quelquifus – de *quels qu'ils fussent* (AG, 27)

Nekilikus – de l'expression familière *neki lik* 'un type' (D2, 75)

Cétautomatix – de *c'est automatique* (AG, 7)

Automatiks – du substantif *automat* 'automate' (D2, 55)

Odalix – du substantif *odalisque*, autrefois en Turquie, esclave au service des femmes d'un harem, en particulier du harem du sultan ; courtisane, maîtresse (AG, 37)

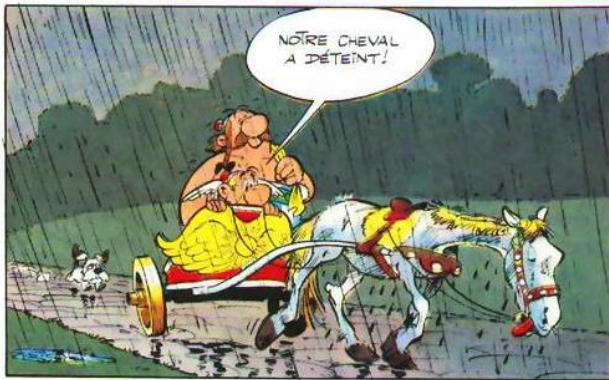
Tunjaviks – de l'adjectif *tunjav* 'gnangnan' (D2, 55)

Les noms gallo-romains des villes sont transcrits dans les deux versions serbes. Dans la retraduction, Dimitrijević fait preuve d'une parfaite cohérence dans ses choix lors de la transposition des notes en bas de page, tandis que dans la première version il les a omises dans le cas de *Rotomagus* (Rouen) et *Camaracum* (Cambrai).

2.3. Les interactions verbo-iconiques et les jeux de mots

Un des éléments importants dont il faut tenir compte lors de la traduction de la bande dessinée est sa nature verbo-iconique (Popović, Nikolić, 2017: 358), c'est-à-dire la présence de deux codes indissociables et complémentaires, le code linguistique et le code graphique. Cette interaction complexe de l'image et du texte multiplie les effets comiques, étant donné que le dessin participe activement à la construction du sens.

Certains jeux de mots sont transposés dans les deux versions serbes :



Notre cheval a déteint !

(AG, 14)

Konj nam ispusti boju!

(D1, 13)

Konj nam se isprao! (D2,

62)

Les deux traductions sont littérales et adéquates, et elles transposent l'allusion à l'action de faire la lessive. La première met en relief le dégorgement des couleurs qui peut arriver lors de la lessive, tandis que la seconde met en relief la décoloration du tissu teint, ce qui peut aussi arriver lors de la lessive.

Dans la plupart des cas, dans la retraduction, Dimitrijević transpose les jeux de mots qu'il a omis dans la première version :



Mais tu vas dépanner ce Romain qui nous cherche ? (AG, 17)
Zar ćeš iz bule da vadiš
Rimljanina koji nas juri? (D1, 16)
Zar ćeš da šlepuješ Rimljanina koji nas traži? (D2, 65)

Après avoir pris le char de dépannage, Astérix et Obélix s'arrêtent devant un soldat romain dont le char est en panne. Le jeu de mots repose sur le double sens du verbe *dépanner*, 'remettre en état de fonctionnement un appareil ou un véhicule' et 'aider quelqu'un'. Dans la première version serbe, le traducteur utilise l'expression familière *vaditi nekoga iz bule*, et ne transpose que le second sens de dépanner. Le verbe *šlepati* 'remorquer', utilisé dans la retraduction, transmet les deux sens du verbe *dépanner*, en transposant ainsi le jeu de mots de l'original.



La châtaigne! (AG, 48)
Dunju u njonju! (D1, 47)
Tučenu šniclu! (D2, 96)

La spécialité du village gaulois est la châtaigne. Le jeu verbo-iconique repose sur le double sens du mot *châtaigne*, 'fruit du châtaignier' et 'coup de poing'. La première traduction transmet le jeu de mots de l'original en le remplaçant par un jeu de mots serbe, fondé surtout sur les effets sonores –

allitération en consonne nasale palatale *nj* [ɲ] : *dunju u njonju* [un coing dans le pif]. Dans la retraduction, le jeu de mots est transmis par une expression culinaire, *tučena šnicla* [escalope battue], faisant allusion au martèlement de la viande. Même si les traductions serbes présentent les jeux de mots qui reposent sur deux procédés différents (effets sonores et allusion), la fonction du jeu de mots français – faire rire le lecteur – a néanmoins été transmise.

2.4. Diversité linguistique

Étant donné que dans cet album, Astérix et Obélix visitent différentes régions de la France actuelle, l'humour est basé principalement sur les stéréotypes régionaux, plus précisément non seulement sur les coutumes propres à la vie quotidienne mais aussi sur les stéréotypes langagiers. L'effet comique est donc souvent produit par l'utilisation de différents dialectes français, d'accents régionaux et d'expressions locales figées.

Les réponses vagues données par les habitants de Rotomagus sont en fait des « réponses de Normand », c'est-à-dire des réponses équivoques, traditionnellement attribuées aux paysans de Normandie. L'humour créé par ce trait caractéristique des habitants de Rotomagus a été transposé de manière adéquate dans les deux versions serbes, aux niveaux lexical et syntaxique :

- Avez-vous vu passer deux hommes par là?
- Je n'dis pas qu'c'est impossible, mais j'dis pas oui!
- P'têt ben qu'y sont allés de ce côté, mais p'têt ben qu'non...
- P'têt ben...
- P'têt pas...
- J'peux pas dire... (AG, 11)

- Da li su prošla ovuda neka dvojica?
- Ne kažem da je nemoguće, ali ne kažem ne.
- Mož' bit da su prošli ovuda, a mož' bit i da nisu...
- Mož' bit...
- Ne mož' bit...
- Ne bi um'o reći... (D1, 10)

- Jesu li ovuda prošla neka dvojica?
- Ne kažem da to ne mož' bit, al' ne kažem da jesu!

- Mož' bit da su otišli onuda, a mož' bit i da nisu...
- Mož' da bidne...
- Al' ne mora da znači...
- Ne bi' znao reći... (D2, 59)

Certains traits caractéristiques du parler marseillais – l'usage fréquent d'impératifs pour attirer l'attention (*té ! vé !*) et d'interjections pour marquer l'expression (*Oh ! Ô !*), l'usage du lexique d'origine provençale (*fada* 'fou' ; *peuchère* 'pitié'), la forte nasalisation de certaines syllabes finales représentée à l'écrit par l'ajout d'un -g (ou -gue) en fin de mot (Gasquet-Cyrus, 2013) – dans la première version serbe sont parfois transposés par les parlers monténégrins⁴. L'accent est mis sur la phonétique et sur le lexique :

- Oh, l'homme ! Où que vous allez, comme ça ?
- Ben, je retourne à Nicae. Je suis en pension complète.
- À Nicae ? Par la mer ? Avé ce mistral qui se prépare, que l'éruption du Vésuve, en comparaison c'était de la rigolade ! Mais vous n'êtes pas bieng ?
- C'est bien la dernière fois que je passe mes vacances sur la côte !
- Tous fadas ces Lutéciengs ! (AG, 30)

- A da čoče, jadan ne bio, gde si se naputio?
- Pa, vraćam se u Nicae. Tamo sam uplatio pansion.
- A da čuj njega, u Nicae! Neće ti to bogomi valjati! Da nijesi falio kad po ovakvom vremenu krećeš morem?...
- ... ovo je poslednji put da odmor provodim na moru!
- A da viđu, viđu! (D1, 29)⁵

Parfois, le parler marseillais est remplacé par le serbe standard ou familier :

⁴ Dans sa traduction d'*Astérix en Corse*, Dimitrijević utilise les parlers monténégrins pour transmettre les propos des personnages d'origine corse. Pour plus de détails, voir Đurin, Popović (2020).

⁵ Dans la retraduction, le parler marseillais est transposé par le dialecte torlakien de la langue serbe (voir plus bas).

- Mais non ! Qu'allez-vous croire là ?... Je suis César, mais je suis pas Jules ! Je suis César Labeldecadix, le patron de la Taverne des nautes. [...]
 - Une bouillabaisse ?
 - Ô Éponine ! Prépare une bouillabaisse, on vient la chercher tout de suite ! [...]
 - Du lait de chèvre... Un sanglier... Peuchère ! Vous seriez pas ces deux Gaulois que tous ces fadas de Romains cherchent partout ! (AG, 31)
-
- Ama, uđite, ne bojte se!... Jesam Cezar, ali nisam Julije! Ja sam Cezar Mlatipariks! Vlasnik sam ove gostionice... [...]
 - Girice?
 - O, Oklagija, pripremi girice, dolazimo odmah po njih! [...]
 - Kozje mleko... Prasetina... E, sikiricu vam vašu, da vi niste ona dva Gala što ih svi traže!?! (D1, 30)

Puisque Dimitrijević retraduit *Le tour de Gaule d'Astérix* après la dissolution totale de la Yougoslavie (2003) et après la dissolution de la Communauté d'États Serbie-et-Monténégro (2006), dans la deuxième version serbe les parlers monténégrins sont remplacés par les parlers du sud de la Serbie. Le parler marseillais est donc transposé (et cette fois de manière cohérente) par le dialecte torlakien de la langue serbe⁶. Certains traits typiques de ce dialecte sont présents dans le texte : la déclinaison partielle (existence des formes synthétiques du nominatif, de l'accusatif et du vocatif ; la forme *préposition + Acc* assume la fonction des autres cas) ; le futur dans le dialecte torlakien est formé à partir de la forme enclitique du verbe *hteti* (*ću, ćeš, će...*) et du présent du verbe conjugué ; l'absence de la consonne *H* (*odma* au lieu de *odmah*) ; les pronoms personnels (COD et COI) ont les formes *gu* (au lieu de *njoj, joj* 'à elle, lui'), *gi* (au lieu de *njih, ih* 'eux, les'), *vi* (au lieu de *vam* 'vous, à vous'), *ve* (au lieu de *vas* 'vous') ; la forme négative du verbe *être* (*nesam* au lieu de *nisam* 'je ne suis pas') ; l'emploi fréquent des mots d'origine turque.

⁶ Ce dialecte est également utilisé par Dimitrijević dans la traduction du parler marseillais dans *Astérix en Corse*. Voir Đurin, Popović, 2020.

- Ma jok, koe vi pada na pamet? Jesam Cezar, al' nesam Julije. Ja sam Cezar Mlatipariks! Gazda od Lađarsku tavernu. [...]
- Čorbu od ribu?
- Oj, Oklagija! Turi jednu čorbu od ribu, će gu nose odma'! [...]
- Kozje mleko... Divlje svinjče... Lele! Da neste vi dva Gala što gi oni suždavi Rimljani svuda traže? (D2, 79)

2.5. *Références culturelles*

Dans la retraduction, Dimitrijević restitue les références culturelles omises dans la première version. Ce sont les noms de dieux romains, tels que *Minerve* (AG, 36 ; D1, 35 ; D2, 84) et *Saturne* (AG, 40 ; D1, 39 ; D2, 88) ; certains mots latins, tels que *pilum*, lourd javelot des légionnaires (AG, 5 ; D1, 4 ; D2, 53) et *sternum* (AG, 18 ; D1, 17 ; D2, 66) ; grades militaires, tels que *centurion* (AG, 36 ; D1, 35 ; D2, 84) et *décurion* (AG, 27 ; D1, 26 ; D2, 75) ; termes historiques et militaires, tels que *pax romana* (AG, 5 ; D1, 4 ; D2, 53) et *quinconce*, arrangement de cinq unités et une des tactiques de la légion romaine, servant, dans la bande dessinée, de fausse étymologie du nom de la place des Quinconces à Bordeaux (AG, 42 ; D1, 41 ; D2, 90).

Les références culturelles romaines, gauloises et françaises remplacées dans la première version par les références culturelles soit serbes, soit romaines, gauloises et françaises plus connues dans la culture cible, sont également réintroduites dans la retraduction :

Il y a des moments où ton flair m'étonne par Toutatis ! (AG, 19)
 Ponekad se divim tvom njuhu, svetog mu sveca! (D1, 18)
 Ponekad me iznenađuje tvoj njuh, Tutatisa mi! (D2, 67)

Le nom du dieu celte, *Toutatis*, dans la première version est remplacé par le juron serbe *svetog mu sveca* (littéralement : Par le saint saint !)

Par Vulcain ! Où es-tu, Gaulois ?!... (AG, 26)
 Tako ti Jupitera, gde se dede onaj Gal?... (D1, 25)
 Vulkana mu! Gde si, Gale?! (D2, 74)

Le nom du dieu romain du feu, des volcans et de la forge, dans la première version est remplacé par le nom de Jupiter, dieu des dieux romains, dont le nom et la fonction sont plus connus dans la culture cible.

La chanson chantée dans la Taverne des nautes à Marseille, *Massilia de mes amours* (AG, 32), qui renvoie à la chanson *Rossignol de mes amours* de Luis Mariano, est remplacée, dans la retraduction, par une autre chanson, *Masilija, topli voda...* (D2, 80), allusion à la chanson populaire du sud de la Serbie, *Niška Banja topli voda*, qui parle de la station thermale de Niška Banja et de la joie de vivre des habitants de Niš.

Le nom de la route menant à Nice et empruntée par Astérix et Obélix, *voie romaine n° VII* (AG, 28) est traduite littéralement par *rimski put n° VII* (D1, 27) dans la première version. Le traducteur n'a pas transposé l'allusion à la Route Nationale 7, également appelée la « route Bleue », connue pour des embouteillages pendant les vacances. Dans la retraduction, Dimitrijević remplace la *voie romaine n° VII* par *Koridorus X*, allusion au corridor X, un des corridors paneuropéens qui relie Salzbourg et Thessalonique et qui traverse la Serbie.

2.6. Autres modifications

2.6.1. Modifications majeures

Les modifications majeures dans la retraduction témoignent du souci de fidélité de Dimitrijević, étant donné qu'elles touchent surtout à la correction des fautes et au procédé de traduction littérale.

Dimitrijević corrige sa propre traduction dans les cas suivants :

Les patrouilles nous ont prévenus que... (AG, 15)

Sve patrola su obavestene da... [Toutes les patrouilles ont été prévenues que...] (D1, 14)

Patrole su nas upozorile da... [Les patrouilles nous ont prévenus que...] (D2, 62)

Et maintenant, au triple galop vers notre prochaine étape : Nicae ! (AG, 28)

A sada kasom do naše sledeće etape Nicae. (D1, 27)

A sad punim galopom do sledećeg odredišta – Nike! (D2, 76)

Dans la retraduction, l'expression française *au triple galop*, en courant très vite, a été remplacée par son équivalent serbe *punim galopom*, tandis que dans la première version le traducteur utilise le mot *kas* 'le trot'.

2.6.2. Modifications mineures

Le souci de fidélité montré par le traducteur dans la retraduction est surtout évident dans les modifications mineures touchant aux parties du texte déjà traduites littéralement.

1) Réintroduction des éléments omis dans la première version

Et alors ? Faut bien que je décharge, non ? Je travaille, moi ! (AG, 13)

Šta? Pa valjda i ja moram da istovarim!... (D1, 12)

Pa šta? Valjda treba da istovarim robu! Ja, bre, radim! (D2, 61)

2) Modernisation

Les *congés payés* (AG, 29), qui se réfèrent aux gens entassés sur la plage, dans la première version sont traduits littéralement par *ima plaćen odmor* 'il prend des congés payés' (D1, 28). Dans la retraduction, Dimitrijević modernise le texte en utilisant le mot d'origine italienne, *firma* 'entreprise' (D2, 77) au lieu du mot serbe *preduzeće* qui rappellerait l'époque du socialisme.

Ces congés payés, ça se croit tout permis. (AG, 29)

Ima plaćen odmor pa misli sve može! (D1, 28)

Ovi što letuju preko firme misle da im je sve dozvoljeno! (D2, 77)

3) Neutralisation de la modulation

La modulation est un procédé de traduction qui comprend la modification de la vue sémantique du texte source dont le sens est exprimé à partir d'une nouvelle perspective. Par exemple, le traducteur utilise la voix active au lieu de la voix passive, l'affirmation au lieu de la négation etc. (Vinay et Darbelnet, 1966 : 46-55 ; Newmark, 1995 : 88-89).

L'ennui, c'est que ça ne vas pas vite... Vous n'avez pas de rames ? (AG, 12)

Nezgoda je u tome što ovo dosta sporo plovi... Nemate neko veslo? (D1, 11)

Nezgoda je u tome što ovo čudo ne ide brzo... A vi nemate vesla ? (D2, 60)

La retraduction, littérale et adéquate, neutralise la modulation utilisée dans la première version : *va assez lentement pour ne va pas vite* de l'original.

Attends ! Nous allons acheter des spécialités de la région. (AG, 42)

Stani! Nismo kupili ovdašnji specijalitet!... (D1, 41)

Čekaj! Kupićemo specijalitete ovog kraja. (D2, 90)

Dans la retraduction, toujours littérale et adéquate, le traducteur utilise le futur affirmatif (*kupićemo*) et neutralise la modulation de la première version : *nismo kupili* [nous n'avons pas (encore) acheté] pour *nous allons acheter*.

4) Neutralisation de la surtraduction / sous-traduction

La sous-traduction est définie par un plus haut degré de généralisation, tandis que la surtraduction est une spécification supplémentaire du sens (Dussart, 2005 : 116). D'après Newmark, la sous-traduction omet dans le texte d'arrivée certains éléments du texte source, tandis que la surtraduction en ajoute plus (Newmark, 1988 : 284-285). Le sens ainsi que le style du texte peuvent être modifiés par ces deux procédés de traduction.

Nous sommes arrivés ! ... Si vous voulez donner la peine d'entrer ! (AG, 38)

Tu smo... Izvolite unutra! [On est là... Entrez, s'il vous plaît !] (D1, 37)

Stigli smo! Izvolite, moliću lepo, uđite! [Nous sommes arrivés ! S'il vous plaît, je vous en prie, entrez !] (D2, 86)

La politesse exagérée d'Odalix (qui a l'intention de droguer les Gaulois dans son auberge pour que les Romains les capturent), dans la première version est sous-traduite, par l'expression habituelle de politesse *izvolite unutra*. Dans la retraduction, la politesse exagérée d'Odalix est restituée par l'accumulation des expressions de politesse.

Tiens, voilà la patrouille ! On va voir ce qu'ils diront ! (AG, 13)

Baš volim, evo patrole! Sad ćeš da vidiš! (D1, 12)

Aha, eno patrole! Da vidimo šta će oni da kažu! (D2, 61)

La joie maligne d'un habitant de Lutèce qui reproche à un fournisseur d'avoir bloqué toute la rue reste plutôt implicite dans le texte original. Dans la première version serbe, le traducteur la rend explicite, en utilisant les expressions *baš volim* 'Tiens, ça tombe bien !' et *sad ćeš da vidiš* 'maintenant tu verras', la dernière servant de menace en serbe. Dans la retraduction, l'implicite du texte original est restitué.

3. CONCLUSION

Compte tenu de l'écart temporel séparant les deux traductions du *Tour de Gaule d'Astérix* et du fait qu'elles ont été publiées par des maisons d'édition différentes, nous avons pu voir l'évolution des procédés de traduction mis en œuvre par le traducteur. Dans la première version, il opte plutôt pour la traduction libre, tandis que le procédé dominant dans la version retraduite est la traduction littérale, telle que l'envisage Berman : la traduction qui est surtout éthique et poétique, régie par le choix éthique qui consiste à recevoir l'Autre en tant qu'Autre (Berman, 1999 : 74). Dans certains cas, très rares, le recours à la traduction littérale s'avère infructueux, la traduction paraît donc moins naturelle et, par conséquent, moins comique. Notons que, pour ce qui est de la traduction des noms propres, le traducteur a eu recours au procédé de traduction libre dans les deux versions et a réussi à produire un effet comique dans la langue cible.

Les modifications les plus importantes apportées dans la version réactualisée concernent la correction des fautes présentes dans la première version, ainsi que la restitution de certains éléments linguistiques et culturels omis dans la version antérieure. Le traducteur a également modernisé certains éléments du texte pour mieux les adapter aux exigences des lecteurs cibles. Il a bien su faire preuve de créativité et tirer le profit de l'image et du contexte pour créer de nouveaux jeux de mots.

L'analyse de notre corpus a permis de confirmer, du moins en partie, l'hypothèse de la retraduction qui sous-entend le rapprochement de la nouvelle traduction de la lettre du texte-source par rapport à la première traduction, plutôt cibliste (Berman, 1999 : 105). En d'autres termes, les deux traductions examinées sont fondamentalement différentes. La première version serbe procède à une naturalisation de l'œuvre originale, conformément aux normes linguistiques de la culture cible, tandis que la version retraduite vise à rétablir l'altérité qui était effacée dans la première version. En adoptant

la stratégie d'étrangéisation dans la retraduction, le traducteur serbe produit une version littérale de la bande dessinée, ce qui est le signe « d'un rapport *mûri* à la langue maternelle » qui devient capable d'accepter, et même de chercher la commotion de la langue étrangère (Berman, 1999 : 105).

Dans le cas de l'auto-retraduction, le traducteur réexamine et améliore sa première traduction. À la différence d'un retraducteur, il semble donc que l'auto-retraducteur se trouve dans une position plus favorable parce qu'il connaît mieux le processus de traduction de la première version, ainsi que ses qualités et ses défauts (Peng, 2017 : 111). C'est sans doute vrai, mais cela ne rend pas l'auto-retraduction plus facile. Se retraduire, c'est un peu lutter contre soi-même. Néanmoins, c'est justement la correction de sa propre traduction qui prouve un rapport *mûri*, non seulement à la langue maternelle, mais aussi (sinon plus) à l'œuvre et à soi-même en tant que traducteur.

Tatjana Đurin, Nataša Popović

SELF-RETRANSLATION OF A COMIC BOOK: ALBUM EXAMPLE
ASTERIX AND THE BANQUET

Summary

The subject of this paper is a traductological analysis of a self-retranslation, that is, of two translations of the comic book *Asterix and the Banquet* into Serbian (by Đorđe Dimitrijević) with the aim of testing the validity of Antoine Berman's retranslation hypothesis which states that translations that are temporally closer to the source are oriented towards the target culture, whereas translations with a greater temporal distance are oriented towards the source culture. The analysis of the corpus confirmed Berman's hypothesis considering the fact that the two analyzed translations are essentially different – in the first version, the translator used the strategy of domestication, whereas in the second version, the translator opted for foreignization and thus provided a new perspective of the work and managed to preserve the humor of the source text. Unlike the first version where free translation was the dominant procedure, the second version of the translation saw the reintroduction of parts omitted in the first version, as well as the modernization of certain elements with the aim of adapting them for the target audience by predominately using literal translation.

Key words: self-retranslation, comic book, Asterix, French, Serbian.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Bensimon, P. (1990). Présentation. *Palimpsestes*, 4. <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.598>
- Berman, A. (1990). La retraduction comme espace de la traduction. *Palimpsestes*, 4. <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.596>
- Berman, A. (1999). *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris : Seuil.
- Brisset, A. (2004). Retraduire ou le corps changeant de la connaissance. Sur l'historicité de la traduction. *Palimpsestes*, 15. <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.1570>
- Dussart, A. (2005). Faux sens, contresens, non-sens... un faux débat ? *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translator's Journal*, 50, 1, 107-119.
- Đurin, T.-Popović, N. (2020). Deux auberges du lointain : deux traductions serbes de la bande dessinée Astérix en Corse. *Philologia Mediana*, 12, 215-234.
- Gambier, Y. (1994). La retraduction, retour et détour. *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, XXXIX, 3, 413-417.
- Gambier, Y. (2011). La retraduction : ambiguïtés et défis. In : Monti, E.-Schnyder, P. (éd.) (2011). *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*. Paris : Éditions Orizons, coll. Universités. 49-66.
- Gasquet-Cyrus, M. (2013). Peut-on écrire l'accent marseillais ? *TIPA. Travaux interdisciplinaires sur la parole et le langage*, 29. <https://doi.org/10.4000/tipa.753>
- Monti, E. (2011). Introduction : La retraduction, un état des lieux. In : Monti, E.-Schnyder, P. (éd.) (2011). *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*. Paris : Éditions Orizons, coll. Universités. 9-20.
- Newmark, P. (1988). *Approaches to Translation*. New York : Prentice Hall.
- Newmark, P. (1995). *A Textbook of Translation*. Hemel Hempstead Hertfordshire : Pheonix ELT.
- Peng, W. (2017). Self-Retranslation as Intralingual Translation: Two Special Cases in the English Translations of San Guo Yan Yi. *Language and Semiotic Studies*, Vol. 3, N° 2, 110-127.
- Popović, N.-Nikolić, J. (2017). La traduction des références culturelles dans les bandes dessinées. *Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu*, XLI-3, 357-378.

Vinay, J.-P.-Darbelnet, J. (1966). *Stylistique comparée de l'anglais et du français*. Paris : Didier.

SOURCES

AG : Goscinny, R.-Uderzo, A. (1965). *Le tour de Gaule d'Astérix*. Paris : Dargaud, collection Pilote.

D1 : Gošini-Uderzo (1990). *Asteriks: Put oko sveta*. Novi Sad: Forum.

D2 : Gosini, R.-Uderzo, A. (2018). Asteriks i put oko Galije. In: *Asteriks, Knjiga 2 (epizode 4-6)*. Beograd: Čarobna knjiga. 51-96.

Milena Kasaposka-Chandlovska*
Université « St. Clément d'Ohrid »
Bitola

UDK : 811.133.1'243 :371.3(497.17)
DOI: 10.19090/gff.2021.3.139-153
originalni naučni rad

Maja Milevska-Kulevska
Université « Mère Teresa » Skopje

LA GRAMMAIRE DANS LES MANUELS DE FLE UTILISÉS DANS L'ENSEIGNEMENT PRIMAIRE EN MACÉDOINE

Ayant en vue qu'en Macédoine le nombre d'élèves choisissant le français en primaire ne cesse de diminuer les dernières années et sachant que ce manque d'intérêt a des implications directes sur l'apprentissage du français dans les niveaux supérieurs d'éducation, il est tout à fait légitime de se demander quelles en sont les raisons possibles. Interrogés pourquoi ils ne font pas le choix du français au niveau universitaire, la majorité de ceux l'ayant déjà appris en primaire avancent que le manque d'intérêt pour le français est dû à la complexité de sa grammaire. Le fait même qu'ils résumant l'apprentissage du français à l'acquisition de sa grammaire peut indiquer que malgré les approches didactiques modernes recommandées depuis plus de vingt ans par le *Cadre européen commun de référence* (CECRL), il s'avère possible que la grammaire dans les manuels utilisés en classe de FLE ne soit pas au service des objectifs de communication mais qu'elle soit toujours représentée d'une manière « traditionnelle ». Dans ce sens, l'objectif de cette étude sera de faire une analyse des contenus grammaticaux présents dans deux manuels de FLE actuellement en usage dans l'enseignement primaire en Macédoine, à savoir *Le Mag* et *Vite*. En premier lieu, l'analyse nous permettra de voir quelle est la représentation de la grammaire dans ces deux manuels et de vérifier dans quelle mesure elle correspond aux recommandations du CECRL pour le développement des compétences communicatives. En deuxième lieu, nous allons analyser le type d'approche grammaticale dans les manuels ainsi que le type d'exercices proposés pour son acquisition.

Mots-clés : grammaire, manuels, français, primaire, Macédoine.

INTRODUCTION

Depuis plusieurs années déjà les enseignants de français en Macédoine témoignent d'un décroissement continu de l'intérêt pour l'apprentissage de la

* milena.kasaposka@uklo.edu.mk

langue française. Cette situation a des implications directes sur le statut du français au niveau secondaire où l'élève est censé continuer l'apprentissage de la langue étrangère qu'il a apprise au primaire. Logiquement, cette réalité se reflète également au niveau universitaire.

Laissant de côté les autres raisons possibles pour la situation défavorable dans laquelle se trouvent les enseignants du français, il ne faudrait, à notre avis, négliger l'opinion des élèves que le français est une langue complexe et que sa grammaire est beaucoup plus difficile en comparaison avec la plupart des autres langues étrangères. Au fait, ces réflexions ne sont pas nouvelles et méritent d'être prises en considération lors de l'élaboration des curriculums pour le FLE en Macédoine.

La plupart des manuels de FLE approuvés par le Ministère de l'Éducation et utilisés en contexte scolaire prétendent être en conformité avec le *Cadre européen commun de référence* tout en affichant le niveau de progression linguistique sur leurs pages de couverture. Les manuels mettent aussi l'accent sur la maîtrise des compétences grammaticales de la part des apprenants mais souvent au détriment de la maîtrise des compétences de communication. Qui plus est, la grammaire est perçue comme un domaine peu créatif laissant très peu de place à l'expression personnelle de l'apprenant. En général, l'élève se montre beaucoup plus motivé pour le message qu'il reçoit que par les règles de grammaire qu'il doit mémoriser. Dans ce contexte, il s'avère que les besoins d'éducation supplémentaire en langue étrangère en dehors de l'enseignement formel ne concernent pas la grammaire mais le manque de communication, surtout orale, en langue étrangère.

Ayant pris tout cela en considération, nous nous sommes penchées dans cet article sur l'analyse de deux manuels de FLE qui sont utilisés dans l'enseignement primaire en Macédoine. Notre objectif était de vérifier si les contenus grammaticaux dans ces manuels correspondaient aux recommandations du CECRL, c'est-à-dire si la grammaire a une fonction communicative, quel type de grammaire y est présent et par quel type d'exercices le contenu grammatical est adopté. Nous sommes conscientes que l'approche du professeur joue également un grand rôle dans l'enseignement de la grammaire mais le manuel reste cependant son point de départ.

LA GRAMMAIRE DANS LE CECRL

Ce n'est pas une nouveauté que les principes d'élaboration de programmes, d'examens et de manuels de FLE dans toute l'Europe sont définis par le *Cadre européen commun de référence pour les langues* (CECRL) destiné à tous les professionnels de langues vivantes dans l'objectif de les aider à surmonter les difficultés résultant de la diversité des systèmes éducatifs en Europe. Partant des composants du Cadre, on s'aperçoit qu'en effet il n'inclut pas de contenu grammatical se référant explicitement à un niveau linguistique particulier qu'on veut atteindre, mais définit un schéma descriptif des compétences linguistiques et communicationnelles permettant aux apprenants de réaliser des actions. En fait, la description du niveau de l'apprenant se fait en termes de plusieurs tâches qu'il doit accomplir correctement. Dans ce contexte, une continuité s'établit entre les tâches effectuées au sein du cours et celles que l'apprenant devrait accomplir par l'emploi de la langue dans la vie réelle. La perspective actionnelle prônée par le CECRL répond aux besoins de l'individu en tant qu'apprenant mais aussi et en tant qu'usager de la langue. Plus concrètement :

La compétence grammaticale est la capacité de comprendre et d'exprimer du sens en produisant et en reconnaissant des phrases bien formées selon ces principes et non de les mémoriser et de les reproduire comme des formules toutes faites. En ce sens, toute langue a une grammaire extrêmement complexe qui ne saurait, à ce jour, faire l'objet d'un traitement exhaustif et définitif (CECRL, 2001 : 89).

Dans cette perspective, la grammaire selon l'approche actionnelle devrait être perçue comme une compétence contribuant en premier lieu à l'accomplissement pratique d'une certaine tâche linguistique, qui sera ensuite appliquée dans une tâche sociale plus large dans laquelle l'étudiant serait un participant actif.

GRAMMAIRE IMPLICITE ET GRAMMAIRE EXPLICITE

La différence entre la grammaire implicite et la grammaire explicite est très bien expliquée par Coste et Galisson :

La grammaire explicite est fondée sur l'explication des règles par le professeur, suivie d'applications conscientes par les élèves alors que la grammaire implicite vise à donner aux élèves la maîtrise d'un fonctionnement grammaticale (variations morpho-syntaxiques par exemple), mais ne recommande l'explication d'aucune règle et élimine le métalangage, ne s'appuie que sur une manipulation plus ou moins systématique d'énoncés et de formes (Coste, Galisson, 1976 : 206, 245).

En complément de cette définition on pourrait ajouter que la grammaire implicite ne signifie pas l'absence de la grammaire, mais plutôt sa présence cachée, de telle manière que l'apprenant n'a pas le sentiment d'apprendre une langue (Al-Khatib, 2008 : 5). S'agissant de la grammaire explicite, suite à l'acquisition du métalangage grammatical de la part de l'apprenant, on procède vers son application consciente à travers des exercices. Plus précisément : « Il s'agit d'enseignement / d'acquisition de la description grammaticale de la langue à travers son modèle métalinguistique (en utilisant sa terminologie dans une version originale ou simplifiée) (...), et l'approche pourrait être déductive (...) ou inductive (...) » (Besse, Porquier, 2001 : 80).

Dans le cadre de l'approche déductive, le professeur explique d'abord la règle de grammaire, puis l'étudiant fait des exercices pour appliquer les règles. En revanche, l'approche inductive comprend un travail réflexif de la part de l'étudiant, à travers l'observation d'un corpus qui conduit à la formulation d'hypothèses qui doivent ensuite être confirmées (Puren, 2001 : 15).

Les opinions divergent quant à savoir s'il faut appliquer la grammaire explicite ou implicite à l'enseignement des langues. Notamment, certains didacticiens avancent que la pratique exclusive de la grammaire implicite n'est pas suffisante en soi et pourrait conduire à des erreurs chez l'étudiant si les règles qu'il adopte ne sont pas contrôlées par le professeur (Hocini, 2018 : 5). D'autres préconisent la pratique de la grammaire explicite estimant qu'elle ne permet pas la fossilisation des erreurs grammaticales, et ses avantages par rapport à la conceptualisation des règles contribuent largement à l'apprentissage d'une langue étrangère (Cuq, Gruca, 2009 : 387, dans Uwizeye, 2011 : 21). Selon d'autres, la manière explicite d'enseigner la grammaire serait utile pour déterminer les règles de grammaire, mais uniquement si l'étudiant a déjà acquis une connaissance implicite de la langue qu'il est en train d'apprendre.

CORPUS ET METHODOLOGIE

Dans le cadre de cet article nous analysons la place de la grammaire et la manière dont les contenus grammaticaux sont présents dans les manuels de FLE, *Vite 2* et *Le Mag 1*. Ces derniers sont approuvés par le Ministère de l'Éducation macédonien pour être utilisés dans l'enseignement primaire. Plus précisément, le choix du manuel *Le Mag* est fait en 2011 pour les classes de sixième, tandis que le manuel *Vite* est approuvé en 2012 (*Vite 2*) et en 2013 (*Vite 3*) pour les classes de septième et de huitième.

Dans le cadre de l'analyse que nous avons faite, nous nous sommes penchées sur plusieurs aspects liés à la manière dont la grammaire est présentée dans les manuels examinés. En premier lieu nous voulions savoir quelle approche est utilisée dans la présentation et l'adoption de la grammaire (implicite, explicite, inductive ou déductive), quels types d'exercices de grammaire y sont proposés et si la grammaire suit les recommandations générales du CECRL pour l'acquisition de compétences linguistiques par l'approche actionnelle, c'est-à-dire si les contenus grammaticaux sont présentés en fonction de la réalisation d'une tâche particulière.

LA GRAMMAIRE DANS LE MANUEL *VITE 2*

Le manuel *Vite*, édité par ELI en 2011, est une méthode de FLE pour adolescents qui propose une progression linguistique à quatre niveaux et qui se veut en conformité avec le CECRL. Cependant, on remarque tout de suite que le niveau n'est pas affiché sur la couverture comme c'est le cas avec la plupart des manuels de FLE. Ce n'est qu'indirectement, à travers le tableau des niveaux affiché au recto de la couverture, que l'on peut conclure que les manuels *Vite 2* et *Vite 3* sont destinés pour atteindre les niveaux A2 (*Vite 2*) et A2 / B1 (*Vite 3*). Si l'on prend en considération qu'un nouveau programme pour le FLE a été élaboré pour le niveau primaire selon lequel il est prévu d'atteindre le niveau A1 en classe de septième et le niveau A2 en huitième, il est à noter que le manuel *Vite 2* ne correspond pas aux contenus prévus par le programme.

Dans le *Guide pédagogique*, les auteurs avancent que le manuel est élaboré en conformité avec les recommandations du CECRL et que les contenus suivent l'approche actionnelle selon laquelle l'apprenant n'est pas considéré uniquement comme un sujet au centre du processus d'apprentissage, mais comme un acteur social qui pourrait utiliser la langue étrangère pour

accomplir des actions sociales, c'est-à-dire des tâches (Crimi, Blondel & Hatuel, 2011b : 5).

L'espace consacré à la grammaire dans ce manuel est égal à l'espace dédié aux autres contenus linguistiques, soit une double page. La rubrique grammaticale, nommée *La grammaire, c'est facile* est précédée de rubriques destinées à l'acquisition du vocabulaire et à la maîtrise des compétences de communication. Il est également prévu d'effectuer divers exercices de systématisation des savoirs grammaticaux suite à chaque troisième leçon dans la section intitulée *Je fais le point*.

En dehors de la grammaire présente dans les leçons mêmes, à la fin du manuel on trouve un tableau de conjugaisons des verbes les plus courants. À part cela, on n'y trouve pas de contenu additionnel résumant les règles de grammaire.

On remarque également que dans la rubrique sur les compétences communicatives, les points de grammaire préalablement abordés sont souvent absents ou sont assez peu appliqués. À savoir, dans la première leçon, les pronoms objets directs, les formes de présentation et les adjectifs démonstratifs ne sont pas du tout présents dans la section *écouter et lire*, et dans les parties *parler et écrire* les instructions ne font pas référence à leur utilisation dans la production orale et écrite des élèves. Il en est de même pour la deuxième leçon où une attention insuffisante est accordée aux adverbes de quantité et au pronom adverbial *en*. Nous recommandons à l'enseignant de prêter plus d'attention à l'application des structures grammaticales précisément dans les compétences de communication parce que leur application concrète y est la plus évidente et parce que ces exercices simulent une situation linguistique réelle dans laquelle l'élève pourrait se trouver.

Selon les auteurs, les structures grammaticales contenues dans le manuel seraient « simples et rigoureuses, présentées de manière inductive et déductive afin de ne pas favoriser une voie d'adoption, au détriment d'une autre » (Crimi, Blondel & Hatuel, 2011 : 5, 15). Ils précisent également que les tableaux expliquant les formes linguistiques et contenant les règles d'utilisation sont souvent précédés d'exemples tirés du dialogue d'introduction afin d'en assurer la contextualisation.

À notre avis, il serait beaucoup plus utile de prendre de tels exemples plus souvent lors de l'enseignement de la grammaire car de cette manière, reliant la structure et la règle, l'élève s'en souviendrait beaucoup plus facilement et en ferait l'usage dans un contexte similaire. D'après le tableau ci-

dessous, on peut remarquer que seule la grammaire explicite est proposée dans le manuel et dans la plupart des leçons elle est enseignée de manière déductive.

Tableau 1. Démarche méthodologique dans le manuel *Vite 2*

Manuel	Démarche méthodologique			
	Inductive	Déductive	Implicite	Explicite
VITE 2				
Unité 1		+		+
Unité 2	+			+
Unité 3		+		
Unité 4	+	+		
Unité 5		+		
Unité 6		+		
Unité 7		+		
Unité 8	+			
Unité 9		+		

APPROCHE METHODOLOGIQUE DE L'ENSEIGNEMENT DE LA GRAMMAIRE DANS LE MANUEL *VITE 2*

Dans les cas où l'on propose une approche déductive explicite, la manière de procéder est traditionnelle avec des règles d'utilisation données immédiatement, sans phase destinée à la conceptualisation, suivies d'exercices d'application :

Les pronoms relatifs **qui** et **que**

- Les pronoms relatifs permettent de mettre en relation deux phrases.
- Le pronom **qui**, sujet, s'emploie pour les objets et pour les personnes et ne s'apostrophe jamais.
*Le garçon **qui** arrive est Marc*
- Le pronom **que**, complément d'objet direct, s'emploie pour les objets et pour les personnes.
*La jupe **que** je veux est la rouge.*

Complète les phrases avec un pronom relatif.

1. Voilà le livre ____ je dois lire.
(Crimi et al. A, 2011a : 98)

Dans le cadre des leçons où une approche inductive explicite est suggérée, avant que les règles ne soient énoncées l'étudiant effectue un exercice dans lequel une partie du dialogue introductif est reprise, mais il doit aussi en reprendre les éléments grammaticaux. De cette façon, l'étudiant se dote d'un aperçu de la règle grammaticale, mais même ici, la conceptualisation fait défaut. L'exercice est suivi d'une explication explicite des règles de grammaire adoptées et d'un exercice de réinvestissement :

L'article partitif

Relis le dialogue de la page 24 et complète les phrases

Pour faire **de la** mousse... (1) ____ chocolat noir, (2) ____ œufs, (3) ____ beurre et (4) ____ sucre, (5) ____ crème fraîche.

	Singulier	Pluriel
Masculin	du/ de l'	des
Féminin	de la/ de l'	

L'article partitif exprime une quantité indéterminée et se forme avec la préposition **de** + les articles définis [...].

Complète les phrases avec l'article partitif.

1. Tu achètes **du** pain et ____œufs.

(Crimi et al. A, 2011a : 30)

Nous sommes d'avis que dans l'enseignement inductif, il faudrait introduire la phase de conceptualisation dans laquelle l'étudiant s'initierait à réfléchir de manière autonome et à découvrir la règle grammaticale qu'il devrait ensuite appliquer. Il pourra ainsi participer activement au processus d'apprentissage, comme indiqué dans le CECRL. Selon nous, dans les cas où des exemples sont repris au dialogue introductif, il est possible de procéder aussi d'une approche implicite. De cette manière, en suivant l'exemple donné, l'étudiant termine l'exercice donné sans être accablé de règles grammaticales, et l'enseignant n'emploie pas le métalangage grammatical. Ainsi, l'étudiant acquiert la grammaire de manière implicite et intériorisée sans se sentir obligé de mémoriser des règles.

S'agissant des exercices de grammaire, différents types sont recommandés par le CECRL : textes lacunaires, construction de phrases sur un modèle donné, choix multiples, exercices de substitution dans une catégorie,

combinaison de phrases, traduction de phrases de L1 à L2, questions / réponses entraînant l'utilisation de certaines structures, exercices de développement de l'aisance langagière centrés sur la grammaire. La plupart de ces exercices sont contenus dans le manuel *Vite 2* mais on note une absence totale d'exercices demandant une traduction du français vers la langue maternelle et une très faible présence d'exercices de développement de l'aisance langagière. Il est à noter aussi que les exemples contenus dans les exercices grammaticaux ne sont pas toujours thématiquement liés à la leçon introductive.

LA GRAMMAIRE DANS LE MANUEL *LE MAG 1*

Le manuel *Le Mag 1*, édité par Hachette en 2006, est une méthode de FLE s'adressant aux jeunes adolescents et proposant une démarche actionnelle où l'apprenant met en œuvre toutes ses compétences afin d'accomplir un ensemble de tâches. *Le Mag 1* s'appuie sur les recommandations du CECRL et prépare l'apprenant au niveau A1 qui est affiché sur la couverture du manuel.

Les auteurs du manuels, Céline Himber, Charlotte Rastello et Fabienne Gallon, déclarent que le manuel est élaboré en conformité avec les recommandations du CECRL et que les contenus qui y sont présentés suivent l'approche actionnelle d'apprentissage des langues vivantes (Himber, Rastello & Gallon, 2006a : 12).

Le manuel est composé de 9 unités didactiques partant de 0 jusqu'à 8 qui développent des compétences linguistiques, communicatives et culturelles chez les apprenants. Chaque unité didactique comprend 8 pages qui incluent les objectifs de l'apprentissage et les rubriques linguistiques. Le point de départ des unités est un document authentique qui présente une situation de communication authentique. La première double page du manuel est consacrée à la compréhension et à la production orale, suite à laquelle on note des savoirs lexicaux et grammaticaux qui sont abordés en contexte communicatif et qui visent à développer les compétences de compréhension et de production écrite chez les apprenants. Dans cette double page, la grammaire inductive est favorisée en forme de contenu qui résume les règles grammaticales de l'unité.

La rubrique grammaticale, nommée *Atelier de langue*, est censée favoriser la systématisation des savoirs grammaticaux et la maîtrise du vocabulaire appris à travers des exercices de réemploi. À la fin de l'unité

didactique, on trouve une vraie mise-en-œuvre des compétences linguistiques des apprenants où ils effectuent des tâches langagières selon le modèle du niveau A1 de l'examen DELF.

En dehors de la grammaire présente dans les leçons mêmes, à la fin du manuel on trouve un tableau de conjugaisons des verbes les plus courants, y compris une liste des actes de parole abordés dans les unités didactiques de ce manuel.

D'après les auteurs, les structures grammaticales contenues dans ce manuel sont *toujours* présentées en situation contextualisée. Ils précisent que :

Le choix des différents points de grammaire tient compte de leur utilité dans la mise en œuvre d'une fonction de communication précise. Les dialogues supports dans la première double page de chaque unité permettent d'introduire les points de grammaire qui sont ensuite abordés en classe de manière inductive par le biais d'activités de recherche » (Himber–Rastello & Gallon, 2006 : 12).

Selon nous, l'objectif n'est pas de mettre l'accent sur l'enseignement de la grammaire aux élèves, mais de leur permettre de réfléchir sur le fonctionnement des éléments linguistiques de la langue française.

Suite à cela, un exercice de conceptualisation est proposé, qui consiste en recherche des éléments linguistiques étudiés dans le texte de départ (dialogue ou document écrit authentique), formulation de la règle de la part des apprenants, et ensuite, fixation de la règle grâce à un tableau ou un récapitulatif pour en assurer une mémorisation rapide.

À notre avis, la grammaire est enseignée de manière inductive, reliant la structure du document authentique et la règle de grammaire, ainsi l'élève s'en souvient facilement et en fait l'usage dans un contexte de communication similaire. D'après le tableau ci-dessous, on peut remarquer que les auteurs ont prévu de permettre aux élèves la maîtrise d'un fonctionnement grammatical sans utiliser le métalangage ou l'utiliser de façon très limitée, mais qui va vers l'explication de la règle à la fin. Donc, dans ce manuel la grammaire implicite est posée et elle est enseignée de manière inductive.

Tableau 2 : Démarche méthodologique dans le manuel *Le Mag 1*

Manuel	Démarche méthodologique			
	Inductive	Déductive	Implicite	Explicite
LE MAG 1				
Unité 0	+		+	
Unité 1	+		+	
Unité 2	+		+	
Unité 3	+		+	
Unité 4	+		+	
Unité 5	+		+	
Unité 6	+		+	
Unité 7	+		+	
Unité 8	+		+	

APPROCHE MÉTHODOLOGIQUE DE L'ENSEIGNEMENT DE LA GRAMMAIRE DANS LE MANUEL *LE MAG 1*

L'objectif des auteurs de présenter les structures grammaticales de façon inductive se résume à l'initiation à une réflexion autonome et une découverte de la règle grammaticale qu'il devrait appliquer dans une situation de communication authentique. Ainsi, en suivant l'exemple donné, l'apprenant fait l'exercice et acquiert la grammaire de manière implicite et intériorisée sans se sentir obligé de mémoriser des règles. Si on prend l'exemple de la page 22, on note un document écrit qui représente un reportage scolaire dans lequel la classe d'Émilie est décrite :

Émilie adore le sport. Elle a cours au collège sport - études de Modane dans la classe spécial-ski.

Qu'est-ce que c'est la classe spécial-ski ?

On a cours de maths, français, anglais, musique etc. Mais le mercredi et le vendredi, c'est spécial : on a trois heures de sport. Moi, j'ai cours de ski, c'est génial !

(Himber et al., 2006a : 22)

Observe le texte et complète avec le verbe avoir :

- a) J'.....cours de ski.
- b) On..... trois heures de sport.

(Himber et al., 2006a : 23)

Tous les points grammaticaux sont accompagnés d'une série d'exercices de réemploi et de systématisation des savoirs, présentés à la page

Atelier langue qui privilégie la clarté de la règle afin de se concentrer sur l'aspect communicatif des savoirs acquis :

Atelier langue

Le verbe "avoir"

5. Complète avec le verbe avoir.

- a) On..... Deux heures de sport.
- b) Rémi cours de maths le lundi.

(Himber et al., 2006a : 24)

Dans ce manuel, on note différents types d'exercices : textes lacunaires, construction de phrases sur un modèle donné, choix multiples, exercices de substitution dans une catégorie, combinaison de phrases, questions / réponses entraînant l'utilisation des structures grammaticales acquises etc. Tous ces exercices, pris en considération dans l'unité complète, visent à procéder à un apprentissage par tâches, comme le préconise le CECRL.

Nous sommes d'avis que les activités de grammaire proposées dans ce manuel mènent à l'accomplissement de tâches réelles et correspondent à la progression du niveau A1 du français. La grammaire est contextualisée, les exemples contenus dans les exercices grammaticaux sont toujours liés au thème de l'unité didactique et cela entraîne à une aisance langagière chez les apprenants.

REMARQUES FINALES

Suite à l'analyse comparée des manuels *Vite 2* et *Le Mag 1*, utilisés dans l'enseignement primaire en Macédoine, on peut conclure que le *Le Mag 1*, qui n'est exploité qu'en classe de sixième, suit dans une bien plus grande mesure les préconisations du CECRL concernant l'introduction et l'acquisition de la grammaire. Plus précisément, les auteurs de ce manuel insistent sur l'objectif communicatif de la grammaire et sur son acquisition à travers la réalisation de tâches. Grâce à l'approche inductive préconisée, l'apprenant est y perçu comme un participant actif dans la découverte des règles grammaticales et dans leur conceptualisation devenant ainsi beaucoup plus conscient de l'application pratique de ces règles dans des situations linguistiques concrètes. Par contre, le manuel *Vite 2*, utilisé en classes de septième et de huitième, présente les contenus grammaticaux d'une manière explicite et déductive, ne permettant

pas à l'élève d'être suffisamment induit pour découvrir les règles de manière autonome. En outre, les règles de grammaire ne sont pas suffisamment réinvesties dans la partie destinée au développement des compétences langagières où leur application concrète devrait être la plus accentuée. Quant aux règles de grammaire, on a pu conclure que les deux manuels disposent d'une offre variée en conformité avec les recommandations du CECRL.

Même si le CECRL ne donne pas d'orientations concrètes sur l'enseignement des contenus grammaticaux, laissant ainsi la possibilité d'appliquer et de combiner diverses approches méthodologiques, il préconise cependant que la grammaire ne soit une fin en soi et qu'elle soit dotée d'une fonction communicative.

Nous sommes d'avis que la meilleure façon d'y arriver c'est de pratiquer un enseignement combiné : explicite inductif ou implicite inductif. Il est clair que l'enseignant peut choisir l'approche qu'il considère la plus appropriée quelle que soit la manière dont la grammaire est présentée dans le manuel, mais de toute manière c'est le manuel qui reste son point de départ. L'analyse montre que le marché offre des manuels de FLE de qualité, en conformité aux recommandations modernes sur l'adoption de la grammaire française. Sachant qu'en Macédoine la procédure de sélection de nouveaux manuels pour le primaire est en cours, nous espérons que cette analyse servira d'orientation pour en choisir les plus appropriés.

Milena Kasaposka-Chandlovska, Maja Milevska-Kulevska

THE GRAMMAR IN THE FRENCH AS FOREIGN LANGUAGE COURSE BOOKS USED IN THE PRIMARY EDUCATION IN MACEDONIA

Summary

Taking into consideration that the number of students learning French in the primary education in Macedonia continued falling in the past years and the fact that this reduced interest has direct implications on learning French in the upper education levels, we need to analyze the reasons for this situation. When asked about the reasons for not choosing French in the primary education process, and especially at university level, the students provided the complex French grammar as the most common reason. We believe that the very fact that the first thing the students associate with the French language is its grammar, points that apart from the contemporary methodological approaches recommended by the Common European Framework of Reference for Languages since 2001, there is a high probability that the grammar in the French

language course books does not have a communicative goal, but is instead taught in the traditional manner. This situation urged us to analyze the grammatical context in two French language text books, *Le Mag* and *Vite* which are used in the Macedonian primary education. Our analysis will primarily provide a broader picture of how the grammar is presented in those two course books and will inquire to what extent it corresponds with the CEFRL recommendations for development of communicative competences. Furthermore, we will analyze the grammatical approach present in the course books and grammar exercises proposed for its adoption.

Key words: grammar, course books, French, primary education, Macedonia.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Al-Khatib, M. (2008). Faut-il ignorer la grammaire explicite? Colloque international : *Enseigner les structures langagières en FLE*. Bruxelles : Université Libre de Bruxelles. Disponible sur : <https://gramm-flle.ulb.ac.be/fichiers/colloques/Nantes2008/ALKHATIB.pdf>
- Besse, H.-Porquier, R. (2001). *Grammaires et didactiques des langues*. Paris : Hatier-Crédif, 1984, 86.
- Cadre européen commun de référence pour les langues : apprendre, enseigner, évaluer*. (2001). Paris : Conseil de l'Europe / Les Éditions Didier. Disponible sur : <https://rm.coe.int/16802fc3a8>
- Coste, D.-Galisson, R. (1976). *Dictionnaire de didactique des langues*, Paris : Hachette.
- Fougerouse, M.-Ch. (2001). L'enseignement de la grammaire en classe de français langue étrangère. *Études de linguistique appliquée*, 122, 165-178. Doi : <https://doi.org/10.3917/ela.122.0165>
- Günday, R.-Cakir, F. & Atmaca, H. (20. déc. 2017). Quelle démarche suivre en didactique de langue étrangère : La grammaire implicite ou la grammaire explicite ? *Humanitas*, volume 5, issue 10, p.247-262. DOI :10.20304/humanitas.292394
- Hocini, Z. (2018). L'enseignement / apprentissage de la grammaire dans le collège algérien : quelle place pour la démarche inductive ? *Multilinguales*, 9. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/multilinguales/1417>
- Puren, C. (2001). Outils et méthodes d'analyse des manuels de langue. L'exemple des procédures d'enseignement / apprentissage de la grammaire. <http://s9577412bcd03c8a2.jimcontent.com/download/version/0/mo>

dule/4304418351/name/PUREN_2001h_Outils_analyse_grammaire_dans_manuels.pdf

- Trajkova, M.-Velevska, M. (2017). La place et l'évaluation de la grammaire dans les méthodes destinées à l'enseignement / apprentissage du FLE. In : Nikodinovska, R. (éd.) (2017). *Assesment in Foreign Language and Literature Teaching*. Skopje: Filološki fakultet „Blaže Koneski“. 519-533. Disponible sur : https://www.researchgate.net/publication/323228058_Assessment_in_foreign_language_and_literature_teaching_Evaluacija_vo_nastavata_postranski_jazici_i_knizevnosti_ed_Radica_Nikodinovska_Filoloski_fakultet_Blaze_Koneski_Skopje_2017_571_p
- Uwizeye, M-L. (2011). *Les exercices de grammaire et le développement de la compétence communicative : une typologie*. Varen : Universitetet i Oslo. Disponible sur : <https://www.duo.uio.no/handle/10852/25687>
- Vincent, F.-Dezutter, O. & Pascale, L. (2013). Enseigner la grammaire selon une approche inductive ou déductive ? *Québec français*, 170, 93-94. Disponible sur : https://www.researchgate.net/publication/284031822_Enseigner_la_grammaire_selon_une_approche_inductive_ou_deductive

MANUELS :

- Crimi, A.-M.-Blondel M. & Hatuel D. (2011a). *Vite 2*. Paris : ELI.
- Crimi, A.-M.-Blondel M. & Hatuel D. (2011b). *Vite 2 : Guide pédagogique*. Paris : ELI
- Himber, C.-Rastello, C. & Gallon, F. (2006a). *Le Mag 1*. Paris : Hachette.
- Himber, C.-Rastello, C. & Gallon, F. (2006b). *Le Mag 1 : Guide pédagogique*. Paris : Hachette.

SUR LA MISE EN CONTEXTE DES ACTIVITÉS DE PHONÉTIQUE DANS LES MÉTHODES DE FLE S'INSCRIVANT DANS UNE PERSPECTIVE ACTIONNELLE

Notre recherche portera sur l'analyse de la mise en contexte des activités de phonétique dans cinq méthodes de français langue étrangère (FLE) publiées entre 2011 et 2018 qui s'inscrivent dans la lignée des approches communicative et actionnelle et s'appuient sur les principes pédagogiques décrits par le CECR de 2001 (*Nouveau Rond-Point 1, Écho A1, Saison 1, Cosmopolite 1 et Défi 1*). L'objectif de cette recherche sera double. D'une part, nous voulons savoir quelle place est accordée aux activités de phonétique dans chacune des cinq méthodes sélectionnées. D'autre part, nous voulons déterminer à quel point les activités de phonétique y sont mises en contexte vu que dans le CECR une large attention est consacrée au rôle du contexte dans toute forme d'usage et d'apprentissage d'une langue étrangère. Afin de pouvoir mieux comparer les résultats obtenus et mieux comprendre l'importance donnée à la contextualisation des activités de phonétique dans les méthodes de FLE choisies, notre analyse sera basée sur des critères qualitatifs aussi bien que quantitatifs.

Mots clés : français langue étrangère, phonétique française, activités de phonétique, mise en contexte, approche communicative, perspective actionnelle.

INTRODUCTION

Dans les années 1960-1970, à l'époque où dominait la méthodologie structuro-globale audio-visuelle (SGAV), connue pour sa méthode originale de correction phonétique (la méthode verbo-tonale), la phonétique a été considérée comme l'un des piliers fondamentaux de l'enseignement/apprentissage d'une langue étrangère. Vers la fin des années 1970, avec l'avènement de l'approche communicative, la phonétique commence à perdre son rôle prépondérant. De nombreux spécialistes du français langue étrangère (FLE), didacticiens et phonéticiens, ont essayé d'éclaircir les raisons de sa marginalisation en rapport avec l'apparition de

* natasa.radusin.bardic@ff.uns.ac.rs

l'approche communicative (Guimbretière, 1994 : 48-49 ; Champagne-Muzar & Bourdages, 1998 : 17 ; Lauret, 2007 : 35). En favorisant la spontanéité des échanges oraux, l'approche communicative a inévitablement entraîné un changement de critère suivant : « le critère de la performance optimale (identité avec le système-cible) a été remplacé par le critère d'acceptabilité maximale des performances pourvu qu'elles n'entravent pas la communication » (Gallazi-Matasci & Pedoya, 1983 : 40). L'enseignement de la prononciation minutieux et systématique, tel qu'il avait été à l'époque de la méthodologie SGAV, n'a pas su « prendre ce virage pédagogique » (Porcher, 1987 : 136), adapter ses recherches (Gallazi-Matasci & Pedoya, 1983 : 39) et trouver « une voie méthodologique propre et conforme aux nouvelles options de la didactique des langues » (Callamand & Pedoya, 1984 : 56). Ce n'est qu'à partir des années 1990 qu'on assiste à « un retour en force de la correction phonétique en classe de langue » (Abry & Veleman-Abry, 2007 : 7). Aujourd'hui « aucune méthode récente ne fait plus l'impasse sur la prononciation » (Cuq & Gruca, 2008 : 179) bien que la phonétique continue à être « trop souvent jugée ennuyeuse par les apprenants et considérée comme une science rébarbative par les enseignants » (Cuq & Gruca, 2008 : 179). À la différence des années 1960-1970 où l'usage de la méthode verbo-tonale de correction phonétique (dont « un des principes moteurs [...] consiste [...] à éduquer l'audition et à faire reproduire un modèle par l'imitation et la répétition ») excluait la méthode articulatoire (reposant « sur une connaissance approfondie du fonctionnement de l'appareil phonatoire ») (Cuq & Gruca, 2008 : 180), les pratiques actuelles tendent plutôt vers l'éclectisme en combinant ces deux approches selon les besoins des apprenants (Cuq & Gruca, 2008 : 181, Billières, 2014, para. 1). Même s'il est rare « que les enseignants prennent le temps de développer à ce point une séquence phonétique », l'ordre privilégié des pratiques phonétiques en classe de FLE est en général celui où la perception précède la production et l'exposition à l'oral précède l'exposition au code graphique (Lauret, 2007 : 133).

Avant d'exposer les objectifs de notre recherche portant sur l'analyse de la mise en contexte des activités de phonétique dans les méthodes de FLE s'inscrivant dans la perspective actionnelle, nous devons expliquer notre choix terminologique concernant « les activités de phonétique ». En didactique du FLE, le terme d'exercice est « souvent employé au même sens qu'activité d'apprentissage » (Cuq, 2008 : 94). Cependant, le *Cadre européen commun de référence pour les langues : apprendre, enseigner, évaluer* (CECR, 2001)

distingue bien clairement le terme d'exercice du terme d'activité en associant le premier (qualifié de « formel ») « aux exercices hors contexte »¹ et le second « aux exercices en contexte » (Robert, 2008 : 86). Il faut souligner le fait que dans le CECR une large attention est consacrée au rôle du contexte dans toute forme d'usage et d'apprentissage d'une langue. Le contexte y est défini comme « la multitude des événements et des paramètres de la situation (physiques et autres), propres à la personne mais aussi extérieurs à elle, dans laquelle s'inscrivent les actes de communication » (CECR, 2001 : 15). Dans les pratiques phonétiques en classe de FLE, Bertrand Lauret propose une typologie selon laquelle les exercices de prononciation « exercent en perception et production par la réitération de l'action suivant un modèle » à la différence des activités de prononciation qui « n'ont généralement pas de caractère répétitif, ni de caractère évaluatif » et qui « incitent l'apprenant à la réflexion et à la création » (Lauret, 2007 : 138). Malgré ces efforts de clarification terminologique, on constate qu'en général « dans les méthodes actuelles, le terme d'exercice est tantôt associé, tantôt opposé à celui d'activité » (Robert, 2008 : 86), y compris dans les supports phonétiques. À titre d'exemple, dans la méthode *Écho A1* « des exercices de prononciation » (ÉC1, 2013 : IV) et « des activités de prononciation » (ÉC1-GP, 2013 : IV) sont utilisés comme des synonymes. Par contre, dans la méthode *Défi 1* on trouve uniquement « des exercices » de phonétique dans le *Cahier d'exercices* (DF1-GP, 2018, DF1-CA, 2018) tandis que dans la méthode *Cosmopolite 1* on trouve uniquement « des activités de phonétique » tout aussi bien dans le *Livre de l'élève* que dans le *Cahier d'activités* (COS1-GP, 2017 : 3). Comme dans la plupart des méthodes analysées nous avons noté l'usage prépondérant du terme « des activités de phonétique » (NRP1-CA, 2011 ; ÉC1-GP, 2013 ; SN1-GP, 2014 ; COS1, 2017), nous l'avons aussi adopté dans notre recherche tout en sachant qu'il n'est pas toujours conforme à la définition des termes d'exercice et d'activité donnée dans le CECR (2001).

¹ Dans le *Guide pour les utilisateurs* du CECR, des « exercices spécifiquement axés sur la manipulation décontextualisée des formes » sont regroupés sous le nom des « tâches de pré-communication pédagogique » (Trim, 2001 : 153). Jean-Pierre Robert, Évelyne Rosen et Claus Reinhardt adoptent cette appellation, mais contrairement au *Guide pour les utilisateurs* du CECR, ils estiment que « les tâches de pré-communication pédagogique » peuvent être contextualisées ou non (Robert-Rosen & Reinhardt, 2011 : 138).

En partant du constat de Jean-Pierre Cuq et Isabelle Gruca que « la phonétique ne constitue plus un moment de la classe : elle est intégrée à chaque phase et est contextualisée » (Cuq & Gruca, 2008 : 181), l'objectif de notre recherche est double. D'une part, nous voulons évaluer la place qui est généralement accordée aux activités de phonétique (portant tout aussi bien sur l'aspect segmental que sur l'aspect suprasegmental du discours) dans les méthodes de FLE qui s'appuient sur les recommandations du CECR (2001). D'autre part, nous voulons savoir à quel point les activités de phonétique y sont réellement mises en contexte, c'est-à-dire proposées « à l'intérieur d'une situation de communication ou d'un texte » (Bertocchini & Costanzo, 2008 : 192)².

CORPUS ET MÉTHODOLOGIE DE LA RECHERCHE

Notre corpus se compose de cinq méthodes de FLE destinées aux apprenants adultes ou grands adolescents du niveau débutant (A1) publiées entre 2011 et 2018 par quatre maisons d'édition françaises spécialisées en FLE (CLE International, Didier, Hachette, Maison des langues) : *Nouveau Rond-Point 1* (NRP1, 2011), *Écho A1* (ÉC1, 2013), *Saison 1* (SN1, 2014), *Cosmopolite 1* (COS1, 2017) et *Défi 1* (DF1, 2018). Toutes ces méthodes s'inscrivent dans la lignée des approches communicative et actionnelle et s'appuient sur les principes pédagogiques décrits par le CECR de 2001³. Les mêmes critères de sélection des méthodes (niveau de langue, public, outil de référence) devraient nous permettre de mieux suivre et comparer les principes de base de la mise en contexte des activités de phonétique dans les méthodes choisies.

Dans notre recherche, nous avons analysé les activités de phonétique dans l'ensemble pédagogique qui était pour chaque méthode composé d'un livre de l'élève, d'un cahier d'activités et d'un guide pédagogique. Nous avons prêté une attention particulière à l'organisation générale des activités de

² D'après Paola Bertocchini et Edvige Costanzo, l'enseignement de la grammaire est contextualisé si « la règle est proposée à l'intérieur d'une situation de communication ou d'un texte » ou décontextualisé si « la règle est étudiée pour elle-même, hors contexte » (Bertocchini & Costanzo, 2008 : 192).

³ En parlant du CECR, il faut aussi mentionner que dans son volume complémentaire de 2018 nous trouvons un nouveau descripteur de la maîtrise du système phonologique (Conseil de l'Europe, 2018 : 142) en remplacement de celui de 2001 (CECR, 2001 : 92).

phonétique, à l'importance accordée à la mise en contexte des activités de phonétique (explicitée parfois dans les avant-propos des méthodes) ainsi qu'à l'examen des différentes modalités de leur contextualisation. Suite à notre analyse qualitative, nous avons aussi mené une étude statistique pour mieux comprendre le rapport entre les activités de phonétique en contexte ou hors contexte dans chacune des méthodes de FLE analysées, ainsi que pour pouvoir mieux comparer les résultats obtenus.

ANALYSE DE LA MISE EN CONTEXTE DES ACTIVITÉS DE PHONÉTIQUE DANS LES MÉTHODES DE FLE SÉLECTIONNÉES (2011-2018)

Avant de donner les résultats statistiques de l'analyse de notre corpus, nous voudrions présenter brièvement chaque méthode séparément en ordre croissant selon l'importance qu'elles donnent aux activités de phonétique et à leur mise en contexte.

Nouveau Rond-Point 1

Le *Nouveau Rond-Point* (NRP1, 2011) suit la tradition de sa précédente édition (*Rond-Point*, 2004) connue comme la première méthode à avoir introduit la perspective actionnelle dans la didactique du FLE. Dans l'Avant-propos du *Livre de l'élève* du NRP1, en parlant des ressources linguistiques au service de la communication et de la réalisation de la tâche, les auteurs ne mentionnent que des ressources lexicales et grammaticales (NRP1, 2011 : 3). Il est intéressant de noter que nous ne trouvons aucune activité de phonétique dans le *Livre de l'élève* et, par conséquent, presque aucune mention de la compétence phonétique et phonologique dans le *Guide pédagogique* (excepté dans les Grilles d'évaluation du DELF A1 et A2). Pour compenser ce manque, les auteurs de NRP1 proposent des activités de « Phonétique et orthographe » pour chaque unité dans le *Cahier d'activités* (au total il y a 25 activités dans cette rubrique). Quant au contenu des activités de phonétique, elles portent plus sur le niveau segmental (voyelles et consonnes, sans semi-voyelles) que suprasegmental (intonation, enchaînements consonantique et vocalique). Dans ce premier groupe, contrairement à nos attentes, il y a plus d'activités consacrées aux consonnes (s/z, ʃ/ʒ, s/ʃ) et aux groupes consonantiques (tr/gr/kr, bl/pl) qu'aux voyelles (voyelles nasales : ã/õ/ẽ/œ et voyelles fermées : i/y/u). Disons aussi que, bien qu'on insiste sur la contextualisation

tout au long de la méthode, les auteurs ne semblent pas avoir pris soin d'appliquer ce même principe aux activités de phonétique ; en effet, on n'en trouve que 3 sur 25 (12%) mises en contexte dans le *Cahier d'activités*. Voici un des nombreux exemples d'activités de phonétique hors contexte (1a) et un des rares exemples d'activité de phonétique en contexte (1b) (ce dernier portant sur la relation phonie-graphie) que nous trouvons dans le *Cahier d'activités* de la méthode NRP1 :

Exemple 1 : Activité de phonétique hors contexte (NRP1-CA, 2011 : 82)

15. LE [R]

Écoutez les exemples suivants puis répétez-les.

1. La rue est barrée après le croisement.
2. Il travaille trop.
3. Ce riz est très bon.
4. Ce camion est mal garé.
5. Je crois que Ronan est à Rennes.
6. Sophie vient de Namur.
7. Ils se sont vus au bar.
8. Elle est caissière.
9. Elle adore dormir.
10. C'est une bonne performance artistique.

Exemple 2 : Activité de phonétique en contexte (NRP1-CA, 2011 : 74)

16. LA CUISINE FRANÇAISE, ÇA N'EXISTE PAS !

Complétez les mots du texte et indiquez les liaisons qui provoquent le son [z].

Depuis des années, on nous explique que la cui...ine fran...ai...e est unique au monde, mais...i vous êtes déjà allé en Fran...e, vous avez...ertainement remarqué que la ga...tronomie n'était pas au menu tous les jours.

Dans les familles, on mange des plats très variés même...i le poulet-frites...est in...tallé dans les habitudes de nombreu...es familles...es plats changent en fonction de la région. Et puis, beaucoup ont adopté des re...ettes venues de l'immigration comme le cou...cou..., la paella ou les chiches-kebabs.


Cosmopolite 1



La méthode *Cosmopolite 1* (COS1, 2017) est organisée en 52 leçons (réparties en 9 dossiers, y compris le *Dossier 0*) pour lesquelles on définit les types et les genres de discours, les savoir-faire et les savoir-agir, ainsi que les ressources linguistiques. Nous remarquons que les éléments grammaticaux et lexicaux sont précisés pour la quasi totalité des leçons tandis que les éléments phonétiques ne le sont que pour 33 leçons. Les activités de phonétique, aussi bien celles regroupées dans la rubrique « Sons du français » que celles qui se trouvent en annexe dans le « Précis de phonétique – phonie-graphie », portent plus sur les éléments segmentaux (surtout sur les voyelles, mais aussi sur les consonnes et groupes consonantiques sans oublier les semi-voyelles) que suprasegmentaux (accentuation, rythme, intonation, liaison). Un certain nombre d'activités est aussi consacré aux aspects morphophonologiques du discours (marques orales du singulier/pluriel, différenciation présent/passé). Dans le *Guide pédagogique* on explique qu'un travail sur les sons du français

est intégré aux leçons et que les différents aspects (prosodie, continuité, phonèmes, rapport phonie-graphie) s'appuient sur les corpus dégagés dans les supports et apparaissent de manière progressive et contextualisée (COS1-GP, 2017 : 6). Suite à une analyse de l'organisation des activités de phonétique dans la méthode COS1, nous remarquons qu'une large majorité de ces activités est cependant décontextualisée (70% hors contexte contre 30% en contexte dans le *Livre de l'élève*, 91% hors contexte contre 9% en contexte dans le *Cahier d'activités*) bien qu'elles soient composées des éléments tirés d'autres activités organisées d'une manière contextualisée et cohérente.

Voici un exemple d'une activité de phonétique hors contexte. Suite à une activité de discrimination sonore des consonnes [s] / [z] (7a), on demande aux apprenants de faire quatre phrases avec « ils sont », « elles sont », « ils ont », « elles ont » sans aucune autre précision que formelle (7b):

Exemple 3 : Activité de phonétique hors contexte (COS1-CA, 2017 : 13)

 **Sons du français** Le son [z] et la liaison verbale avec *nous, vous, ils, elles*

 **7. a.**  **13** Écoutez et cochez quand vous entendez [s] ou [z] dans la liaison verbale.

Exemple : *Elles sont en classe.*

Phrases	Exemple	1	2	3	4	5	6
[s]	<i>×</i>						
[z]							


b. Par deux. Préparez quatre phrases avec « ils sont », « elles sont », « ils ont » et « elles ont ». Lisez les phrases, votre camarade complète le tableau.


Nous présentons aussi ci-dessous deux rares activités de phonétique, proprement dit contextualisées (en relation avec d'autres activités elles-mêmes organisées d'une manière contextualisée et cohérente) :

Exemple 4a : Activité de phonétique en contexte (COS1, 2017 : 77)

9. Sons du français

L'intonation pour exprimer plusieurs actions

- a.  185 Écoutez à nouveau les moments de la journée de Natasha. Natasha parle en continu, faites un geste de la main vers le haut ↗. Natasha marque une pause, faites un geste de la main vers le bas ↘. Exemple : *Je me réveille à six heures.* ↘

- b.  186 Écoutez. Complétez comme dans l'exemple avec _____ et _____ et répétez.

Exemple : *Le matin, Natasha se lève, regarde le ciel, fait du sport et se douche.*

1. Le matin, Marc se lève, il se douche, il se rase et il s'habille.
2. Le soir, Natasha regarde une série, elle lit, elle écrit, elle se couche et elle s'endort.

Exemple 4b : Activité de phonétique en contexte (COS1, 2017 : 96)

5. Sons du français

Identifier le e muet

- a. Recopiez ces extraits (doc. 1). Soulignez la lettre e quand elle n'est pas prononcée.

Exemple : *Ils ont passé un reportage sur Ahmadou Kourouma.*

1. Le reportage raconte sa vie.
2. Il a écrit cinq livres pour adultes, tous des succès, et aussi des livres pour la jeunesse.
3. Mais son dernier livre, *Quand on refuse on dit non*, est sorti après sa mort, en 2004.

- b.  103 Écoutez les extraits. Répétez.

Écho A1

Dans la méthode *Écho A1* (ÉC1, 2013), parmi les ressources linguistiques qui sont subordonnées aux savoir-faire à acquérir, en plus des éléments grammaticaux et lexicaux, nous trouvons aussi des éléments phonétiques. Ces derniers figurent dans le *Livre de l'élève* dans deux rubriques présentes dans chacune des douze leçons réparties en trois unités : « À l'écoute de la grammaire » (faisant partie des pages *Ressources*) et « Sons, rythmes, intonations » (faisant partie des pages *Simulations*). Comme le nom de la première rubrique l'indique (« À l'écoute de la grammaire »), une attention particulière a été prêtée aux aspects morphophonologiques du discours (marques orales du masculin/féminin et du singulier/pluriel, différenciation présent/passé).

Après une analyse du contenu de toutes les activités de phonétique du *Livre de l'élève*, nous constatons qu'ils portent de façon équilibrée sur les éléments segmentaux (aussi bien vocaliques que consonantiques) et suprasegmentaux (rythme, intonation, enchaînement, liaison). Il est important de noter que les auteurs de la méthode ÉC1 ont veillé à mettre la majorité des activités de phonétique du *Livre de l'élève* en contexte (81%). Nous ne donnerons ici que les deux exemples suivants :

Exemple 5a : Activité de phonétique en contexte (ÉC1, 2013 : 115)



À l'écoute de la grammaire

📌 Son [y] et rythme de la négation « ne ... plus »

Accro aux jeux vidéo

Il ne sort plus de son studio

Il ne lit plus. C'est inutile

Il ne dort plus. Il ne mange plus

C'est ridicule

Exemple 5b : Activité de phonétique en contexte (ÉC1, 2013 : 115)



Sons, rythmes, intonations

Différenciez et prononcez [ø] et [œ].

Recette pour un roman policier

Dans un immeuble de banlieue

Installez un vieux professeur,

Un docteur mystérieux

Qui vit avec son neveu et sa sœur,

Une chanteuse aux cheveux bleus

Amoureuse d'un jeune acteur

À neuf heures vingt-deux

Organisez un meurtre

Et faites entrer un inspecteur

Curieux et courageux

En plus des activités de phonétique du *Livre de l'élève*, les apprenants ont à leur disposition celles du *Cahier personnel d'apprentissage* mais il faut dire que ces dernières sont moins mises en contexte que les premières (80% hors contexte contre 20% en contexte).

Saison 1

La méthode *Saison 1* (SN1, 2014) couvre le niveau A1 (unités 0 à 6) et le début du niveau A2 (unités 7 à 9). Parmi « les singularités de la méthode », les auteurs citent « la très belle place accordée » au lexique et à la grammaire, mais aussi à la phonétique qui est « travaillée régulièrement et en contexte » (SN1, 2014 : 4). Dans le *Livre de l'élève*, il y a 62 activités de phonétique (sans compter les activités d'observation des schémas articulatoires) qui portent plus sur les éléments segmentaux (surtout sur les voyelles, mais aussi sur les consonnes) que suprasegmentaux (accentuation, syllabation, groupes

rythmiques, enchaînements vocalique et consonantique, intonation). Un certain nombre d'activités est aussi consacré aux aspects morphophonologiques du discours (marques orales du singulier/pluriel). Dans 8 sur 9 unités (y compris l'unité 0), la phonétique est travaillée en 3 étapes : la conceptualisation (dans la rubrique *Tendez l'oreille* l'apprenant est invité à repérer un son en contexte et à l'oral, voir l'exemple 6), l'appropriation (des activités d'écoute, de discrimination et de répétition des sons découverts en contexte) et la production (dans le cadre des *Ateliers d'expression orale*, il y a une partie de préparation à la production orale réservée aux activités phonétiques : un échauffement phonétique avec un virelangue et une activité de prononciation en contexte)⁴.

Exemple 6 : Activité de phonétique en contexte (SN1, 2014 : 96)

Où faire ses courses ?



2 Regardez les photos.

- Quels magasins voyez-vous sur les photos ?
- Et dans votre ville, on trouve quels commerces ?

3 Écoutez et répondez.

- De quel type de document il s'agit ?
 une émission de radio une enquête une conversation entre amis
- Les personnes interrogées parlent :
 des commerces et des services de leur village des spécialités gastronomiques de leur village

4 Écoutez à nouveau.

- Les habitants parlent de leur village :
 – Ils parlent de quels commerces ?
 – Où font-ils leurs courses ? Pourquoi ?
- Tendez l'oreille.** Levez la main quand la voix monte  à la fin de la phrase. 

Mots et expressions

Les services et les commerces

- une école
- une banque
- un café
- un fleuriste
- une boulangerie

.....

.....

Il faut noter que grâce à la rubrique *Tendez l'oreille* (au nombre de deux par unité) l'apprenant est exposé aux sons en contexte sans recours à l'écrit ce

⁴ Dans la méthode *Édito A1* (ÉD1, 2016) la phonétique est aussi intégrée dans chaque unité et propose une démarche contextualisée et progressive (ÉD1, 2016 : 3, 5) répartie en trois étapes : l'échauffement, le fonctionnement et l'entraînement (ÉD1-GP, 2016 : 6). Cependant il faut noter que la dernière étape n'est pas subordonnée à une activité d'expression orale comme c'est le cas dans la méthode *Saison 1*.

qui lui permet de « développer des stratégies d'écoute efficaces » (SN1-GP, 2014 : 4). En plus des trois étapes du travail sur la phonétique citées ci-dessus, on pourrait même ajouter qu'il y en a une quatrième : la « consultation de la référence » (SN1-GP, 2014 : 10). L'enseignant a à sa disposition tout au long de la méthode (dans la rubrique *Point étape: Phonétique*) les schémas articulatoires et des symboles simplifiés remplaçant un métalangage complexe (par exemple, on se sert d'une flèche tournée vers la gauche « ← » pour marquer un son antérieur et d'une flèche tournée vers la droite « → » pour marquer un son postérieur). Si nous y ajoutons le *Précis de phonétique* qui se trouve à la fin du *Livre de l'élève* (SN1, 2014 : 188-190), les activités de phonétique dans le *Cahier d'activités* et les outils complémentaires en ligne (le service *Labo de langue*, les applications nomades *Oral* et *Dico*), nous comprenons pourquoi les auteurs de la méthode *Saison 1* disent que l'enseignant dispose d'« un kit d'outils » grâce auquel il peut « aborder la phonétique en classe sans complexe »⁵ (SN1-GP, 2014 : 10-11).

Suite à une analyse de la mise en contexte des activités de phonétique, nous constatons qu'il y a un équilibre entre les activités contextualisées (48%, à savoir les activités portant sur la découverte des sons en contexte et sur leur production dans le cadre des activités d'expression orale) et celles qui sont décontextualisées (52 %, à savoir les activités portant sur la discrimination et la répétition des sons découverts en contexte pour faciliter leur appropriation). Dans le *Guide pédagogique*, les auteurs expliquent pourquoi il est important de traiter la phonétique systématiquement en contexte : c'est parce que de cette manière « chaque point travaillé prend appui sur les situations de communication et les outils linguistiques de l'unité, ce qui permet d'ancrer l'ensemble des apprentissages en facilitant la mémorisation » (SN1-GP, 2014 : 10). Dans le *Cahier d'activités*, nous trouvons un nombre plus important des activités de phonétique qui sont décontextualisées (78% hors contexte contre 22% en contexte) parmi lesquelles figurent aussi les activités ludiques qui sont en général censées stimuler la motivation chez les apprenants. Nous donnons ci-dessous un exemple d'une activité ludique qui se trouve à la dernière unité du *Livre de l'élève* (SN1, 2014 : 176). Il s'agit d'une activité

⁵ À noter que ce commentaire pourrait sous-entendre le fait que l'enseignement de la phonétique en classe de FLE nécessite une bonne préparation qui permette à l'enseignant d'aborder plus librement la phonétique en classe.

appelée « Le jeu des sons » qui est une sorte de bilan phonétique et « qui permet de réutiliser l'ensemble des connaissances acquises lors des points phonétiques de chaque unité » (SN1-GP, 2014 : 261) :

Exemple 7 : Activité de phonétique ludique (SN1, 2014 : 176)

Phonétique

► **Le jeu des sons** • Lancez les dés et jouez. Le premier arrivé a gagné !

13 Avancez de 2 cases. ↓	12 Trouvez un mot avec le son [ɔ].	11 🔄 Prononcez ! Ulysse imite une minute Alice.	10 Reculez de 3 cases. →	9 🎧 B4 Choisissez ! <input type="checkbox"/> ton plat <input type="checkbox"/> ton plan	8 🎧 B4 Choisissez ! <input type="checkbox"/> un jus <input type="checkbox"/> un jeu
14 🔄 Prononcez ! Il fit faire vingt verres de vin fins	ARRIVÉE	22 Je passe mon tour.	21 🎧 B4 Choisissez ! <input type="checkbox"/> la lame <input type="checkbox"/> la rame	20 Trouvez un mot avec le son [ɛ].	7 Passez votre tour.
15 Passez votre tour.	16 Trouvez un mot avec le son [ɑ].	17 🎧 B4 Choisissez ! <input type="checkbox"/> cent bains <input type="checkbox"/> cent bancs	18 🔄 Prononcez ! Ursule l'ours russe assure !	19 ← Reculez de 4 cases.	6 🔄 Prononcez ! Le sage change en s'assagissant.
DÉPART	1 🎧 B4 Choisissez ! <input type="checkbox"/> un élève <input type="checkbox"/> une élève	2 🔄 Prononcez ! Le ton de tonton monte.	3 Avancez de 2 cases. →	4 🎧 B4 Choisissez ! <input type="checkbox"/> le théâtre <input type="checkbox"/> les théâtres	5 Trouvez un mot avec le son [y].

Défi 1

Dans l'avant-propos de la méthode *Défi 1* (DF1, 2018), les auteures expliquent qu'un défi particulier lors de l'élaboration de ladite méthode consistait « à proposer des documents intéressants où la langue est utilisée en contexte, tout en étant abordable pour des apprenants de niveau A1 » (DF1, 2018 : 2). Voulant mettre à profit les habitudes numériques des apprenants, les auteures ont mis en ligne⁶ un environnement numérique complet de la méthode ainsi qu'un grand nombre de ressources complémentaires (« des défis supplémentaires ») parmi lesquelles notamment des capsules vidéo de

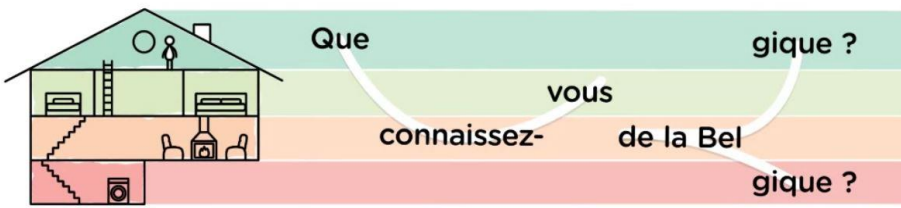
⁶ Espace virtuel, Éditions Maison des langues. Consulté le 10 février 2021, disponible sur <https://www.emdl.fr/fle/espace-virtuel/>

phonétique (DF1-CP, 2018). Ces dernières présentent 16 vidéos (2 vidéos pour chacun des 8 dossiers de la méthode) pour faire comprendre et travailler la prononciation qui sont tout aussi bien destinées aux enseignants (au cas où ils n'auraient pas reçu une formation très poussée en la matière ou auraient besoin de guide pour aborder de manière simple et pratique les leçons de phonétique française avec des débutants) qu'aux apprenants (qui arrivent à comprendre les leçons de phonétique grâce aux images, aux animations, aux métaphores et à des comparaisons appropriées). Ces capsules vidéo de phonétique, portant plus sur les éléments suprasegmentaux (surtout sur l'intonation, mais aussi sur l'accentuation, la liaison, l'enchaînement consonantique, l'élision) que segmentaux (sur les voyelles [ə] et [y] et les consonnes [r] et [ʒ]), sans oublier l'aspect morphophonologique du discours (marques orales du singulier/pluriel), ont l'avantage particulier d'être toutes mises en contexte et de toujours faire un lien thématique avec le dossier auquel elles appartiennent. En plus, leur concept novateur combine deux méthodes de correction phonétique⁷ : la méthode articulatoire et la méthode verbo-tonale⁸. Nous prenons ici deux exemples pour illustrer comment on utilise la métaphore d'une maison pour présenter quatre niveaux d'intonation en français :

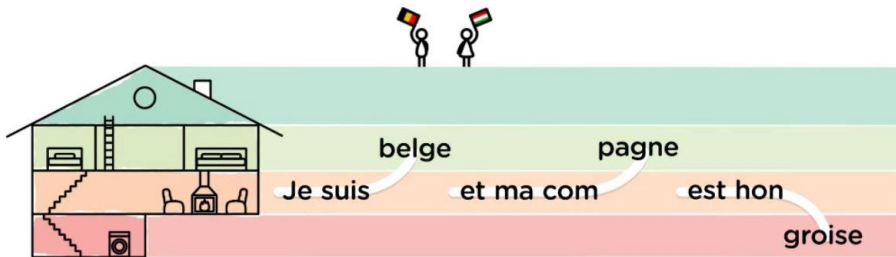
⁷ Sur leur choix méthodologique, voir le webinaire « Par quoi commencer en prononciation avec des apprenants débutants ? » tenu par Geneviève Briet, une des deux auteures des capsules vidéo de phonétique DF1-CP, organisé en 2019 par Éditions Maison des langues dans le cadre des *Rencontres virtuelles FLE*. Consulté le 10 février 2021, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=BmyhtY5nfmQ> [vidéo]. Voir aussi l'ouvrage *La prononciation en classe* écrit par les mêmes auteures en collaboration avec Emmanuelle Rassart (Briet-Collige & Rassart, 2014).

⁸ La méthode *L'atelier A1* (AT1, 2019), qui s'appuie sur des principes pédagogiques du CECR de 2001 ainsi que sur ses nouveaux descripteurs de 2018, propose aussi 34 capsules vidéo de phonétique (AT1-CP) sur le site de l'éditeur (Didier FLE), mais elles sont essentiellement conçues sur la méthode articulatoire. Consulté le 10 février 2021, disponible sur <https://didierfle-latelier.fr/videos-phonetique/>

Exemple 8a : Activité de phonétique en contexte (DF1-CP, 2018 : Capsule 2)



Exemple 8b : Activité de phonétique en contexte (DF1-CP, 2018 : Capsule 6)



Comme les activités de phonétique, dont un nombre important sont en contexte (64% hors contexte contre 36% en contexte), occupent aussi une place importante dans le *Cahier d'exercices* de la méthode DF1, nous en donnons aussi les deux exemples suivants :

Exemple 9a : Activité de phonétique en contexte (DF1-CA, 2018 : 19)

PROSODIE - Discrimination auditive

20. Écoutez les phrases suivantes. Pour chaque phrase, indiquez si l'intonation monte (↗) ou descend (↘).
 18 Puis, ajoutez la ponctuation à la fin de chaque phrase.

	(↗)	(↘)
1. La Zinneke parade, c'est quoi		
2. C'est un grand défilé multiculturel		
3. Combien ça coûte		
4. C'est gratuit		
5. Cela se passe où et quand		
6. À Bruxelles, en mai		

L'intonation
 En général, si l'intonation monte (↗), c'est une question (?) et si l'intonation descend (↘), c'est une affirmation (.)

Exemple 9b : Activité de phonétique en contexte (DF1-CA, 2018 : 59)

PROSODIE - Intonation et expression

30. Écoutez et jouez ces dialogues à deux en respectant l'intonation et l'expression.

71

- Tu connais cette nouvelle application ?
 - Non, pas du tout, montre-moi!
 - Regarde, c'est facile et rapide !
- J'aimerais inviter ma copine au restaurant mais je n'ai pas assez d'argent.
 - Tu peux utiliser l'application Kidil pour recevoir des offres promotionnelles.
 - Trop cool ! Merci !

Résultats statistiques de l'analyse du corpus

Dans notre corpus nous avons relevé au total 370 activités de phonétique (sans compter DF1-CP) dont 191 dans les livres de l'élève et 179 dans les cahiers d'activités. Les données statistiques de notre analyse de leur mise en contexte sont présentées dans le tableau récapitulatif ci-dessous :

Tableau 1 : Résultats statistiques du corpus : des activités de phonétique (en contexte / hors contexte) dans les méthodes de FLE (2011-2018)

MÉTHODE	Livre de l'élève			Cahier d'activités		
	Total des activités	En contexte	Hors contexte	Total des activités	En contexte	Hors contexte
NRP1, 2011	0	/	/	25	12% (3/25)	88% (22/25)
COS1, 2017	81	30% (24/81)	70% (57/81)	33	9% (3/33)	91% (30/33)
ÉC1, 2013	48	81% (39/48)	19% (9/48)	20	20% (4/20)	80% (16/20)
SN1, 2014	62	48% (30/62)	52% (32/62)	32	22% (7/32)	78% (25/32)
DF1, 2018	16 ⁹	100% (16/16)	0% (0/16)	69	36% (25/69)	64% (44/69)

CONCLUSION

Les résultats de notre analyse de la mise en contexte des activités de phonétique dans cinq méthodes de FLE (NRP1, COS1, ÉC1, SN1, DF1) nous amènent à tirer au moins trois conclusions. Premièrement, nous constatons que la phonétique reprend de plus en plus d'importance dans les méthodes contemporaines de FLE. Nos résultats montrent que ce n'est que dans les méthodes NRP1 et DF1 que les activités de phonétique ne figurent pas dans le *Livre de l'élève*, et ce pour des raisons tout à fait différentes. Tandis que dans NRP1 (2011) le rôle de la phonétique semble être marginalisé, dans DF1 (2017) ces activités sont remplacées par des capsules vidéo complètement

⁹ Il s'agit des capsules de phonétique proposées dans le *Livre de l'élève* du DF1, disponibles gratuitement sur le site de l'Espace virtuel des Éditions Maison des langues (DF1-CP, 2018). Consulté le 10 février 2021, disponible sur <https://www.emdl.fr/fle/espace-virtuel/>.

prises en contexte et en plus, cette dernière méthode se distingue de toutes les autres par un plus grand nombre d'activités de phonétique dans le *Cahier d'exercices* dont plus d'un tiers est mis en contexte. Deuxièmement, nous remarquons un effort considérable chez la majorité des auteurs pour contextualiser les activités de phonétique. Les auteurs se servent de plusieurs modalités pour y réussir : entre autres choses, en incorporant les activités de phonétique dans d'autres activités de compréhension et expression orales du livre de l'élève (SN1). Comme les cahiers d'activités ont en général l'objectif de « renforcer la systématisation » et de « consolider les compétences linguistiques » (NRP1-CA, 2011 : 3) à travers « l'automatisation » des structures linguistiques (ÉC1-GP, 2013 : V), ils proposent des activités que sont moins contextualisées que celles des livres de l'élève. Finalement, nous constatons que les auteurs des méthodes de FLE s'efforcent de rendre les activités de phonétique intéressantes aux apprenants. Afin d'éviter la monotonie des exercices répétitifs et mécaniques, de rendre les apprenants plus actifs et de les aider à découvrir et à comprendre les phénomènes phonétiques, ils proposent des documents captifs (de courtes vidéos avec une riche animation), des activités ludiques, des activités de production orale, etc. Tout ceci nous encourage à dire que nous sommes désormais loin de l'époque où la phonétique était considérée comme « un vilain petit canard de la didactique » (Billières, 2014, para. 1) et que les activités de phonétique dans les méthodes contemporaines de FLE sont de plus en plus élaborées et contextualisées.

Nataša Radusin Bardić

ON THE CONTEXTUALIZATION OF PHONETIC EXERCISES IN COURSES OF FRENCH AS A FOREIGN LANGUAGE BASED ON THE ACTION-ORIENTED APPROACH

Summary

Our research includes an analysis of the contextualization of phonetic exercises in five courses of French as a foreign language which were published between 2011 and 2018 following the principles of the communicative and action-oriented approaches and relying on the guidelines of the *Common European Framework of Reference for Languages* (CEFR) of 2001 (*Nouveau Rond-Point 1*, *Écho A1*, *Saison 1*, *Cosmopolite 1* and *Défi 1*). The goal of our research is twofold. On the one hand, we would like to find out what importance is given to phonetic exercises in each of the mentioned courses. On the other hand, our goal is to establish the extent to which phonetic exercises are used

in the context, bearing in mind the fact that it is context that gets great attention within CEFR, in every form of use and learning a foreign language. For the purposes of facilitating the comparison of the obtained results and better understanding of the contextualization of the phonetic exercises in the selected courses, our analysis is based on both qualitative and quantitative criteria. A total of 370 phonetic exercises were recorded in our corpus, 191 of which were in the analyzed textbooks and 179 being in the complementary workbooks. Based on the obtained results, we can draw at least three conclusions. First of all, we can notice that phonetics is gaining more and more importance in modern courses of French as a foreign language. Our results show that only the courses *Nouveau Rond-Point 1* and *Défi 1* do not feature phonetic exercises in their textbooks, but this comes from completely different reasons. While in *Nouveau Rond-Point 1* (2011) the role of phonetics seems to be marginalized, in *Défi 1* (2017) the lack of these exercises in the textbook is compensated by the abundant additional material: the short videos available on the publisher's website in which the phonetic material is explained in a contextualized way (through animations, metaphors, comparisons) and it is quite thematically harmonized with the lesson referred to. In addition, the workbook of the course *Défi 1* was noted to feature the largest number of phonetic exercises of all the analyzed courses, and a significant part of those exercises was also contextualized. As for our next conclusion, the fact is imposed that there is a noticeable tendency towards contextualization of phonetic exercises in modern courses of French as a foreign language. The authors of the courses achieve this in various ways – among other things, by inserting phonetic exercises into other exercises of oral comprehension or expression, as is the case with the course *Saison 1*. Finally, we can conclude that in modern courses of French as a foreign language more attention is paid to how to motivate students to do as many phonetic exercises as possible. In order to avoid the monotony of mechanical repetition exercises, and in order for students to be more active and better understand phonetic phenomena, there are additional audio-visual materials, learning through play, phonetic exercises within oral comprehension and expression exercises available to them. All this encourages us to say that phonetics today is far from being marginalized, as was the case at the very beginning of the introduction of a communicative approach in learning/teaching French as a foreign language.

Key words: French as a foreign language, phonetics of the French language, phonetic exercises, contextualization, communicative approach, action-oriented approach.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Abry, D.–Veldeman-Abry, J. (2007). *La phonétique. Audition, prononciation, correction*. Paris : CLE International.

- Bertocchini, P.–Costanzo, E. (2008). *Manuel de formation pratique pour le professeur de FLE*. Paris : CLE International.
- Briet, G. (2019). Par quoi commencer en prononciation avec des apprenants débutants ? [vidéo]. *Rencontres virtuelles FLE*. Éditions Maison des langues. Consulté le 10 février 2021, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=BmyhtY5nfmQ>
- Briet, G.–Collige, V. & Rassart, E. (2014). *La prononciation en classe*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, FLE.
- Billières, M. (2014). La phonétique, vilain petit canard de la didactique. *Au son du FLE* [blog]. Consulté le 10 février 2021, disponible sur <https://www.verbotonale-phonetique.com/phonetique-didactique/>
- Callamand, M.–Pedoya, E. (1984). Phonétique et enseignement. *Le Français dans le monde*, 182, 56-58.
- Champagne-Muzar, C.–Bourdages, J. S. (1998). *Le point sur la phonétique*. Paris : CLE International.
- CECR : Conseil de l'Europe. (2001). *Cadre européen commun de référence pour les langues : apprendre, enseigner, évaluer* (CECR). Strasbourg : Unité de Politiques Linguistiques. Consulté le 3 février 2021, disponible sur <https://rm.coe.int/16802fc3a8>
- Conseil de l'Europe. (2018). *Cadre européen commun de référence pour les langues : apprendre, enseigner, évaluer. Volume complémentaire avec de nouveaux descripteurs*. Strasbourg : Programme des Politiques Linguistiques, Division des Politiques éducatives, Service de l'Éducation. Consulté le 3 février 2021, disponible sur <https://rm.coe.int/cecr-volume-complementaire-avec-de-nouveaux-descripteurs/16807875d5>
- Cuq, J.-P. (dir.). (2003). *Dictionnaire de didactique du français langue étrangère et seconde*. Paris : CLE International.
- Cuq, J.-P.–Gruca, I. (2008). *Cours de didactique du français langue étrangère et seconde*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble.
- Galazzi-Mataschi, E.–Pedoya, E. (1983). Et la pédagogie de la prononciation ? *Le Français dans le monde*, 180, 39-44.
- Guimbretière, É. (1994). *Phonétique et enseignement de l'oral*. Paris : Didier/Hatier.
- Lauret, B. (2007). *Enseigner la prononciation du français : questions et outils*. Paris : Hachette FLE.

- Porcher, L. (1987). Simples propos d'un usager. *Études de linguistique appliquée*, 66, 134-145.
- Robert, J.-P. (2008). *Dictionnaire pratique de didactique du FLE*. Paris : Ophrys.
- Robert, J.-P.–Rosen, É. & Reinhardt, C. (2011). *Faire classe en FLE. Une approche actionnelle et pragmatique*. Paris : Hachette.
- Trim, J. (dir.). (2001). *Cadre européen commun de référence pour les langues : apprendre, enseigner, évaluer. Guide pour les utilisateurs*. Strasbourg : Division des Politiques Linguistiques. Consulté le 17 juillet 2021, disponible sur <https://rm.coe.int/168069782b>

Corpus : méthodes de FLE

- AT1 : Cocton, M.-N.–Pommier, É.–Ripaud, D. & Rabin, M. (2019). *L'atelier. A1. Méthode de français*. [Livre de l'élève]. Paris : Didier.
- AT1-CP : Ripaud, D. (2018). *L'atelier A1. Vidéos de phonétique*. Éditions Didier FLE. [Wacky, W. – réalisation et montage, Beausivoir, G – sous-titrage pour EuroDVD]. Consulté le 10 février 2021, disponible sur <https://didierfle-latelier.fr/videos-phonetique/>
- AT1-GP : Cocton, M.-N.–Pommier, É. (2019). *L'atelier. A1. Méthode de français. Guide pratique de classe*. Paris : Didier.
- COS1 : Hirschsprung, N.–Tricot, T. (2017). *Cosmopolite. A1. Méthode de français*. [Livre de l'élève]. Paris : Hachette FLE.
- COS1-CA : Hirschsprung, N.–Mater, A.–Mathieu-Benoit, É.–Mous, N. & Tricot, T. (2017). *Cosmopolite. A1. Méthode de français. Cahier d'activités*. Paris : Hachette FLE.
- COS1-GP : Antier, M.–Garcia, E.–Gaudel, A.–Mous, N. & Veillon-Leroux, A. (2017). *Cosmopolite. A1. Méthode de français. Guide pédagogique*. Paris : Hachette FLE.
- DF1 : Chahi, F.–Denyer, M.–Gloanec, A.–Briet, G.–Collige-Neuenschwander, V. & Fouillet, R. (2018). *Défi 1. A1. Méthode de français*. [Livre de l'élève]. Paris : Éditions Maison des langues.
- DF1-CA : Chahi, F.–Denyer, M.–Gloanec, A.–Rongé, C. de–Verhulst, N. & Horquin, A. (2018). *Défi 1. A1. Méthode de français. Cahier d'exercices*. Paris : Éditions Maison des langues.
- DF1-CP : Briet, G.–Collige-Neuenschwander, V. (2018). *Défi 1. Ressources : Capsules de phonétique [vidéo]*. Espace virtuel : Nos manuels et

- ressources. Éditions Maison des langues. Consulté le 10 février 2021, disponible sur <https://www.emdl.fr/fle/espace-virtuel/>
- DF1-GP : Denyer, M. (2018). *Défi 1. A1. Méthode de français. Guide pédagogique*. Paris : Éditions Maison des langues.
- ÉC1 : Girardet, J.–Pécheur, J. (2013). *Écho A1. Méthode de français*. [Livre de l'élève, 2^e édition.] Paris : CLE International.
- ÉC1-CA : Girardet, J.–Pécheur, J. (2013). *Écho A1. Méthode de français. Cahier personnel d'apprentissage*. Paris : CLE International.
- ÉC1-GP : Girardet, J.–Pécheur, J. (2013). *Écho A1. Méthode de français. Livre du professeur*. [2^e édition.] Paris : CLE International.
- ÉD1 : Alcaraz, M.–Braud, C.–Calvez, A.–Cornuau, G.–Jacob, A.–Pinson, C. & Vidal, S. (2016). *Édito. Niveau A1. Méthode de français*. [Livre de l'élève]. Paris : Didier.
- ÉD1-GP : Braud, C. (2016). *Édito. Niveau A1. Guide pédagogique*. Paris : Didier.
- NRP1 : Flumian, C.–Labascoule, J.–Lause, C. & Royer, C. (2011). *Nouveau Rond-Point 1. A1-A2. Méthode de français basée sur l'apprentissage par les tâches*. [Livre de l'élève]. Paris : Éditions Maison des langues.
- NRP1-CA : Flumian, C.–Labascoule, J.–Liria, P.–Rodriguez, M. R. & Royer, C. (2011). *Nouveau Rond-Point 1. A1-A2. Méthode de français basée sur l'apprentissage par les tâches. Cahier d'activités + CD audio*. Paris : Éditions Maison des langues.
- NRP1-GP : Denyer, M.–Lhuillier, N. (2011). *Nouveau Rond-Point 1. Guide pédagogique*. Paris : Éditions Maison des langues.
- SN1 : Cocton, M.-N.–Heu, É.–Houssa, C.–Kasazian, É.–Dupleix, D. & Ripaud, D. (2014). *Saison 1. A1+.* *Méthode de français*. [Livre de l'élève]. Paris : Didier.
- SN1-CA : Alcaraz, M.–Escoufier, D.–Gomy, C.–Landier, M.–Quéméner, F. & Ripaud, D. (2014). *Saison 1. A1+.* *Méthode de français. Cahier d'activités*. Paris : Didier.
- SN1-GP : Cocton, M.-N.–Pommier, É. (2014). *Saison 1. A1+.* *Méthode de français. Guide pédagogique*. Paris : Didier.

L'ENSEIGNEMENT DU FRANÇAIS LANGUE ÉTRANGÈRE DANS UN CONTEXTE DE PANDÉMIE : ASPECTS TECHNOLOGIQUES ET CULTURELS**

Depuis l'apparition du virus COVID-19 et de la crise sanitaire globale, nous vivons dans une nouvelle époque qui nous a imposé de nouvelles habitudes et de nouveaux comportements. La pandémie s'est reflétée dans tous les domaines de la vie, sur le plan de l'enseignement/apprentissage du français langue étrangère (FLE), aussi bien que sur le plan culturel. Les interactions entre les humains ont considérablement changé la manière de penser et de réagir. D'une part, dans l'enseignement/apprentissage du FLE en contexte universitaire aussi, la méthodologie et l'approche pédagogique ont dû être adaptées et sont, par conséquent, devenues virtuelles. D'autre part, les échanges culturels ont trouvé un nouveau biais pour se manifester et pour se développer. L'objectif de ce travail est d'attirer l'attention sur les importants changements liés à la pandémie et enfin développer les consciences autour de ces nouveaux enjeux en vue d'une amélioration et d'un approfondissement de l'enseignement/apprentissage du FLE. En se basant sur notre propre expérience et sur la méthodologie descriptive, nous en donnerons les résultats les plus importants de la recherche : des changements méthodologiques de l'enseignement/apprentissage du FLE en contexte universitaire, ainsi que des changements interculturels où les frontières s'effacent en pandémie.

Mots clés : français langue étrangère (FLE), enseignement/apprentissage, pandémie, technologie, culture.

1. INTRODUCTION

Aujourd'hui nous sommes tous témoins de l'ouverture historique d'une nouvelle page dans la civilisation mondiale. Nous pouvons dire que nous avons eu une vie avant et après le coronavirus. Le virus Covid-19 s'est annoncé en Serbie au mois de mars 2020 (le 6 mars) et le 11 mars 2020 la pandémie a été

* vanja.manic.matic@ff.uns.ac.rs

** Cet article est rédigé dans le cadre du projet scientifique (1001-13-01) financé partiellement par l'Agence universitaire de la francophonie et l'Ambassade de France en Serbie.

proclamée. Depuis, elle a sillonné le chemin d'une nouvelle ère de pensée et d'interaction, de nouvelles habitudes et de nouveaux comportements. Vu qu'elle s'est reflétée dans tous les domaines de la vie, elle n'a pas non plus épargné le domaine de l'enseignement/apprentissage des langues étrangères en contexte universitaire. Les professeurs et les apprenants de FLE se sont retrouvés dans une nouvelle situation où ils ont dû s'adapter à une nouvelle forme de classe qui sous-entend les cours à distance. Ainsi donc, l'enseignement du FLE est devenu non seulement un lieu d'interaction virtuel mais aussi un lieu d'activité sociale particulière.

Le travail ci-présent a notamment pour objectif de donner un aperçu des aspects technologiques et culturels qui se sont répercutés dans la didactique du FLE lors de la pandémie. La question que l'on pose ici est la suivante : est-ce qu'il est possible d'enseigner de la même manière qu'avant la période de la pandémie, et est-ce qu'on peut transmettre, varier les différents points de vue d'une culture étrangère aux apprenants du FLE ? On s'attend que chaque enseignant sache faire face à de nouvelles situations comme si cela était inné et naturel pour lui, mais est-ce toujours le cas ? Nous ne nous demandons jamais combien d'efforts physiques et psychologiques sont nécessaires à la bonne réalisation d'un cours, surtout aujourd'hui, en pleine pandémie. C'est pour cela que nous allons d'abord présenter les nouveaux défis technologiques dans la réalisation des cours, ensuite nous allons voir comment de nouvelles manifestations socioculturelles ont trouvé leur chemin pour se développer en général et comment on pourrait bien les exploiter dans un cours de langue. De même, tout au long du travail, nous allons nous baser sur notre expérience d'enseignante en contexte universitaire, pour pouvoir enfin en ressortir des conclusions générales qui pourront aider et améliorer le futur enseignement/apprentissage du FLE.

2. ASPECTS TECHNOLOGIQUES – UNE NOUVELLE ORGANISATION DES COURS

Dès la proclamation de la nouvelle situation sanitaire et du confinement on a dû s'adapter aux nouvelles conditions de vie dans tous les domaines. L'éducation non plus n'était pas épargnée et la classe traditionnelle a rapidement été remplacée par la classe virtuelle. L'enseignement en ligne a connu un essor rapide suite à l'annonce du confinement. Il était très important de prendre toutes les précautions contre la transmission du virus. Dans notre

cas universitaire *l'enseignement en présentiel* a dû être remplacé par l'une des variantes de *l'enseignement en ligne*. Cela sous-entendait une nouvelle gestion de la classe, c'est-à-dire une nouvelle approche méthodologique. Nous savons que depuis la publication du CECRL (*Cadre européen commun de référence pour les langues*) le manuel en tant que support pédagogique n'était pas suffisant, qu'on devait toujours y ajouter des documents authentiques. D'après le CECRL on doit « traiter les compétences langagières dans un cours de langue [...] par le contact direct avec des locuteurs natifs et des textes authentiques » (CECRL, 2000 : 113). Cependant, maintenant dans les nouvelles conditions, on en est devenu beaucoup plus conscient. L'adaptation aux cours virtuels pendant le confinement était un défi aussi bien pour les enseignants que pour les apprenants.

Par ailleurs, il faudrait aussi tenir compte de plusieurs facteurs qui avaient un grand rôle sur le développement et la réalisation des cours en ligne : l'état physique, l'état psychique, l'interaction : enseignants/apprenants, les moyens techniques, l'organisation et l'adaptation de l'enseignement du FLE en ligne et le choix de la plateforme.

En ce qui concerne le premier facteur, « l'état physique », il faudrait mentionner que la plupart des étudiants ont dû se déplacer, rentrer chez eux, et certains d'entre eux ont été contaminés par le virus, c'est-à-dire dans l'impossibilité de suivre les cours. Ceux qui sont rentrés, se sont retirés chez eux en vitesse, alors majoritairement ils n'avaient pas apporté leurs manuels, il était donc nécessaire de bien faire le choix des documents pédagogiques et de bien les envoyer à tout le monde. En parlant du deuxième facteur, de « l'état psychique », nous avons bien senti une baisse d'énergie, de moral, un certain stress, une tension et parfois une peur de l'inconnu. Alors, le rôle de l'enseignant était de bien encourager tout d'abord soi-même, ensuite les apprenants et de les motiver à s'intégrer aux cours en ligne. De même, l'interaction enseignants/apprenants a aussi bien changé. De la part de l'enseignant, on avait parfois l'impression d'être dans une classe noire, parce que certains étudiants ne voulaient pas non plus être visibles à l'écran. Pourtant, pour un suivi dans l'apprentissage d'une langue étrangère, on devait avoir un contact virtuel direct, car il s'agissait bien de la communication non

verbale qui est à nos yeux¹ très importante dans l'apprentissage. Au sujet des moyens techniques, le manque de bons outils comme l'ordinateur, la caméra, le son, etc. posait aussi d'importants problèmes. À cela il fallait encore ajouter le fait d'une mauvaise connexion qui empêchait un bon suivi du cours, non seulement de la part des apprenants, mais aussi de la part de l'enseignant, ce qui parfois était encore pire, car c'était surtout lui qui orchestrait toute la classe.

Le dernier enjeu, qui aurait pu aussi être le premier, était la question : comment organiser et adapter l'enseignement du FLE en ligne : *via* le courriel, les plateformes *Moodle* ou *Zoom*, etc. ? Nous allons dédier un peu plus d'attention à ce facteur dans les paragraphes qui suivent.

2.1. Le courriel

Tout d'abord, il faudrait dire que, dans le contexte universitaire, nous nous sommes décidés pour le moyen de communication le plus simple et celui auquel les étudiants étaient déjà sensibilisés auparavant, complémentaire aux cours tenus en présentiel, c'est-à-dire pour le courriel ou e-mail. La différence, entre son utilisation d'avant et celle en temps de pandémie, est que dans ce deuxième cas de figure il fallait bien structurer et choisir les supports pédagogiques complémentaires au manuel et éviter en même temps l'encombrement de documents. De même, les supports pédagogiques devaient être bien préparés cette fois-ci dans un format digitalisé et présentés sous forme de petits textes authentiques et variés, enregistrements audio et/ou visuels, d'un roman feuilleton, de chansons, d'extraits vidéo, d'exercices interactifs en ligne *TV5 monde* (dictée ou grammaire) etc. Il était très important de ne pas charger les étudiants avec une multitude de choix, ce qui était difficile et un vrai défi. Or, un bon enseignant devrait montrer cette subtilité et ne pas prendre une place de supérieur vis-à-vis de ses apprenants, mais bien les mener et guider vers une nouvelle approche de l'apprentissage. Donc, il était nécessaire de prudemment choisir les supports pédagogiques, de bien les structurer et enfin de les envoyer. Ici aussi il faudrait tenir compte du

¹ L'auteure de cet article a déjà abordé ce sujet dans l'article « Le (non) verbal dans l'enseignement du FLE – enjeux, défis et réalités en contexte universitaire », paru in : *Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu*, XLV-4 (2020), 261-271.

fait que même la liste des étudiants avec leurs adresses électroniques n'était pas toujours la bonne et ajustée, soit à cause de leur absence, soit à cause de leur manque de supports techniques. Alors, il a fallu attendre que les étudiants s'annoncent tout seuls directement, ou par le biais des autres étudiants, leurs collègues, pour qu'on puisse vraiment réaliser le travail en cours dans les nouvelles conditions.

2.2. La plateforme Moodle

La plateforme *Moodle* est l'une des plus répandues au monde et compte plus de 32 millions d'utilisateurs. Elle a été adoptée par de nombreuses institutions dans tous les domaines surtout grâce à son utilisation facile et intuitive. Depuis quelques années, ce programme de cours à distance est complémentaire et soutenu par *La Faculté de Philosophie et Lettres* à Novi Sad aussi. Il faudrait mentionner que c'était un grand avantage pendant le confinement pour les enseignants qui avaient déjà intégré *Moodle* à leurs cours habituels avant la pandémie, parce qu'ils ont seulement continué à l'utiliser. Pour d'autres enseignants son utilisation au début était un défi, ensuite elle est devenue une habitude et une bonne pratique qu'on continue à exercer toujours.

La plateforme *Moodle* est favorable pour plusieurs raisons : elle est gratuite, facile et logique à utiliser, permet de bien viser la tâche (conférences enregistrées, devoirs, enquêtes, examens partiels, tests, etc.), elle offre la possibilité de déposer et créer des ressources pédagogiques (fichier, étiquette, dossier, livre, page, URL, vidéo, son), elle stimule le travail collaboratif, elle offre une modification ou une adaptation facile des cours. Pour y accéder il faut d'abord administrer les cours : paramétrer les cours, inscrire des étudiants, sauvegarder les cours, gérer le profil. De même, grâce à cette plateforme on peut aussi personnaliser les cours, c'est-à-dire organiser et nommer les sections, gérer les blocs ou utiliser le forum des nouvelles. Cependant, elle a aussi un inconvénient : dans un sens elle reste passive par rapport à l'interaction réelle et directe en ligne entre l'enseignant et l'apprenant. C'est pour cela que dans notre cas *Moodle* était complémentaire et seulement une des variantes de l'enseignement en ligne avec le courriel et la plateforme *Zoom*.

2.3. La plateforme Zoom

Nous avons utilisé cette plateforme pour plusieurs raisons : inscription gratuite, simple installation (téléchargement de l'application gratuit), utilisation simple, durée d'une session gratuite presque comme celle d'un cours (40 minutes), joignable *via* une webcam ou un téléphone, visioconférences de groupes – 100 personnes à la fois (créer une nouvelle réunion, en planifier une, rejoindre une réunion, créer des réunions récurrentes), possibilité de répartir un groupe en plusieurs – travail en mini-sections et supervision.

Pour ce qui est des paramètres, nous sommes d'avis que grâce aux différents onglets nous avons l'impression de travailler presque dans une vraie classe de FLE, car ils disposent de fonctions diverses comme : « partager l'écran » (partage/suspension d'écran - remplacement du tableau), « converser/chat » (enregistrement du chat/correction simultanée en ligne), « réactions » (réagir avec un émoticône/exprimer son émotion), « muet » (microphone activé/désactivé – possibilité de donner la parole à quelqu'un), « enregistrer » (vidéo, audio, texte du chat), « démarrer/arrêter la vidéo », « inviter »/« participants » (ajout facile des contacts), « quitter la réunion », « quitter le mode plein écran », « affichage intervenant », arrière-plans virtuels (pour cacher le désordre), retouche de l'apparence.

Dans le cas de nos cours à distance, la plateforme *Zoom* était une bonne complice pour l'enseignement en ligne – un outil supplémentaire et accessible facilement depuis tous les dispositifs mobiles (ordinateur, téléphones portables, tablettes). Les étudiants qui ne pouvaient pas rejoindre un cours sur une plateforme, avaient le choix de le faire autrement. De même, cette plateforme était un lien de solidarité, de soutien et d'encouragement. Elle offrait une possibilité de rencontres et d'échanges, de classe virtuelle et de réunions, non seulement entre un enseignant et des apprenants, mais aussi entre des enseignants eux-mêmes. Et enfin, c'était un lien de partage d'idées à travers les nombreux webinaires, c'est-à-dire visioconférences (séminaires en ligne), organisés pour la promotion de l'enseignement/apprentissage du FLE de la part de nombreuses institutions francophones et non francophones (*Institut français, Université de Novi Sad, Bibliothèques universitaires, etc.*).

2.4. Des avantages et des inconvénients de l'enseignement/apprentissage en ligne

Après presque un an d'enseignement en ligne nous pouvons dire que ce type de cours à distance a bien des avantages ainsi que des inconvénients. Il faut aussi tenir du compte du fait qu'on peut aborder cette problématique de deux côtés, c'est-à-dire de la part de l'enseignement et de l'apprentissage.

Pour ce qui est de l'enseignement à distance, la flexibilité, l'accès de n'importe quel endroit ainsi que l'efficacité font partie de ses avantages. Cependant, ce qui s'est avéré être un inconvénient c'est l'interaction directe qu'il est beaucoup plus difficile à susciter, ainsi que la baisse de la motivation chez des apprenants. De même, les cours à distance sont beaucoup plus exigeants car ils sont plus intensifs, alors il est nécessaire de faire des pauses pour éviter la fatigue et la satiété de l'enseignement. À cela nous pouvons aussi ajouter les préparatifs pour les cours qui sont également beaucoup plus complexes, puisque dans la classe traditionnelle chaque enseignant pouvait plus spontanément faire une petite pause pour reprendre son souffle, ce qui n'était pas le cas pour la classe virtuelle où chaque pause apparaissait plutôt comme une méconnaissance, ou encore comme un manque de crédibilité. Ce qu'il faudrait aussi ajouter ce sont les évaluations et les corrections des copies des apprenants, qu'il était difficile de contrôler. Nous nous sommes aperçue que le fait de « copier et coller » d'une majorité des apprenants était très abusé et que les vrais résultats n'arrivaient que lors de leurs examens, tenus à la faculté en présentiel, et non pas à distance.

Alors, c'est ainsi qu'on passe à l'autre point de vue, à l'apprentissage, qui est dans un sens devenu effet à double tranchant. En copiant, les apprenants avaient une fausse impression sur leurs savoirs, et ils étaient assez déçus en apprenant où ils en étaient après avoir eu les notes de leurs examens. Un autre problème dans ce domaine était aussi leur engagement, qui de la part de certains était assez faible, disons inerte. En s'investissant peu physiquement et mentalement en cours à distance, il y avait moins d'interactions et par conséquent, moins d'apprentissage. Ici nous avons fait face à une problématique : le phénomène du savoir-faire, indispensable pour l'apprentissage, et la question de comment « apprendre à apprendre » dans les nouvelles circonstances. Dans un sens, les apprenants ont commencé à se perdre dans leur apprentissage, tandis qu'il fallait qu'ils deviennent presque autodidactes, bien sûr avec un certain guidage de leur enseignant. Ce

phénomène assez complexe, nous allons le laisser pour une étude ultérieure. Quoi qu'il en soit, les apprenants aussi bien que les enseignants devaient s'organiser et s'engager davantage dans ce type de cours qui imposaient une certaine littératie numérique et qui n'était pas du tout un impératif dans une classe traditionnelle.

3. ASPECTS CULTURELS – UNE NOUVELLE MANIÈRE DE PENSER

Depuis l'apparition du coronavirus la vie a changé globalement. Les nouvelles circonstances dues à la crise sanitaire globale ont imposé nécessairement de nouveaux comportements. Les interactions entre les humains ont beaucoup évolué, de même que la manière de penser et de réagir. D'après Geneviève Zarate « la description valorisante de la culture étrangère peut également contribuer à la valorisation de la culture nationale locale » (Zarate, 2016 : 23). Cependant, il semble que dans la pandémie et pour la première fois enseigner une culture devient un phénomène unique dans un sens, car les cultures dans ce cas particulier ont commencé à se ressembler et donc les frontières entre elles semblaient s'effacer spontanément : « [...] les représentations sociales ne sont pas une collection de subjectivités distinctes, mais au contraire le produit d'un travail social collectif, à travers lequel les agents sociaux construisent leurs modes de connaissances de la réalité » (Zarate, 2016 : 29). Dans notre cas, la pandémie comme crise sanitaire globale est apparue en effet comme un atout, car toutes les personnes confinées ont commencé à s'exprimer, à se manifester d'une même façon et à avoir malheureusement une même vision du monde. Alors cette connaissance de l'Autre en tant que phénomène de l'interculturalité est en effet devenue transparente et unique pour toutes les cultures, qui de leur part avaient seulement quelques comportements plus ou moins accentués par rapport à une autre culture étrangère. Dans ce sens-là, la perception de la nouvelle culture étrangère, française notamment, était rassurante pour l'apprentissage du FLE dans notre contexte, car les serbophones étaient pour la première fois dans une telle situation ainsi que le monde entier, ce qui durant leur histoire n'était jamais le cas. À cause de leur histoire dure et complexe, ils se sont toujours sentis culturellement inférieurs par rapport à certaines grandes cultures de l'ouest, ce qui était complètement différent cette fois-ci et par conséquent favorable pour la motivation de l'enseignement et l'apprentissage

du FLE : « [...] dans notre passé la langue française a été depuis longtemps considérée comme la langue internationale et diplomatique, et parfois au détriment de l'acceptation positive de la culture maternelle » (Manić-Matić, 2017 : 20). « La représentation de la civilisation étrangère dans l'enseignement du FLE sur notre territoire se souciait très peu du fait qu'elle pourrait développer ou repousser la conscience des qualités et des valeurs de la civilisation maternelle chez les apprenants » (Polovina, 1980 : 139)². Par ailleurs, depuis les années 80 cette situation a changé, notamment depuis la période de la décolonisation, et surtout depuis la fin des années 90, « avec les méthodes récentes, basées sur l'approche communicative, qui la favorisent à travers l'utilisation de documents authentiques » (Manić-Matić, 2017 : 21). Même si aujourd'hui la francophonie est beaucoup plus représentée dans les manuels du FLE, pour certains apprenants serbophones elle reste toujours lointaine et inconnue. Il est important que « deux cultures (ou même plusieurs) se trouvent en contact spatio-temporel très proche, où on aura des transferts de modèles culturels d'un environnement à l'autre » (Durbaba, 2016 : 116)³. De même, « dans le choix de l'enseignement des cultures étrangères [...] la question de traiter des phénomènes négatifs dans un environnement culturel n'est pas sans importance » (Durbaba, 2016 : 80)⁴ :

[...] omettre certains éléments de la réalité constitue non seulement sa falsification, mais pourrait conduire à une double frustration : l'apprenant, d'une part, est laissé dans la conviction qu'en dehors de son environnement il existe un autre monde parfait [...]; d'autre part, le risque de choc culturel augmente en cas d'éventuelle confrontation effective avec une culture donnée [...], car ce n'est qu'alors que l'apprenant ferait face à la réalité qui lui avait été soigneusement cachée pendant les cours. (Durbaba, 2016 : 80-81)⁵.

² Citation originale : „Prikazivanje strane civilizacije u našoj nastavi se malo brinulo o tome da li će kod učenika razviti ili potisnuti svest o vrednostima o domaćoj civilizaciji” (Polovina, 1980 : 139).

³ Citation originale : „Ukoliko se dve kulture (ili više njih) nalaze u vremenski i prostorno bliskom kontaktu, neminovno će dolaziti do transfera kulturnih obrazaca iz jedne sredine u drugu [...]” (Durbaba, 2016 : 116).

⁴ Citation originale : „[...] o izboru elemenata inostrane kulture [...] nije bez značaja ni pitanje tretiranja negativnih pojava u jednoj društvenoj sredini [...]” (Durbaba, 2016 : 80).

⁵ Citation originale : „[...] izostavljanje određenih elemenata stvarnosti ne samo što predstavlja njeno falsifikovanje, već bi moglo dovesti do dvostruke frustracije : učenik

C'est la raison pour laquelle il est préférable d'introduire certains phénomènes socioculturels qui ne sont pas nécessairement positifs, mais qui sont d'autre part communs dans leur culture, et de cette façon rassurer et motiver davantage les apprenants dans l'apprentissage du FLE. Passons maintenant à quelques exemples de phénomènes socioculturels qui se sont le plus distingués et qui sont alors devenus uniques pour la culture d'origine et la culture étrangère cible.

3.1. Les gestes barrières

Ces gestes se sont les premiers incrustés dès la première vague de l'arrivée du coronavirus. En plus, durant le premier couvre-feu ils étaient même exagérés car les gens avaient peur de l'inconnu et de la crise sanitaire globale. « Se laver les mains très régulièrement ; tousser ou éternuer dans son coude ou dans son mouchoir ; utiliser un mouchoir à usage unique et le jeter ; saluer sans se serrer la main, éviter les embrassades »⁶, ce ne sont que les conseils primaires dans le monde entier pour se protéger et protéger les autres. De cette façon ils sont favorables, puisque uniques pour tous, à être utilisés et exploités en cours de FLE selon le niveau des apprenants envisagés⁷. Alors à ces gestes on peut toujours ajouter d'autres gestes barrières comme « se désinfecter les mains » ou « porter un masque », qui sont devenus inévitables et tout à fait habituels dans les nouvelles circonstances.

3.2. La distance physique ou la distance sociale ?

Maintenez-vous une distance physique partout où vous allez ? Faut-il maintenir une distance physique ou sociale ? Les questions que l'on se pose tout le temps en pandémie. Il ne faut pas oublier que l'homme est un être social et que dans sa nature il a besoin de communiquer et d'avoir des interactions

se, s jedne strane, ostavlja u uverenju da – izvan njegovog okruženja – postoji neki drugi, savršen svet [...]; s druge strane, povećava se rizik kulturnog šoka u slučajueventualnog stvarnog suočavanja s datom kulturom [...], pošto bi se učenik tek tada suočio s realnošću koja je tokom nastave od njega bila brižljivo skrivana" (Durbaba, 2016 : 80-81).

⁶ Il s'agit des consignes figurant sur l'affiche intitulée « Coronavirus, pour se protéger et protéger les autres », réalisée par *Santé publique France*.

⁷ Nous sous-entendons ici les niveaux d'apprentissage prévus par le CECRL.

avec d'autres êtres et non pas seulement les humains. La nécessité de participer activement à la vie sociale pendant la pandémie a créé cette ambiguïté s'il fallait ou ne fallait pas participer et comment participer à cette vie sociale, quand on est hors de la période du couvre-feu. Il s'agit ici d'un bon sujet qui pourrait toujours être lancé en cours de FLE et qui est propice à un bon débat ou encore une expression écrite critique et bien argumentée.

3.3. Zoom ou Skype – de nouveaux savoir-vivre

Les deux plateformes servant de : salle de classe, salle de concert, studio de yoga, ou de gym, table de poker, d'église (des couples qui s'y marient, des familles assistant aux funérailles d'un proche), *skypéro* (pour sortir et boire devant l'écran). Nous parlons ici de quelques phénomènes sociaux qui pourraient aussi être un sujet pour l'expression orale ou écrite, ou encore lancés pour entamer un bon débat en cours de FLE.

3.4. De nouvelles applications et émojis

Pendant le confinement les applications comme *Coronavirus* (pour tracer et suivre le virus), *StopCovid France* (pour se protéger et protéger les autres), ou encore des émoticônes ou émojis (pour exprimer différentes émotions) ont commencé à apparaître sur des dispositifs mobiles, avec de petites variations, pour rassurer et aider les gens dans la pandémie. Chaque culture les a adoptés à sa façon et étant donné qu'on vit dans un monde digitalisé où on ne connaît pas de barrières, ils sont devenus uniformes pour tous. Eux aussi pouvaient être exploités différemment en cours de FLE, selon le niveau prévu.

3.5. L'humour, le vrai et l'humour noir

L'humour, le vrai ou le noir, pendant la pandémie est exprimé sous toutes les formes et sur les différents réseaux sociaux, touchant différents domaines artistiques (peinture, affiches, BD, photo, etc.). Nous allons mentionner quelques exemples et voir quelques traits comiques qui y sont représentés.

L'image qui a beaucoup circulé lors de la pandémie était celle de « La tenue parfaite pour le télétravail – zone visible à la webcam – zone cachée à la webcam ». Dans cet exemple, il s'agit d'une photo où deux jeunes gens

travaillent de chez eux, mais on peut voir que dans leur « zone visible à la webcam » ils portent des costumes, mais dans la « zone cachée à la webcam » ils ont des pyjamas. En parlant de l'humour et de l'image, on peut travailler toujours sur l'enrichissement du vocabulaire vestimentaire, et donc ils sont favorables dès le niveau débutant d'apprentissage du FLE.

Un autre exemple comique et ironique est le tableau de René Magritte (artiste surréaliste belge), connu par ses trahisons des images et notamment par son tableau « Ceci n'est pas une pipe » (1929) à l'instar duquel est réalisé, et aussi adapté à la nouvelle situation pandémique, le tableau concernant l'enseignement « Ceci n'est pas une école ». Sur ce tableau on voit une dame, qui représente une enseignante, devant l'image de trahison incarnée par un ordinateur portable et l'inscription mentionnée. C'est aussi un bon exemple de l'art qui pourrait être exploité en cours de FLE et où on peut lancer le sujet sur l'école d'autrefois et aujourd'hui.

Ensuite, nous allons ici prendre en compte une planche de la bande dessinée « Astérix et Obélix », les représentants stéréotypés de la culture et civilisation françaises. Elle est intitulée « Organisation du déconfinement à la française » et pourrait être adoptée par toutes les cultures confinées. En effet, sur cette image nous pouvons voir une foule de Gaulois qui se précipitent pour faire la fête dès la proclamation du déconfinement. Une image qui pourrait être bien adoptée par les apprenants serbophones car la représentation culturelle de l'Autre est presque identique à leur culture maternelle. Il s'agit d'un bon support pour traiter l'(inter)culturalité.

Pour ce qui est des blagues, nous allons en mentionner deux. Leur exploitation pourrait être différente et dépendrait du niveau prévu. Dans la première, il s'agit d'une image d'un couple obèse confiné dans son appartement, où l'homme, à la fin du confinement, demande à sa femme : « On va sortir comment ? », et la femme ne donne pas de réponse mais a seulement un visage qui reflète un point d'interrogation.

L'autre blague ne contient pas d'image mais seulement le texte : « Tu fais quoi cet été ? – Je vais surfer. – Biarritz, Arcachon ? – Non, non, *Google, Facebook, YouTube...* ». Ici il s'agit d'un jeu de mots et de circonstances. De même, c'est aussi un bon exemple de l'emploi polysémique du mot « surfer » que les apprenants du FLE peuvent bien avoir dans un même contexte.

Dans tous ces exemples il faudrait avoir en vue que l'acceptation de l'humour pourrait aussi être relative et va dépendre de chaque individu et de sa propre expérience. C'est pour cela que l'enseignant devrait bien choisir ces

exemples, selon le niveau, l'âge et les situations vécues dans le groupe où il enseigne, car certaines choses qui sont plaisantes ou drôles pour une personne, ne le sont pas nécessairement pour une autre.

3.6. La musique

Nous parlons ici du domaine d'art le plus souvent exploité. Le chant du balcon, les concerts virtuels ou dans des cours entre les immeubles, ce ne sont que quelques manifestations musicales en pandémie. En effet, les artistes du monde entier témoignent de la créativité et de la solidarité. Parfois, ils le font aussi en s'enregistrant et en diffusant leurs vidéos sur différents réseaux sociaux. La musique incite les gens à s'exprimer et ainsi a un impact positif sur l'ensemble des manifestations conscientes et inconscientes de l'être humain. Elle développe une nouvelle esthétique dans sa nouvelle forme, encourage et rassure les gens confinés avec son humour. De même elle représente une diversité culturelle et linguistique et dévoile ainsi tout un nouveau monde.

C'est le cas dans l'exemple de la chanson que nous avons prévue comme support pédagogique authentique pour un niveau A2/B1, prévu par le CECRL. Il s'agit de la jeune chanteuse québécoise de Montréal, Roxane Bruneau et sa chanson « Quarantaine ». Elle a été découverte grâce à Internet et connue pour ses sketches et chansons partagés sur *Facebook*, *YouTube* et *Tik-Tok*. Ses chansons comptent des millions de vues. La chanson « Quarantaine » est sortie le 26 mars 2020 et elle est utilisable en cours de FLE pour plusieurs raisons : sa durée (1 minute) ; elle représente un bon exemple de la francophonie confinée ; elle est moderne et contemporaine par conséquent attrayante surtout pour le jeune public (*YouTube/Tik-Tok*) ; pleine d'humour noir ; riche en vocabulaire : lexique de la pandémie, lexique du français de Montréal, lexique du français familier, lexique du contexte culturel du Canada francophone.

Dans cet exemple, le Canada francophone géographiquement loin et inconnu de la part du public serbophone, devient proche grâce à la pandémie, où les frontières s'effacent presque entre toutes les cultures francophones, ainsi vers la nôtre aussi. Cependant, nous pouvons y trouver un vocabulaire qui est réservé et particulier à la culture du Canada francophone où l'Autre est un

peu différemment accentué. Les paroles de cette chanson, ainsi que le lexique français québécois démontrent bien cette variété culturelle francophone⁸.

4. CONCLUSION

L'enseignement du FLE n'a jamais été un si grand défi que dans le contexte de pandémie. Enseigner et penser autrement est devenu un impératif et tous les actants dans l'apprentissage des langues en sont devenus témoins. La classe traditionnelle est devenue désormais virtuelle, et on a dû s'adapter aux nouvelles circonstances subitement. Les aspects que nous venons d'évoquer, aspects technologiques et culturels, sont ceux qui nous ont le plus marquée dans notre contexte universitaire de l'enseignement/apprentissage du FLE. La sensibilisation à l'enseignement en ligne et sa pratique répétitive nous ont menés vers une habitude et une nouvelle approche méthodologique en classe à distance, qui est devenue maintenant quelque chose de normal et de tout à fait ordinaire et naturel. Par ailleurs, en tant qu'enseignants nous avons été témoins qu'avec une pratique plus intensive de l'enseignement en ligne, les apprenants avaient une fausse impression sur leurs savoirs, surtout à cause de leur faible engagement et incompatibilité du système éducatif qui offrait les cours en ligne et la passation des examens en présentiel. De même, nous avons vu que le phénomène de la pandémie nous a apporté encore une nouveauté dans le sens des manifestations socioculturelles. Vu le fait qu'il s'agit d'un fait unique et global, la connaissance de l'Autre dans cette situation est devenue presque transparente, c'est-à-dire que les frontières entre certaines cultures ont tendance à s'effacer, ou sont au moins très faibles, ce qui représente un bon déclencheur pour la motivation dans l'apprentissage du FLE. Somme toute, la nouvelle crise sanitaire nous enseigne qu'il ne faut pas rester inerte, qu'il faudrait toujours s'investir, physiquement et mentalement, sortir de la zone de confort, car c'est ainsi qu'on donne un bon exemple aux apprenants et aux collègues enseignants, et de cette manière on ne cesse pas d'apprendre.

⁸ Bruneau, R. (26 mars 2020). Quarantaine [vidéo]. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=ccAkxNlumLA> [source URL consultée le 11 février 2021].

Vanja Manić-Matić

TEACHING FRENCH AS A FOREIGN LANGUAGE IN THE CONTEXT OF A PANDEMIC:
TECHNOLOGICAL AND CULTURAL ASPECTS

Summary

Since the onset of the COVID-19 pandemic and the global health crisis, we are living in a new era that has imposed new habits and behaviors on us. The pandemic has been reflected in all areas of life and culture, including teaching/learning French as a foreign language. The interactions between humans have changed considerably, as well as the way of thinking and reacting. On the one hand, in teaching/learning French as a foreign language, the methodology and approach had to be adapted and have therefore become virtual. On the other hand, cultural exchanges have found a new way to manifest and develop. This in turn had a great impact on new strategies and on their structuring not only of thinking, but also of the methodology of FLE teaching/learning. The classroom management has been replaced by online management. Likewise, during the pandemic, new circumstances changed the culture and imposed new behaviors. Based on our own experience and on descriptive methodology, this work has several objectives: to present the technological and cultural aspects in force, to draw attention to the important changes linked to the pandemic and finally, to develop awareness of these new challenges with the focus of improving and deepening the teaching / learning of French as a foreign language.

Key words: French as a foreign language (FLE), teaching/learning, pandemic, technology, culture.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Byram, M. (1992). *Culture et éducation en langue étrangère*. Paris : Les Éditions Didier.
- Bruneau, R. (26 mars 2020). Quarantaine [vidéo]. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=ccAkxNlumLA>
- CECR : Conseil de l'Europe. (2001). *Cadre européen commun de référence pour les langues : apprendre, enseigner, évaluer* (CECR). Strasbourg : Unité de Politiques Linguistiques. Consulté le 11 février 2021, disponible sur <https://rm.coe.int/16802fc3a8>
- Chaves, R.-M.-Favier, L. & Pélissier, S. (2012). *L'Interculturel en classe*. Grenoble : FLE PUG.
- Cuq, J.-P.-Gruca, I. (2015). *Cours de didactique du français langue étrangère et seconde*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble.

- Defays, J.-M. (2018). *Enseigner le français langue étrangère et seconde*. Bruxelles : Éditions Mardaga.
- Durbaba, O. (2016). *Kultura i nastava stranih jezika*. Beograd : Univerzitet u Beogradu. Filološki fakultet.
- Manić-Matić, V. (2017). *Éléments de civilisation francophone dans l'enseignement du FLE*. (Thèse de doctorat non publiée). Faculté de philosophie et lettres, Université de Novi Sad, Novi Sad
- Manić-Matić, V. (2020). Le (non) verbal dans l'enseignement du FLE – enjeux, défis et réalités en contexte universitaire. *Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu*, XLV-4, 261-271.
- Zarate, G. (1986). *Enseigner une culture étrangère*. Paris : Hachette
- Zarate, G. (2016). *Représentations de l'étranger et didactique des langues*. Paris : Les Éditions Didier.
- Polovina, P. (1980). *Metodika nastave francuskog jezika*. Beograd : Naučna knjiga.
- Porcher, L. (1995). *Le français langue étrangère*. Paris : Hachette Éducation France.
- Porcher, L. (2016). *L'Enseignement des langues étrangères* ». Paris : Hachette Éducation France.
- Shiffler, L. (2006). *Pour un enseignement interactif des langues étrangères..* Paris : Didier – Crédif, Collection LAL – Langues et Apprentissage des langues.

Études littéraires

Pavle Sekeruš*
Ivana Živančević Sekeruš
Faculté de Philosophie et Lettres,
Université de Novi Sad

UDK : 52 :821.163.41.09 Milanković M.
821.133.1.09 Fontenelle B.
DOI: 10.19090/gff.2021.3.193-202
originalni naučni rad

LA LECTURE FRANÇAISE DE MILUTIN MILANKOVIĆ

Il y aurait eu peu de chance que les œuvres de Milutin Milanković, mathématicien, astronome et climatologue qui, pour les non-initiés, portent des titres énigmatiques et parlent *des phénomènes thermiques et de la radiation solaire* attirent l'attention des littéraires, si parmi elles on n'avait pas trouvé quelques œuvres de vulgarisation scientifique, destinées au grand public. L'une d'elles, intitulée *Kroz vasionu i vekove (À travers l'univers et les siècles)* de 1928, roman épistolaire de vulgarisation, dévoile assez rapidement la lecture française de l'auteur. L'influence de Bernard Le Bovier de Fontenelle et de son livre *Entretiens sur la pluralité des mondes* de 1686 paraît évidente. Ni les historiens des sciences, ni les historiens de la littérature n'en disent pas grand-chose. L'analyse comparative de ses deux ouvrages qui, utilisant des procédés semblables, explorent des zones frontalières entre la science et la fiction du XVII^e et du XX^e siècle, fait l'objet de ce travail. Nos objectifs dans cet article étaient de replacer les ouvrages présentés dans le contexte scientifique et culturel de l'époque, puis de jeter un regard nouveau sur des textes littéraires à forte teneur scientifique, analyser le phénomène de vulgarisation scientifique et enfin de mettre en évidence les rapports souvent méconnus entre littérature et science.

Mots clés : Milanković, Fontenelle, vulgarisation, science, littérature.

Invité à prononcer un discours pour l'ouverture du nouvel amphithéâtre de la Faculté des sciences techniques nommé « Milutin Milanković », je me suis senti obligé de m'instruire un petit peu sur ce scientifique qui fait partie du trio mythique de la science serbe avec Nikola Tesla et Mihajlo Pupin. C'était le début d'une rencontre inattendue avec le livre intitulé *À travers l'univers et les siècles. Une astronomie pour tous* de 1928 et la découverte d'un transfert culturel inattendue là où les chercheurs en littérature ne s'aventurent que très rarement. Un transfert qui témoigne

* psekerus@ff.uns.ac.rs

qu'écrire le monde en français ne veut pas dire obligatoirement en langue française mais qu'on peut l'écrire aussi par l'adoption des modèles et des manifestations culturelles françaises.

Les premières pages du livre mentionné paraissaient comme un déjà vu et assez rapidement il devient évident que le modèle pour le livre arrive du XVII^e siècle français et qu'il s'agit de l'œuvre de l'écrivain, scientifique et secrétaire de l'Académie des sciences, Bernard le Bovier de Fontenelle (1657-1757) et de ses *Entretiens sur la pluralité des Mondes*, dont la première édition paraît en 1686. Milutin Milanković a profité de ce modèle pour vulgariser des sujets d'astronomie dans le Royaume des Serbes, Croates et Slovènes entre deux guerres, de la même manière que Fontenelle le faisait au XVII^e siècle en France. Outre les thèmes de l'astronomie, Milanković prend également la forme de la prose épistolaire à une voix avec un seul correspondant, ou une correspondante plus exactement, avec la même argumentation qui explique ce choix, aussi bien que quelques réflexions sur le problème du travail de vulgarisateur. L'analyse comparative de ses deux ouvrages qui, utilisant des procédés semblables, explorent des zones frontalières entre la science et la fiction du XVII^e et du XX^e siècle s'imposait, et cela m'a poussé à faire cette petite recherche que je vais partager ici avec vous.

La littérature de **vulgarisation** d'abord. Daniel Raichvarg et Jean Jacques nous rappellent dans le livre *Savants et ignorants* que *vulgus* veut dire « peuple » et non « vulgaire », « que les langues 'vulgaires' sont les langues vivantes et que la Bible elle-même n'a pu se répandre dans le monde que grâce à la traduction qu'on nomme la Vulgate » (Raichvarg, Jacques, 1991 : 9).

D'après *Le Dictionnaire Littré*, c'est Mme de Staël qui, au début du XIX^e siècle, a utilisé le mot « vulgarité », pour décrire des choses sans distinction. Mais rapidement, on réalise qu'un vulgarisateur ne fait que répandre la possession et l'usage d'un savoir-faire ou d'une connaissance sans distinction aux « gens du monde », aux classes moyennes, aux ouvriers, aux enfants ou aux femmes. Quoi qu'il en soit, le mot « vulgarisation » s'est imposé et son synonyme concurrent, « popularisation » est, lui, resté beaucoup moins... populaire (Raichvarg, Jacques, 1991 : 9).

Le livre de Fontenelle est le résultat d'une nouvelle situation au XVII^e siècle où le nombre de publications scientifiques croît très rapidement et le niveau de ces publications s'élève aussi, alors que le public traditionnel n'arrive plus à suivre. « Les *Traité*s de Newton, par exemple, ne se lisent plus comme un roman. [...] Ce fossé entre 'la science qu'élaborent certains' et 'la

science que d'autres ne peuvent que recevoir' traverse toute l'histoire de la vulgarisation » (Raichvarg, Jacques, 1991 : 8).

Dans la Préface des *Entretiens sur la pluralité des mondes* Fontenelle essaye d'expliquer la recherche de ce double langage qui doit satisfaire les gens du monde, les lecteurs assidus de textes scientifiques, et les savants :

J'ai voulu traiter la philosophie d'une manière qui ne fût point philosophique ; j'ai tâché de l'amener à un point où elle ne fût ni trop sèche pour les gens du monde, ni trop badine pour les savants. Mais si on me dit, [...] qu'un pareil ouvrage n'est propre ni aux savants qui n'y peuvent rien apprendre, ni aux gens du monde qui n'auront point d'envie d'y rien apprendre [...] il se peut bien faire qu'en cherchant un milieu où la philosophie convînt à tout le monde, j'en aie trouvé un où elle ne convienne à personne ; les milieux sont trop difficiles à tenir, et je ne crois pas qu'il me prenne envie de me mettre une seconde fois dans la même peine [...] (Fontenelle, 1800 : 3).

Je dois avertir ceux qui liront ce livre, et qui ont quelques connaissances de la physique, que je n'ai point du tout prétendu les instruire, mais seulement les divertir, en leur présentant d'une manière un peu plus agréable et plus égayée ce qu'ils savent déjà plus solidement (Fontenelle, 1800 : 5).

Milanković de son côté, fait écho de ces paroles dans la première lettre de son livre : « *Да, популарне астрономије треба да поучавају и да забављају. Но када уче, онда су досадне, а кад забављају, онда не уче, па зато испада, на концу крајева, обично ова комбинација : досадно и ненаучно* » (Milanković, 1943 : 11).

[« Oui, les astronomies populaires devraient enseigner et divertir. Mais quand elles enseignent, alors elles sont ennuyeuses, et quand elles divertissent, elles ne font pas apprendre, et après tout, d'habitude nous avons cette combinaison comme résultat : ennuyeux et non scientifique. »]

Ensuite il ajoute les phrases suivantes avec une certaine coquetterie qui semble dire ce que nous anticipions déjà : « *У претсобљу мог кабинета на Универзитету стоји, покривен слојем прашине, један велики орман, препун таквих популарних астрономских дела; не бих желео да тог дебелка власторучно кљукам храном...* »¹ (Milanković, 1943 : 11).

¹ Milanković a écrit de nombreux livres de vulgarisation scientifique et de l'histoire des sciences: *Isak Njutn i Njutnova Principija* (1946), *Osnivači prirodnih nauka Pitagora — Demokrit — Aristotel — Arhimed* (1947), *Istorija astronomske nauke od njenih početaka*

[« Dans le vestibule de mon bureau à l'Université se dresse, recouvert d'une couche de poussière, un grand placard rempli de ces œuvres astronomiques populaires; Je ne voudrais pas gaver ce gros homme de ma propre nourriture... »].

Quelle est donc la solution que Fontenelle trouve entre « divertir » et « apprendre » et comment évite-t-il d'être ennuyeux tout en n'étant pas suffisamment scientifique ? Il présente les découvertes astronomiques dans un dialogue galant : un Philosophe, influencé par Copernic et par Descartes, entretient une jeune Marquise savante, et lui découvre, pendant six promenades nocturnes, les mouvements des astres et la pluralité des mondes habités, « mondes possibles » précise-t-il. Le charme de l'ouvrage tient à un mélange habile de considérations scientifiques et métaphysiques et de galanteries. Fontenelle l'organise comme roman épistolaire à une voix, composé de six soirées, c'est-à-dire, six lettres, comptes rendus à Monsieur L :

Vous voulez, Monsieur, que je vous rende un compte exact de la manière dont j'ai passé mon temps à la campagne, chez Madame la Marquise de G***. Savez-vous bien que ce compte exact sera un livre ; et ce qu'il y a de pis, un livre de philosophie ? [...] Je vous les [les entretiens] diviserai par soirs, parce qu'effectivement nous n'eûmes de ces entretiens que les soirs (Fontenelle, 1800 : 8, 10).

Chaque lettre porte un titre qui annonce le thème discuté lors d'une soirée : *Que la Terre est une planète qui tourne sur elle-même, et autour du Soleil*, pour la première, *Que la Lune est une Terre habitée* pour la deuxième et ainsi de suite jusqu'à la sixième soirée avec la lettre intitulée *Nouvelles pensées qui confirment celles des Entretiens précédents. Dernières découvertes qui ont été faites dans le Ciel*. Pourquoi le choix de la forme épistolaire ? Fontenelle l'utilisait déjà dans un roman intitulé *Lettres galantes de chevalier d'Her***, de 1685. Une autre explication c'est que la forme épistolaire satisfaisait un besoin de fragmentation de la matière, permettant le traitement des sujets très vaguement reliés. Malheureusement, le dialogue que ce genre favorise n'est pas instauré entre les lettres, (il s'agit de la forme épistolaire à une voix), mais à l'intérieur des lettres qui sont des rapports, comme je l'ai déjà mentionné, ce

do 1727. (1948), *Kroz carstvo nauke — slike iz života velikih naučnika* (1950), *22 veka hemije* (1953) i *Tehnika u toku davnih vekova* (1955).

qui leur donne peu de vraisemblance. Une autre explication est que la popularité de la forme épistolaire, déjà utilisée par l'auteur, favorisait son emploi ici.

Et Milutin Milanković ? Il suit le modèle de son lointain prédécesseur. Son livre est né des lettres (une trentaine) des lettres publiées au cours de trois ans dans la revue *Letopis Matice srpske* dans lesquelles il dialogue avec une dame sur des thèmes allant de l'histoire de l'astronomie jusqu'aux voyages spatiaux. Ces lettres, avec six nouvelles ajoutées, sont mises en forme du livre en 1928, intitulé *À travers l'univers et les siècles. Lettres d'un astronome*.

Le livre de Milanković devient ainsi un roman épistolaire avec les éléments de récit de voyage imaginaire et réel, des mémoires intimes et même du roman de science-fiction.

Ses lettres remplacent une conversation sur l'histoire de l'astronomie mais l'auteur profite de cette occasion pour se remémorer de sa vie à Dalj, près d'Osijek, de sa scolarité à Osijek et à Vienne, de ses premiers succès et échecs dans le domaine professionnel, de son doctorat à Vienne et de ses voyages en Allemagne et en Hongrie, du travail à l'Université de Belgrade. Plusieurs lettres décrivent ainsi sa mission à Constantinople en 1923 où il devait proposer aux Congrès des églises orthodoxes la réforme du calendrier julien qui, pour des raisons politico-religieuses, n'a jamais été appliquée. Dans ces lettres le roman ressemble le plus aux mémoires.

Lorsqu'il traite de la science d'astronomie, l'écrivain utilise une approche très personnelle : son astronome part en voyage imaginaire avec une amie, à travers le temps et l'espace, aux endroits et les époques qui seront cruciaux pour le développement de l'astronomie.

Није ли боље да Вас, место да Вам причам и тумачим, узмем под руку и поведем на замишљена, али душевно доживела путовања у тајанствености васионе и векова? [...] За свако такво путовање можете се, по Вашем укусу, оденути и окитити. [...] Наш пут ће нас водити кроз васиону и векове, али и живот земаљски. Ето, такву, без утврђеног плана и система, више поверљиву него научну, замишљам нашу преписку. Да ли би Вам се она допала (Milanković, 1943 : 12)

[Au lieu de parler et d'interpréter, n'est-ce pas mieux, de vous prendre par la main et de vous emmener dans des voyages imaginaires, mais vécus avec émotions, dans le mystère de l'univers et des siècles? [...] Pour chacun de ces voyages, vous pouvez, selon votre goût, vous habiller et vous embellir. [...] Notre chemin nous conduira à travers l'univers et les siècles, mais aussi à travers la vie terrestre. C'est de cette façon, sans plan ni système établi, plus

confidentiel que scientifique, que j'imagine notre correspondance. Aimeriez-vous cela ?]

Cette prise de main de la dame est fictive, épistolaire, aussi bien que leur voyage à travers le temps. Vêtus de vêtements de l'époque choisie, ils se promènent à Babylone, berceau de l'astronomie, dans l'Athènes antique, en Alexandrie, Dubrovnik, Padoue, Prague, en Angleterre, ou encore en Allemagne. Cachés aux yeux des indigènes, ils assistent, comme dans une salle de théâtre, aux dialogues des prêtres babyloniens, d'Aristote, Eratosthène et autres grands scientifiques d'Alexandrie, de Cléopâtre et de César, de Galilée et de Newton, ces dialogues qui changeront pour toujours la science de l'astronomie. Parfois, les lettres décrivent des expériences, suivent le chemin d'une écriture ancienne ou le développement d'un instrument scientifique, ou décrivent l'architecture des villes anciennes et nouvelles. L'histoire des idées scientifiques est entremêlée de connaissances de base sur notre soleil et nos planètes et leurs orbites. Dans la partie centrale du livre Milanković présente ses postulats sur le changement climatique, c'est-à-dire sur la nature cyclique des périodes glaciaires à travers l'histoire et l'avenir de notre planète Terre.

Enfin, dans les dernières lettres, le roman épistolaire prend l'allure d'un roman de science-fiction vernien. Notre astronaute invite son ami à faire avec lui un voyage extraterrestre dans un train fusée vers la Lune d'abord, puis vers Mars et enfin Venus. La 37^{ème} et dernière lettre de la deuxième édition serbe, nous amène en un pèlerinage vers la Voie lactée, vers des amas d'étoiles et des essaims de soleils. Alors que les temps révolus et les voyages à travers l'espace sont décrits de manière experte, l'écrivain se révèle ici l'auteur de science-fiction, variant encore une fois le genre de ses contes en lettres.

Analysant la littérature de vulgarisation Joël Castonguay-Bélanger dit que :

[...] plusieurs fictions dialoguées mettent [ici] en scène une initiation intellectuelle entre au moins deux personnages : d'un côté, une figure de pédagogue en possession d'un savoir à transmettre ; de l'autre, un destinataire ignorant ne demandant qu'à être éclairé. La relation pédagogique prend tantôt la forme d'une conversation galante ou familière, tantôt celle d'un échange épistolaire, et exploite à divers degrés la scénographie et le dispositif narratif mis en place. Parce qu'on les représente comme l'incarnation idéale d'un esprit vierge à instruire, les femmes et les enfants apparaissent souvent comme les destinataires privilégiés du discours pédagogique. [...] les exemples abondent où les interlocuteurs se

voient réduits à leur seul prénom ou se contentent d'interactions minimales qui donnent à la structure dialogique le statut de prétexte narratif inexploité (Castonguay-Bélanger, 2014 : 177).

Fontenelle et Milanković ne s'écartent pas de cette pratique mais l'appliquent de manière cohérente. Le premier justifie de la façon suivante son choix d'une aimable marquise comme interlocutrice :

J'ai mis dans ces entretiens une femme que l'on instruit et qui n'a jamais ouï parler de ces choses-là. J'ai cru que cette fiction me servirait à rendre l'ouvrage plus susceptible d'agrément, et à encourager les dames par l'exemple d'une femme qui, ne sortant jamais des bornes d'une personne qui n'a nulle teinture des sciences, ne laisse pas d'entendre ce qu'on lui dit, et de ranger dans sa tête, sans confusion, les tourbillons et les mondes (Fontenelle, 1800 : 31).

Il ajoute aussi :

Il est vrai que les idées de ce livre-ci sont moins familières à la plupart des femmes que celles de la *Princesse de Clèves*, mais elles n'en sont pas plus obscures, et je suis sûr qu'à une seconde lecture tout au plus, il ne leur en sera rien échappé (Fontenelle, 1800 : 5).

L'habitude de parler de science à un public spécifiquement féminin traverse toute l'histoire de la vulgarisation depuis ses origines. Cependant, les femmes s'y affirment non seulement comme lectrices ou comme interlocutrices privilégiées de l'œuvre vulgarisatrice, mais aussi comme auteurs. Il suffit de mentionner Mme du Châtelet (*Institution de Physique*), traductions et commentaires de Newton en français ou Mme d'Épinay (*Conversation d'Émilie*), mais dans les interprétations de cette pratique le côté misogyne l'emporte le plus souvent comme, par exemple, chez Sainte-Beuve d'après qui ce détour par un disciple féminin était, pour ainsi dire, obligé car Fontenelle s'adressait alors à son meilleur public, c'est-à-dire « à des esprits plutôt vides et vacants que déjà occupés par d'opiniâtres erreurs. Mieux valait avoir affaire à un ignorant certes qu'à un esprit encroûté, entêté de la vieille science » (Sainte-Beuve, 1868 : 97). Presque trois siècles plus tard, Milanković continue cette tradition d'interlocutrice féminine et comme son prédécesseur lui tient des propos galants et fait la cour à son élève. Une certaine condescendance aimable, fontenellienne dirais-je, ne lui est pas étrangère non plus, comme dans les phrases suivantes :

Дама: „Но она (астрологија, прим. аут) је, јел’те, у последње време дошла опет у моду, и многи верују у њу.“ – „Мода! Законик жене! Истина је, астрологија стоји у високој конјунктури, свет је преплављен перспективама астролога. Будућност је постала опет траженом робом, иначе ови силни астролози не би имали од чега да живе“ (Milanković, 1943 : 31).

La dame : [« Mais elle (l’astrologie, N. d. A) est revenue à la mode ces derniers temps, et beaucoup croient en elle. » – « Ah la mode! Loi pour les femmes! C’est vrai, l’astrologie est très sollicitée, le monde est inondé de perspectives d’astrologues. L’avenir est redevenu une marchandise recherchée, sinon ces puissants astrologues n’auraient rien pour vivre. »]

De nombreux procédés empruntés à Fontenelle par Milanković surprennent beaucoup moins que l’étonnante similitude de destins de deux auteurs. Non seulement que leurs vies se ressemblaient, (les deux étaient membres influents des Académies des sciences de leurs pays, l’un comme secrétaire à vie et l’autre comme vice-président), mais ils sont restés liés même après la mort.² L’Union Astronomique Internationale a donné en 1970 le nom de *Milanković* à un cratère de la Lune et en 1973 à un astéroïde nommé *1605 Milanković*. Fontenelle a reçu ces honneurs un peu plus tôt, en 1935 quand un cratère de la Lune a reçu son nom, aussi bien qu’un astéroïde nommé *10069 Fontenelle*.

Pour conclure, nous pouvons dire que, malgré ses hésitations, Milanković a décidé de nourrir avec « sa propre nourriture » son grand placard poussiéreux rempli des œuvres astronomiques populaires, qui se trouvait dans le vestibule de son bureau universitaire. Il sortira de ce placard le livre de Fontenelle *Entretiens sur la pluralité des mondes* de 1686 et l’utilisera comme modèle pour son livre de vulgarisation scientifique *À travers l’univers et les siècles* de 1928. Tous les procédés déjà employés par Fontenelle se retrouvent

² En l’honneur de ses réalisations en astronomie, un cratère d’impact de l’autre côté de la Lune a reçu le nom de Milanković lors de la 14^e Assemblée générale de l’*Union Astronomique Internationale* en 1970. Son nom est également donné à un cratère sur Mars lors de la 15^e Assemblée générale de l’UIA en 1973. Depuis 1993, la médaille Milutin Milanković a été décernée par la Société européenne de géophysique (appelée EGU depuis 2003) pour ses contributions dans le domaine du climat à long terme et de la modélisation. Un astéroïde de la ceinture principale découvert en 1936 a également été surnommé *1605 Milankovitch*. En 1935 le nom *Fontenelle* est donné à un cratère lunaire et le nom (*10069 Fontenelle*), à un astéroïde. (Milutin Milanković (Милутин Миланковић), (n.d.)).

dans ce livre : le genre de roman épistolaire à une voix, mais plus complexe et plus exigeant que celui de son prédécesseur. Son interlocutrice sera une femme charmante, selon les règles du genre de vulgarisation et de son modèle. Le maître Milanković va profiter de sa position, aussi bien que le maître Fontenelle, et va faire discrètement la cour à son élève. Cela faisait partie de la stratégie annoncée par Fontenelle et adoptée par son successeur : instruire et divertir en même temps, et surtout ne pas ennuyer. Apparemment, vu la réception des ouvrages, les deux ont réussi dans leurs entreprises : Le livre de Fontenelle a eu plus d'une trentaine d'éditions jusqu'à aujourd'hui et de nombreuses traductions ; celui de Milanković a, pour sa part, eu une dizaine d'éditions en Serbie et deux en Allemagne, pendant sa relativement courte vie de 90 ans.

Pavle Sekeruš, Ivana Živančević Sekeruš

MILUTIN MILANKOVIĆ AND HIS FRENCH READINGS

Summary

The works of Milutin Milanković, mathematician, astronomer and climatologist, which, for the uninitiated, carry enigmatic titles and speak of *thermal phenomena and solar radiation*, would have had little chance to attract the attention of literary critics, if among them one had not found some popular science works intended for the general public. One of them, titled *Kroz vasionu i vekove (Across the Universe and Centuries)* from 1928, a popular epistolary novel, reveals the author's French readings fairly quickly. The influence of the 17th century French author Bernard le Bovier de Fontenelle and his book *Interviews on the Plurality of Worlds* from 1686 seems obvious, however neither scientists nor literary historians say much about it. The subject of this paper is comparative analysis of these two books, which use similar writing strategies, exploring border areas between 17th and 20th century science and fiction. Our objectives are to place the mentioned works in the scientific and cultural context of the respective periods. Furthermore we want to take a new look at literary texts with a strong scientific content and analyze the phenomenon of popularization of science, as well as highlight often unknown relationships between literature and science.

Key words: Milanković, Fontenelle, popularization, science, literature.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Castonguay-Bélanger, J. (2014). À l'ombre de Fontenelle. Dissémination du discours scientifique par la fiction au XVIII^e siècle. *Littératures classiques*, 2014/3, 85. 171-187.
- Fontenel, B. l'B. de. (1997). *O mnoštvu svetova*. Beograd : Paideia.
- Fontenelle, B. l'B. de. (1800). *Entretien sur la pluralité des mondes*. Lyon : Leroy.
- Littré, É. (1863-1877). Dictionnaire de la langue française. Paris : Hachette. Consulté le 15 octobre 2020, disponible sur <http://littrereverso.net/dictionnaire-francais/>
- Milanković, M. (1943). *Kroz vasionu i vekove. Jedna astronomija za svakog*. Beograd : Jugoistok. (Миланковић, М. (1943). *Кроз васиону и векове. Једна астрономија за сваког*. Београд : Југоисток.)
- Raichvarg, D.-Jacques, J. (1991). *Savants et Ignorants. Une histoire de la vulgarisation des sciences*. Paris : Seuil.
- Sainte-Beuve. (1868). *Nouveaux lundis*. Tome 10. Paris : Michel Lévy frères. Consulté le 10 octobre 2020, disponible sur <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6121137p.texteImage>
- Milutin Milanković (Милутин Миланковић). (n.d.). In : Wikipedia. Consulté le 10 septembre 2010, sur https://sr.wikipedia.org/wiki/Милутин_Миланковић

L'ACADÉMIE AU 18^E SIÈCLE : UN DES VECTEURS MAJEURS DE TRANSFERTS CULTURELS

Les vecteurs majeurs de transferts culturels que nous nous proposons d'analyser dans le contexte de formation des foyers des absolutismes éclairés à travers les œuvres des Lumières françaises, académies, seront, dans un premier temps, les institutions véhiculant les mouvements intellectuels permettant la formation de ces foyers. Il nous a paru important de donner une vue transversale de ces institutions à travers l'Europe éclairée tout en tenant compte de la position spécifique de la France de cette époque. En analysant les principaux vecteurs de ces mouvements – académies, et notamment l'évolution de l'institution de l'Académie en France, nous resterons toujours prudents et tenterons de ne pas interpréter les transferts comme de simples transplantations des modèles culturels d'un pays à l'autre tout en démontrant que l'échec du projet politique et culturel de l'absolutisme éclairé se lit à travers l'écroulement des vecteurs officiels de transferts culturels.

Mots clés : vecteurs de transferts culturels, académies, absolutismes éclairés, Michel Espagne, réinterprétation.

LES VECTEURS DE TRANSFERTS CULTURELS

La langue française fut, nous le savons, au 18^e siècle, le vecteur principal de la transmission des Lumières. Il importe au préalable de comprendre les mécanismes institutionnels inhérents à la République des Lettres qui ont permis ces échanges et cette diffusion. Il est en outre un autre préalable : reprendre, avec l'apport théorique de Michel Espagne, la notion de « transfert culturel ».

Le terme de transfert implique étymologiquement le déplacement dans l'espace, mais, ce qui nous intéresse davantage est qu'il « sous-entend [par la

* anja.bundalo@flf.unibl.org

notion de « transfert culturel »] une transformation en profondeur liée à la conjoncture changeante de la culture d'accueil » (Espagne, Werner, 1988 : 5). Quant à la notion de « culture », pour la rendre opératoire nous l'appliquerons à l'ensemble des échanges dans la communication sociale. Et la projection de la culture d'un pays dans un autre est inséparable des conjonctures de ce dernier ; elle se modifie par rapport à son identité originare.

Michel Espagne définit le terme de « transfert » en expliquant que « [t]ransférer, ce n'est pas transporter, mais plutôt métamorphoser, et le terme ne se réduit en aucun cas à la question mal circonscrite et très banale des échanges culturels. C'est moins la circulation des biens culturels que leur réinterprétation qui est en jeu » (Espagne, 2012 : 1).

Il faut ajouter pour mieux comprendre ce processus de réinterprétation comme le conçoit Michel Espagne que « [t]out passage d'un objet culturel d'un contexte dans un autre a pour conséquence une transformation de son sens, une dynamique de resémantisation, qu'on ne peut pleinement reconnaître qu'en tenant compte des vecteurs historiques du passage » (Espagne, 2012 : 1).

En effet, les emprunts faits à la culture d'un pays sont souvent transformés en fonction des besoins du pays emprunteur. L'exemple le plus frappant en est le dessein des rois éclairés de transformer en politique ce qui était philosophie. En analysant les principaux vecteurs de ces mouvements, les Académies, nous resterons toujours prudents et tenterons de ne pas interpréter les transferts comme de simples transplantations des modèles culturels d'un pays à l'autre.

La notion de transfert culturel tel que Michel Espagne la définit nous a notamment permis de comprendre comment la pensée de Voltaire dépasse les limites de la France pour intégrer des cercles concentriques plus larges. Ce faisant, lui, comme les érudits d'autres nations, considère que les références propres à son aire culturelle d'appartenance sont centrales.

Ajoutons que la particularité de certains pays par leur richesse intellectuelle ou des lieux tels que capitales, académies, bibliothèques, etc. permettaient, jusqu'à la naissance des nationalismes dans le dernier tiers du XVIII^e siècle, qu'on fit coïncider le particulier et le global. Les institutions culturelles ne pourraient être concernées que comme de simples réceptacles ou repoussoirs des idées forgées par l'intelligentsia de la République des Lettres. Les académies, aussi bien que les autres formes de sociabilité européennes tels les salons et les loges, eurent une dynamique propre,

indépendante des facteurs dépassant ses limites, contrairement à ce qu'affirme Daniel Mornet en ne les considérant que du seul point de vue de l' « idéologie qu'elles recueillent ou transmettent » (Chartier, 1990 : 15). Par leur travail intellectuel les institutions de la République des lettres contribuent à anéantir la dichotomie radicale existant dans l'Ancien régime entre l'individualité des personnes habitant un État et la raison d'État lui-même.

Étudier ces lieux, comme le souligne aussi Michel Espagne, constitue évidemment une tâche importante dans la recherche de transferts culturels. Pour nous, une telle étude sera importante dans sa perspective d'édification des foyers des absolutismes éclairés.

Nous montrerons d'abord que la modernisation du concept italien d'académie qui se produisit d'abord dans la France de Richelieu apporta le plus, dans un premier temps, à la propagation des idées des Lumières à travers l'Europe des érudits.

L'ACADEMIE : LA VIE D'UNE INSTITUTION ECLAIRÉE

La rencontre personnelle des érudits n'était pas toujours possible ni nécessaire pour nouer des relations intellectuelles. Les correspondances palliaient l'absence physique et il arrivait souvent qu'elles précédaient naturellement de brèves rencontres ou discussions au sein d'un cabinet privé. Cette forme d'échange n'était pas nouvelle. Elle existait depuis le XV^e siècle dans les pays du Sud de l'Europe, où la puissance de l'Église était plus pesante et constante. Ces relations annonçaient la formation des académies.

Au XVII^e siècle en Italie et en France, une forte volonté se développa d'accroître la liberté de pensée. Il n'en était pas de même dans l'espace universitaire où les interdits traditionnels demeuraient plus prégnants. L'académisme qui connut son essor au XVII^e siècle, répondait à un immense appétit de culture qui se renforça encore dans le siècle des Lumières. La mission de ce système académique hiérarchisé était la préservation d'une mémoire culturelle et linguistique glorieuse.

Les mentalités européennes devenant plus communicatives et plus intéressées aux questions concrètes et aux résultats mesurables des recherches scientifiques, le terrain s'avéra fertile pour la création de ces institutions qui furent autant de vecteurs des connaissances. En France autour de 1700 l'académisme se fraya la voie au détriment des universités, quasiment imperméables aux exigences des élites. En effet, l'académisme se distingua de

toutes les institutions de savoir (institutionnalisées comme les universités ou non, comme les salons et les loges) par sa volonté de professionnalisation des savoirs (certaines se consacrent à la peinture et à la sculpture, d'autres aux belles lettres ou à la médecine).

Il importe ici de remonter au moins à quelques moments phares du développement de cette institution afin de souligner ses spécificités dans la France des Lumières. Même si l'académisme en Italie et en France ne se développa pas au même rythme et de la même manière à ses débuts, les érudits de la France et de l'Italie éclairées avaient en commun un engouement identique pour la formation des cercles savants libérés de toute autre objectif que celui de l'intelligence. Ainsi Condorcet associera dans un même hommage les académies et sociétés savantes pour leur capacité à « produire dans les opinions une révolution insensible des esprits, le prolongement institutionnel de la perfectibilité de la raison » (Hurel, Laudin, 2000 : 13).

L'exigence de la modernisation et de la diffusion des savoirs était prédominante dans ces institutions. La France suivit le modèle italien de la « société savante », à la différence du modèle précédemment existant, le modèle platonicien de l'académie censé recueillir et conserver les connaissances existantes. Ce deuxième modèle était consacré depuis l'année 1554 et, selon Gérard Michaux, « cette évolution constitue une étape importante, car dès lors se développe en Italie une véritable mode, puisqu'on a pu compter jusqu'à six cents assemblées académiques s'occupant des domaines scientifiques et artistiques les plus divers » (2007 : 73).

Non seulement ces influences italiennes étaient palpables en France (on considère que l'Académie Française fut fondée sur l'exemple de la première académie italienne qui avait pour but de purifier la langue, l'Academia della Crusca, inaugurée un demi-siècle auparavant, en 1582, à Florence), mais de plus « le mouvement académique devait toucher toute l'Europe de la fin du XVII^e et du XVIII^e siècle ». Et il le toucha à tel point que toutes les capitales des monarchies éclairées, Vienne à part, auront leurs académies des sciences dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle. En effet, Vienne restera dépendante de l'Italie dans le domaine des arts et des sciences à tel point que Joseph II y créera le théâtre de cour pour imposer sur scène la langue allemande. Elle ne donna et n'acquiesça ni scientifiques ni philosophes

importants. Son statut de véritable monarchie éclairée reste de ce fait à réinterroger¹.

Or, il y a là une grande différence entre l'Italie et la France : tandis qu'en Italie les grandes familles, voire les papes, étaient les fondateurs de ces « cercles », en France, au contraire, le pouvoir étatique s'en servit pour lutter contre le pouvoir de l'Église. D'où l'hypothèse que le modèle des absolutismes éclairés par excellence fut la France du Roi Soleil. De plus, les philosophes des Lumières françaises, souvent eux-mêmes membres des académies (et pas seulement des académies françaises) seront les premiers « vecteurs » de cette idée d'une sphère supranationale de l'intelligence. Chaque État se réclamant de cette République, devait montrer sa volonté de s'éclairer en s'ouvrant aux transferts culturels.

Les académies furent instrumentalisées par les monarques dès la première moitié du XVII^e siècle en France avec l'Académie Française fondée par Richelieu en 1635. On a beaucoup répété que Richelieu a su profiter de cette institution conçue comme un appareil important du pouvoir monarchique. En détournant au service de la monarchie la nouvelle génération des hommes de lettres, il en fit l'instrument centralisateur de l'État. La devise « à l'immortalité » témoigne d'une volonté forte de donner à la langue française le statut de langue universelle dont nous parlerons ultérieurement.

Dans les années 1730 Voltaire, dans sa 24^e des *Lettres anglaises* reproche ouvertement à l'Académie française et à ses membres de ne pas approfondir suffisamment certaines questions brûlantes et de, par contre, tourner à vide à propos des sujets bien moins importants. Cela n'empêche pas que le monde académique parisien soit dominé dans la deuxième moitié du siècle par les philosophes des Lumières : d'Alembert même, en tant que secrétaire général, assurera, par le biais de l'Académie, une diffusion importante des idées nouvelles.

Ce survol historique du développement de cette institution permet de constater que l'académisme qui connut son essor au XVII^e siècle, répondait à l'immense appétit de culture du siècle des Lumières. La tâche principale de ce

¹ Si Joseph II est toujours mentionné lorsqu'on parle des monarques (voire despotes) éclairés, il n'en est pas de même de l'Autriche qu'on ne considère que rarement comme une monarchie éclairée.

système académique hiérarchisé était la promotion et la préservation d'une mémoire culturelle glorieuse. L'œuvre phare de l'Académie française, le *Dictionnaire*, fut éditée quatre fois au dix-huitième siècle. D'autre part, l'académisme se distingua de toutes les institutions de savoir (fussent-elles institutionnalisées comme les universités ou non, comme les salons et les loges maçonniques) par sa volonté de professionnalisation des savoirs (certaines se consacrent à la peinture et à la sculpture, d'autres aux belles lettres ou à la médecine).

Parmi les nombreuses académies parisiennes et provinciales, l'Académie d'architecture et de sculpture (connue sous le nom d'Académie royale d'architecture depuis 1671) nous est apparue la plus active en matière de transferts culturels. Car, à côté de son triple rôle : celui de choisir les pensionnaires de France à Rome, de dispenser un enseignement pratique et théorique et finalement de gérer les titres des académiciens, elle reprend en 1725 dans le Salon carré du Louvre la tradition des expositions officielles. Et c'est grâce aux expositions académiques que l'art entre à proprement parler dans le domaine public. De cette manière son activité « contribue à rapprocher les peintres et la peinture d'un public « éclairé » dont les livrets officiels sollicitent l'avis » (Pomeau, Ehrard, 1999 : 49).

Ajoutons à cette popularisation des arts et des sciences que l'érudition au sein des académies servira souvent de masque pour l'esprit philosophique naissant, comme ce fut notamment le cas dans l'Académie des Inscriptions fondée en 1663 par Colbert et transformée en 1716 en Académie des Inscriptions et de belles lettres. Loin de se contenter de simples échanges des idées, les philosophes membres de l'Académie, se servirent du milieu académique comme d'un véritable vecteur des idées éclairées. Les auteurs de *l'Histoire de la littérature française de Fénelon à Voltaire*, mentionnent, à ce propos, un groupe d'académiciens-libres penseurs parmi lesquels Nicolas Fréret, Nicolas Boindin, Mirabeau et Dumarsais qui se réunissent, « en marge des séances officielles [...] pour échanger les idées les plus hardies » (Pomeau, Ehrard, 1999 : 47).

Ces auteurs produiront les ouvrages jugés « les plus violemment antichrétiens du demi-siècle ». Il s'agit notamment de *La Lettre de Thrasybule à Leucippe*, attribuée à Fréret ou encore des *Nouvelles libertés de penser* (1743), qui réunit des textes qui serviront de base théorique à la formation des absolutismes éclairés, tels les *Sentiments des philosophes de la nature de l'âme*,

attribué à Mirabeau, *De la liberté*, attribué à Fontenelle et enfin l'article *Le Philosophe*, que reprendra l'*Encyclopédie*.

L'activité de l'Académie des Inscriptions et de belles lettres n'était pas moins importante dans le domaine politique que dans celui des arts. En effet, si l'on en croit Charles Perrault, le roi, en s'adressant aux académiciens lors d'une séance déclara : « Vous pouvez, Messieurs, juger de l'estime que je fais de vous, puisque je vous confie la chose du monde qui m'est la plus précieuse, qui est ma gloire » (Michaux, 2007 : 80). Gérard Michaux explique que cette « gloire » consistait en monuments que les académiciens avaient pour tâche de « concevoir ou simplement de superviser [...] : inscriptions des portes de Paris, plafonds de la Galerie des Glaces à Versailles, etc... » (Michaux, 2007 : 80). Nous sommes portés à considérer les membres de cette Académie comme des conseillers privés du roi en matière de tout ce qui touchait à la vie culturelle de la cour ou encore comme une sorte de « veilleurs » du bon goût. De plus, Voltaire aurait reconnu en privé combien il devait aux Mémoires de l'Académie.

Si, comme on l'a montré, dans la France de Louis XIV l'académisme fut un instrument de la politique royale, le statut des savants en Angleterre présentait des traits nettement différents. La fondation de la Royal Society en 1662, ne fut que la reconnaissance officielle d'un long effort des particuliers pour promouvoir les sciences de la nature. Dans la France de la même époque c'est le pouvoir royal qui entreprit de fonder une académie. En Angleterre, le rôle de la monarchie se réduisait à l'accord d'une charte de protection. C'est pourquoi les rois éclairés des nouvelles monarchies préférèrent le modèle français.

Somme toute, ces institutions contribuèrent indubitablement à la formation des absolutismes éclairés. Pour mieux le comprendre, nous nous pencherons sur les académies d'art qui étaient les plus perméables aux « transferts culturels ». Les institutions artistiques en France jouèrent un rôle important sous la Régence et sous le long règne de Louis XV car les artistes académiciens, grâce au mécénat de Louis XIV, avaient pleinement pris conscience de ce qu'ils valaient pour la monarchie. La fin de règne de Louis XIV vit toutefois décroître ses initiatives en matière artistique et culturelle. Louis XV n'avait pas les ambitions artistiques de son aïeul. Udolpho Van de Standt apporte un témoignage de l'amoindrissement de l'intérêt pour la vie de l'art lorsqu'il parle de l'Académie royale : « Dès la fin du XVII^e siècle, en raison du manque de sollicitude de l'État, d'un éclectisme théorique et de l'évolution du goût vers la « petite manière » décorative, la facilité de se laisser aller a gagné l'Académie » (Van de Standt, 2006 : 92).

L'Italie était pour le peintre, et plus que jamais, un lieu de pèlerinage et d'inspiration. C'était, en tout cas, l'antique et les grands maîtres qu'on allait y chercher plutôt que la création contemporaine. Pour cette élite européenne que constituaient les artistes académiciens il était naturel de se tourner vers la source inépuisable de l'Antiquité. Les beaux-arts de l'Antiquité attirèrent l'attention des académiciens dès les années 1720. En 1719 Montfaucon publiait *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*. Plus tardivement, sous l'influence de Caylus, de Winckelmann, cet engouement pour l'Antiquité s'accrut grâce à la découverte d'Herculanum en 1738, ce qui imposa dans tous les domaines et à toute l'Europe « ce que l'on nomme par commodité le néoclassicisme et la recherche d'un genre noble et sévère » (Van de Standt, 2006 : 91).

Depuis l'année 1666, date de la fondation de l'Académie de France à Rome, tout peintre et sculpteur ayant l'ambition de réussir dans les cercles artistiques parisiens, devait y passer un séjour de formation, il est clair que « la peinture française ne s'est pas fait sans impulsions italiennes » (Rosenberg, 2007 : 175). Cette inspiration italienne importante de l'art des maîtres français n'empêcha pourtant pas que la suprématie politique française aboutît à l'imposition de l'art français comme universel et commun à toute l'Europe éclairée. La France primera dans les arts décoratifs dans toute l'Europe de sorte que l'on donne des noms des règnes politiques « Régence », « Louis XV », « Louis XVI », aux styles propres à ces périodes.

L'influence italienne, jamais effacée, reprit du poids dans la France du règne de Louis XV. Valoriser la suprématie française impliquait l'obligation pour les Français d'exceller dans des pratiques artistiques accessibles aux cours européennes.

Les académiciens étaient privilégiés parmi les cosmopolites français et ils avaient plus facilement accès aux autres cours européennes : l'appartenance à une académie conférait une visibilité à ses membres. Ceux-ci s'intéressaient avec engouement à toutes les réformes des princes éclairés. Ainsi, l'attention des académies savantes pour le réformateur milanais Cesare Beccaria « [fut] un phénomène général en Europe, auquel participe, sous l'impulsion secrète et généreuse de Voltaire, la Société économique de Berne » (Porret, 1997 : 21). Cette Académie gagna un véritable prestige en tant qu'institution éclairée grâce à ses relations institutionnelles « internationales ». Ces relations mêmes la mirent à l'abri de la censure étatique lorsqu'elle lança le concours sur la réforme du droit pénal en 1777.

Quant aux relations internationales dans la vie académique des monarchies éclairées, les liens multiples de L'Académie de Berlin lui assurèrent une place extrêmement importante. De la même façon l'Académie de Saint-Pétersbourg comptait en 1777 soixante membres étrangers dont dix-sept français ou résidant en France (Condorcet, entre autres en faisait partie²) et treize résidant dans des villes allemandes. La capitale russe fut à cette époque plus proche de l'Occident qu'elle ne l'avait jamais été.

Fondée en 1700 par Leibniz (1646-1716), l'Académie des Sciences de Berlin sera réorganisée sur le modèle français par Frédéric II dès son avènement au pouvoir en 1740. Aussi, « la proportion de membres étrangers français fut-[elle] particulièrement grande durant les quinze premières années qui suivirent la réorganisation de l'Académie des Sciences et Belles-Lettres par Frédéric II (1746-1760) » (Hurel, Laudin, 2000 : 13).

Quant à l'Académie impériale des sciences (Académie de Saint-Pétersbourg), malgré l'intérêt que Catherine II porte aux institutions académiques, mis en valeur par le titre de membre associé de l'Académie Royale de Prusse qui lui est conféré en 1768, l'Académie russe garda son caractère insulaire. Elle ne fut pas vectrice des idées nouvelles politiques et économiques comme la tzarine prétendait la présenter dans le monde occidental : l'institution fait défaut lorsqu'il s'agit d'appliquer les idées éclairées dans la réalité politique et culturelle russe. Dans une note de ses *Mémoires pour Catherine II* de 1773, Diderot décrit l'incapacité des « manivelles académiques » (Diderot, 1966 : 250-251) dans les matières administratives.

De plus, l'Académie russe fut de fait séparée non seulement de la « simple » population mais aussi d'une bonne partie de l'élite sociale. La question sur le bénéfice que le pays n'ayant pas encore d'ouvrage décent traitant de son histoire ou de sa position géographique pouvait en tirer dans de pareilles conditions s'imposait. Le comte Alexandre Vorontsov le déplorait dans une lettre de 1767 :

N'est-il pas honteux que nous n'ayons pas une histoire nationale complète et une description géographique de l'Empire et lorsque nous voulons avoir une idée du

² Voltaire, Diderot et Grimm ne figuraient sur les tableaux de l'Académie, comme l'avance Georges Dulac, qu'à titre purement honorifique.

pays il faut avoir recours au peu d'auteurs français et allemands qui ont écrit sur ces matières d'une façon fautive comme vous le savez » (Dulac, 2000 : 241).

Dans un pays sclérosé par le servage où les idées des savants natifs ne furent que rarement mis en œuvre, les résultats du travail scientifique des académiciens et autres conseillers étrangers restaient le plus souvent lettre morte selon J. A. Euler. L'absence d'une base sociale suffisante pour supporter des institutions culturelles de haut niveau était évidente, entre autres, dans le domaine de l'éducation.

Puis, Diderot insistait en 1772 (avant son départ à Saint-Pétersbourg) qu'il fallait mieux s'occuper des bases de l'économie du pays, c'est-à-dire d'abolir le servage et de faire enrichir les paysans, avant de penser au développement des arts et des sciences. Si l'on est à juger de ses conclusions d'après le sort que connaîtra l'Académie russe après son départ, force est de constater que Diderot avait raison de comparer ses compatriotes et les autres étrangers membres de cette institution éclairée à des plantes exotiques :

L'émule de Pierre I^{er}, l'impératrice Catherine II, j'ose le dire, a commencé son édifice par le faîte, en appelant auprès d'elle des hommes de génie de toutes les contrées. Qu'ont produit, que produiront ces rares plantes exotiques ? Rien. Elles périront dans le pays comme les plantes étrangères périssent dans nos serres [...] (Diderot, 1977 : 663).

CONCLUSION

Les vecteurs de transferts culturels – académies – que nous avons analysés dans le contexte de formation des foyers des absolutismes éclairés seront, dans un premier temps, les institutions véhiculant ces mouvements intellectuels. Il nous a paru important de donner une vue transversale de ces institutions à travers l'Europe éclairée tout en tenant compte de la position spécifique de la France de cette époque. En effet, même si elle n'avait pas le statut de monarchie éclairée, la France fut le lieu de rencontre des « portails de globalisation » les plus importants.

Mais en tant qu' « institutions des rois » les académies se verront de moins en moins utiles dans le dernier tiers du siècle pour finalement disparaître sous la Révolution. Robespierre et Marat verront dans les académies les simples institutions désuètes de l'Ancien Régime. Aussi les dernières années du règne de Frédéric II témoigneront-elles d'une décroissance de l'intérêt que le prince portait

à l'institution qui ne prêtait qu'une attention insuffisante aux développements scientifiques et culturels de la Prusse de l'époque.

Daniel Roche, en parlant du mouvement académique, devenu de plus désuet car concurrencé par les cercles privés échappant à la surveillance officielle, met en évidence que celui-ci « [...] retrouve les contradictions inhérentes à la monarchie française, car il ne peut se libérer totalement d'un cadre dont il est le garant, et il ne peut promulguer en clair les réformes qui feraient tout basculer » (Roche, 1978 : 393).

En avançant l'idée selon laquelle cette institution éclairée ne pouvait pas éviter le sort de la monarchie qui la constitua, Daniel Roche vient appuyer notre thèse sur l'échec du projet politique et culturel de l'absolutisme éclairé qui se lit à travers l'écroulement des vecteurs officiels de transferts culturels.

Anja Bundalo

THE ACADEMY IN THE 18th CENTURY: ONE OF THE MAJOR VECTORS OF CULTURAL TRANSFERS

Summary

The major vectors of cultural transfers that we propose to analyze in the context of the formation of centers of enlightened absolutisms through the works of the French Enlightenment – academies – will be, initially, the institutions conveying intellectual movements allowing the formation of these centers. It seemed important to us to give a transversal view of these institutions across enlightened Europe while taking into account the specific position of France at that time.

By analyzing the main vectors of these movements – academies, and in particular the evolution of the institution of the Academy in France, we will always remain cautious and will try not to interpret the transfers as simple transplantations of the cultural models of one country to the other while demonstrating that the failure of the political and cultural project of enlightened absolutism can be read through the collapse of the official vectors of cultural transfers.

Key words: vectors of cultural transfers, academies, enlightened absolutisms, Michel Espagne, reinterpretation.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Chartier, R. (1990). *Les origines culturelles de la Révolution française*. Paris : Seuil.
- Diderot, D. (1966). *Mémoires pour Catherine II, Mélanges philosophiques, historiques etc.* Paris : Garnier.
- Diderot, D. (1977). *Mélanges et morceaux divers. Contributions à l'Histoire des deux Indes*. Siena : Gianluigi Goggi.
- Dulac, G. (2000). La vie académique à Saint-Pétersbourg vers 1770 d'après la correspondance entre J. A. Euler et Formey. In : Hurel O.-D.-Laudin, G. (ed.) (2000). *Académies et sociétés savantes en Europe (1650- 1800)*. Paris : Honoré Champion. 220-241.
- Espagne, M.-Werner M. (ed.) (1988). *Transferts, les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand: XVIII^e et XIX^e siècles*. Paris : Recherche sur les civilisations.
- Espagne, M. (2012). La notion de transfert culturel. *Revue Sciences/Lettres*, 1|2013. Disponible sur <http://rsl.revues.org/219>
- Grau, M. (2000). L'Élection des membres des Académies et la circulation du savoir scientifique en Europe au XVIII^e siècle : l'exemple de l'Académie prussienne des sciences de Berlin. In : Hurel O.-D.-Laudin, G. (ed.) (2000). *Académies et sociétés savantes en Europe (1650- 1800)*. Paris : Honoré Champion. 202-214.
- Hurel, O.-D.-Laudin, G. (ed.) (2000). *Académies et sociétés savantes en Europe (1650- 1800)*. Paris : Honoré Champion.
- Michaux, G. (2007). Naissance et développement des Académies en France aux XVII^e et XVIII^e siècles. Académie nationale de Metz. Disponible sur http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/34008/AN_M_2007_73.pdf?sequence=1
- Pomeau, R.-Ehrard, J. (1999). *Histoire de la littérature française de Fénelon à Voltaire*. Paris : Flammarion.
- Porret, M. (ed.) (1997). Beccaria et sa modernité. Beccaria et la culture juridique des Lumières, *Actes du colloque européen de Genève*, 25-26 novembre 1994. Genève : Droz.
- Roche, D. (1978) *Le siècle des Lumières en province. Académies et académiciens provinciaux, 1680-1789*. Paris-La Haye : Mouton.
- Rosenberg, P. (2007). La peinture. Les institutions artistiques. In : Gaethgens, T.-Pomian, K. (ed.) (2007). *Le XVIII^e siècle*. Paris : Seuil. 165-175.

Van de Standt, U. (2007). Les institutions artistiques. In : Gaethgens, T.-Pomian, K. (ed.) (2007). *Le XVIII^e siècle*. Paris : Seuil. 80-92.

L'INTERTEXTUALITÉ ET LA MODERNITÉ DANS LES *COMPAGNONS DE VOYAGE* D'ISIDORA SEKULIĆ**

Dans ce travail, nous allons envisager la présence de la poétique et de l'esthétique du mal et du malheur, ainsi que la présence de l'esprit moderne et avant-gardiste dans les *Compagnons de voyage* (*Saputnici*) d'Isidora Sekulić. En effectuant une analyse comparative et intertextuelle, dans un premier temps, nous allons au fur et à mesure découvrir chez Isidora Sekulić une fantaisie débordante à la manière de Rimbaud, ainsi qu'une série d'images poétiques néfastes mais créatrices ; ces images tirent leurs origines du romantisme noir et grotesque (Hugo, Nerval), en passant par Baudelaire et ses successeurs « terribles », comme Rimbaud ou Lautréamont. En outre, nous allons également reconnaître des images plastiques d'une maladie physique, dignes du réalisme ou du naturalisme « clinique » de Zola et ses héritiers. Dans un deuxième temps, nous mettons en relief l'esprit moderne des *Compagnons de voyage*. Ce recueil a paru en 1913, la même année où paraissent les *Alcools* de Guillaume Apollinaire. Le recueil des fragments en prose est le premier ouvrage de l'écrivaine serbe et représente en même temps « un vrai souffle de la modernité » tout comme le célèbre recueil des poèmes d'Apollinaire. C'est dans ce contexte de la « zone » antitraditionnelle et moderne que nous mettons en relation la poésie d'Apollinaire et la prose poétique d'Isidora Sekulić. Notre intention est de montrer la profondeur du génie poétique d'Isidora Sekulić qui communique, de façon sous-jacente mais intense, avec les esprits antérieurs et contemporains.

Mots clés : Isidora Sekulić, poètes français, mal, fantaisie, modernité, intertextualité

* vladimir.djuric@filfak.ni.ac.rs

** Cet article est rédigé dans le cadre du projet scientifique *Les langues, les littératures et les cultures romanes et slaves en contact et en divergence*, N°1001-13-01, approuvé par la Faculté de Philosophie de l'Université de Niš et soutenu par l'Agence universitaire de la Francophonie et l'Ambassade de France en Serbie.

La mélancolie sous-tend la « crise des valeurs » qui secoue le XIX^e siècle et qui s'exprime dans la prolifération ésotérique.

(Kristeva, 1987 : 181)

INTRODUCTION

Dans le présent article, nous nous proposons d'envisager ce que la prose poétique d'Isidora Sekulić doit à une poétique et à une esthétique de la laideur, de la douleur, enfin du malheur, c'est-à-dire aux tendances littéraires et artistiques qui évoluent depuis le romantisme, traversant Baudelaire et ses successeurs, « poètes maudits », jusqu'à Apollinaire dont l'esprit « nouveau », « urbain » et surtout antitraditionnel émane de l'œuvre d'Isidora Sekulić. Nous allons nous référer au premier ouvrage de l'écrivaine serbe intitulé *Compagnons de voyage (Saputnici)* qui est un recueil de 16 fragments en prose, publié en 1913 – fait significatif parce que c'est une « année célèbre et même magique, année d'un prodigieux renouveau de tous les arts à la veille de la guerre », selon le mot d'Antoine Compagnon, étant donné qu'en 1913 paraissent, entre autre, *Alcools* et *Les Peintres cubistes* d'Apollinaire ainsi que *Du côté de chez Swann* de Proust (Delon-Mélonio-Marchal-Noiray & Compagnon, 2007 : 546). Dans ces fragments poétiques, ou ses « petits poèmes en prose », Isidora Sekulić intègre toute une expérience littéraire européenne du romantisme au modernisme, de Victor Hugo au surréalisme, en passant par les poètes maudits. Grande admiratrice de la littérature française, ce dont témoignent une soixante-dizaine d'essais consacrés aux écrivains français¹, l'écrivaine serbe entretient une intertextualité prolifique qui émerge à chaque nouvelle lecture de son œuvre. Cela dit, nous allons essayer de présenter et de pointer quelques éléments des poétiques citées que Sekulić fait développer en suivant sa propre expérience littéraire et vécue.

Sous le syntagme « poètes maudits » nous n'entendons pas seulement les poètes que Verlaine, sous l'anagramme de « pauvre Lélian », a dénommés

¹ Ivanka Udovički remarque que l'essai d'Isidora Sekulić est proche du style et du procédé de Montaigne « par son langage souple, par la perfection artistique, par la relativité du jugement sur l'homme, et surtout par le fait que la morale n'est pas exprimée ouvertement » (Udovički, 1977 : 217).

« maudits » dans une série d'articles, mais tous ceux qui, en dépit d'un certain nombre de différences, partagent les mêmes analogies profondes : « destin presque toujours tragique, sentiment d'être l'objet d'une irréversible malédiction, recherche d'une écriture qui se veut l'expression de l'Absolu » (Carlier et al., 1988 : 371). Ils mènent une vie placée sous le signe du tragique, ils se sentent maudits à la fois par la société, par Dieu et par eux-mêmes, ils endurent des souffrances surhumaines de corps et d'esprit, insupportables mais créatrices. C'est le « soleil noir » qui illumine leur univers poétique, pour emprunter la célèbre métaphore-oxymore de Julia Kristeva. Leur dépression et leur mélancolie sont les sources noires des beautés suprêmes – des chefs-d'œuvre brillants.

Outre ce destin maudit de l'homme et du poète, Isidora Sekulić reprend une écriture « maudite » qui se caractérise par une provocation et une dérision délibérées. C'est pourquoi les *Compagnons de voyage* seront stigmatisés par Jovan Skerlić (2006 : 407), critique éminent de l'époque, romaniste de formation et juge d'autorité en questions littéraires, qui plaidait pour l'enracinement dans la tradition et les valeurs nationales à la façon de Maurice Barrès. À la veille de la Grande Guerre, on estime peu la beauté bizarre de Baudelaire ou le haut intellectualisme de Mallarmé, et pourtant les chefs-d'œuvre de modernité y seront nés, comme l'a indiqué Compagnon. Voyons maintenant ces points intertextuels, cette suite d'images frappantes où les *Compagnons* d'Isidora Sekulić rencontrent leurs « compagnons maudits » de la littérature française.

LE MAL, L'IRRATIONNEL, LA MORT

Le premier fragment représentatif est sans doute « Le mal de tête » où cette tyrannie horrible sur le corps et sur l'esprit, décrite de manière à la fois réaliste et grotesque, puise les dernières forces de l'endurance humaine : « Le mal de tête brise le système nerveux. Les gens aux nerfs brisés produisent toute une série de souffrances, physiques et mentales, dont la littérature moderne profite beaucoup » (Sekulić, 1995 : 67).² Dans cette citation Isidora Sekulić remarque que la torture physique et psychique, comme c'est le cas avec

² Toutes les traductions des sources serbes dans cet article sont les miennes.

le mal de tête, se trouve au cœur de l'expérience littéraire, sinon comment connaîtrions-nous une Thérèse Raquin ou Thérèse Desqueyroux, ou bien le prince Mychkine ? C'est parce que les sciences et les arts doivent beaucoup à la souffrance humaine et que chaque inspiration artistique correspond à un « mal de siècle ».

Par ailleurs, le mal de tête prend une forme grotesque au sens plein du mot : « ... et les arcades au-dessus des orbites, comme deux serpents aux muscles de fer, resserrent les *globes oculaires*. Et des roues lourdes, avec le bruit des wagons chargés, ont commencé à m'écraser la tête, à me torturer le cerveau » (Ibid). Certaines métaphores de l'horrible sont plus développées : « par exemple, les nerfs sur ma *membrane cérébrale* sont maintenant une araignée à mille pattes, et le nerf gauche *supraorbital* est une jambe déchirée qui traîne vicieusement, perçant un trou dans l'os avec son extrémité déchirée » (Ibid, 62–63).³ Ici, le grotesque rejoint le « réalisme clinique » à la manière de Zola ou des frères Goncourt qui auraient sans doute évoqué des nerfs épidermiques ou supraorbitaux. De surcroît, une autre lignée de l'esthétique romantique qui part de Nerval, en passant par Rimbaud et Lautréamont, jusqu'à Apollinaire et les surréalistes, sera « écrite » sur le cerveau torturé : « Et j'étais sur le point de rire de ma folie, lorsque la jambe épaisse se réchauffe et commence à déchirer le cerveau avec son extrémité acérée en gravant : ir-ra-ti-on-nel » (Ibid, 69). La douleur « rationnelle », la vraie souffrance du cerveau produit son propre salut chez les âmes sensibles, et cela en forme des visions et des hallucinations chaotiques que le génie poétique va bientôt transfigurer en beauté. Se réfugier dans l'irrationnel et l'imaginaire, c'est un lieu commun de tous les romantiques et de tous les avant-gardistes. Et l'expérience romantique de la Beauté a déjà montré qu'Elle n'a pas d'âge, qu'« elle rayonne d'une éternelle jeunesse, antique et moderne. Pour Baudelaire elle est inséparable de la bonté, de la transparence, de la musique, des parfums et des fleurs indispensables à sa poésie comme à son existence » (Brunel, 2007 : 14).

Le romantisme sombre et bizarre trouve ses reflets dans d'autres fragments du recueil dans lesquels, parallèlement à l'épanouissement idyllique

³ C'est moi qui souligne en italique.

de la nature, la mort est vivement présente à travers les tombes comme un thème obsessionnel : « Un moineau s'accroupit dans l'empreinte creuse d'un pied humain, comme dans une tombe creusée » (fragment « Novembre ») ; « Parce qu'en toi, il y a des maladies et des tombes et des serpents et des charmes d'horreur » (fragment « Torture »). Dans le fragment « Glacier », la nature épique et forte d'Aletsch, le plus grand glacier des Alpes, devient une « cathédrale blanche », effrayante, une tombe d'idéaux épiques humains :

Nous nous sommes retrouvés dans une cathédrale infiniment grande, étrangement blanche sans toit, et nous avons senti que c'est l'autel glacé de toutes divinités et toutes religions, que dans le cœur de cette cathédrale se trouvent les tombes des martyrs et des héros de tous les temps et de tous les idéaux... » (Ibid, 107, 90-91).

La grandeur et l'indicible caractère de la Nature correspond ici à la grandeur humaine, mais l'image des tombes rappelle en même temps la misère de l'homme, martyr et héros, succombant à la fuite du temps, contrairement à la Nature éternelle et résistante. Par cette imagerie funèbre, par ces « charmes d'horreur », Isidora Sekulić évoque en même temps le panthéisme romantique (les correspondances cachées entre Dieu, la Nature et l'homme) et la célèbre double postulation de l'homme, à toute heure, que Baudelaire a mise en relief : vers les hauteurs (cathédrale, glacier, idéaux) et vers les profondeurs (tombes, horreurs, serpents).⁴

LA « FLOTTE IVRE »

En contrepoint à ces visions de la mort, à des sphères sombres de l'inconscient et de l'irrationalité, apparaît la fantaisie naïve et guérissante du monde des enfants dans l'histoire du « Tonneau » : « Tandis que les enfants couraient tout l'été de grange en grange après un papillon, la petite fille pâle rêvait de son Robinson Cruséo dans un tonneau » (Ibid, 10). Il est intéressant que le tonneau en tant qu'espace étriqué, espace de limitation, devienne, en tant que refuge de la petite fille et son abri de la vie quotidienne, un lieu de

⁴ « Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan. L'invocation à Dieu, ou spiritualité, est un désir de monter en grade ; celle de Satan, ou animalité, est une joie de descendre » (Baudelaire, 1920 : 57).

spiritualité sans pareil, comme c'était le cas avec le philosophe grec Diogène de Sinope. C'est un lieu de création de nouveaux mondes parallèles que seule l'imagination enfantine peut produire. Ainsi, l'enfant s'est-il construit une géographie imaginaire qu'il parcourt librement, à sa guise : les continents, les mers, les îles, New York près de Čačak, Jagodina près de Formosa... Suivent les rameurs qui longeaient dans leurs barques tantôt le Brésil, tantôt Madagascar, tantôt les pays polaires et hyperboréens où dominent la neige, les luges, le givre... Ses compagnons de voyage sont les oiseaux et les insectes, un monde de mouches, de papillons et de grillons, de lézards, de chenilles et de coléoptères.

Il semble y avoir un lien imaginaire entre la fille aux ailes d'insecte et le garçon aux semelles de vent, comme on disait pour l'indomptable Arthur Rimbaud : « Tout, d'emblée, chez Rimbaud, est sous le signe du départ, du mouvement, du bruit neuf, du désir » (Décaudin & Leuwers, 1996 : 224). Le motif d'un voyage imaginaire à travers les steppes et les forêts du tonneau, c'est-à-dire à travers les paysages inconnus de son être intérieur (car « je est un autre »), ainsi que le motif du bateau comme moyen symbolique, dominant vivement dans ce fragment d'Isidora Sekulić où le chant des grillons *ivres* suit le rythme d'une galère flottante :

De haut en bas, de haut en bas, ma galère glissait sous le rythme automatique des grillons qui, enivrés par le soleil et la chaleur, chantaient une chanson sans strophes et sans repos, chantaient la poésie de la vie courte, chantaient *les rêves d'une fille pâle qui visait loin, très loin !* (Sekulić, 1995 : 13).

Il est facile d'imaginer maintenant le « garçon pâle », « enfant terrible » de la poésie française, s'intégrer sans peine dans cette aventure avant-gardiste et rejoindre un bateau ivre de la flotte magique de l'écrivaine serbe : « Peu profondes et profondes, grandes et petites, mes galères se multiplient de jour en jour faisant toute une flotte sur les cordes de différentes longueurs » (Ibid, 18).

LA VILLE ET LE CERCLE

Slobodanka Peković reconnaît la modernité des *Compagnons de voyage* dans certains procédés propres à Rimbaud et à Lautréamont :

Les *Compagnons* sont avant tout les écrits destinés à un nouveau public, abordant les thèmes qui marquent le héros urbain, avec les réminiscences à la

ville de Rimbaud et Lautréamont, la ville éphémère, solitaire, une ville d'extase, de fantaisies érotiques, d'aliénation. Le milieu urbain est l'ambiance naturelle des héros solitaires (Peković, 2009 : 153).

Le topos de la ville a été déjà instauré par Baudelaire dont Paris, avec ses immeubles et ses places, avec ses prostituées et ses dandys, devient le décor de l'errance poétique. Georges Bonneville souligne le fait que Baudelaire a finalement tourné le dos à la nature et que « s'il y a un paysage dans *Les Fleurs du mal*, c'est un paysage urbain », la ville n'étant que « le point de départ d'une évasion » (Baudelaire, 2019 : 38). Quant à Rimbaud, son poème en prose « Ponts », publié dans les *Illuminations*, « fait partie, ainsi que les 'tableaux parisiens' de Baudelaire, des *topoi* de la ville, c'est là que repose leur modernité » (Bjelić, 2019 : 304).⁵ La poésie urbaine de Rimbaud se caractérise par « une grande véhémence, confiant des contours surdimensionnés à la ville rêvée de Baudelaire » (Fridrih, 2003 : 68). Par une optique imaginaire et dérégulée, nous voyons des villes comme « des chalets de cristal et de bois qui se meuvent sur des rails et des poulies invisibles. Les vieux cratères ceints de colosses et de palmiers de cuivre rugissent mélodieusement dans les feux... » (Rimbaud, 1886 : 32). À cette modernité urbaine s'ajoute l'inspiration d'Apollinaire pour les quartiers urbains de Paris présents dans le poème *Zone*, où le quotidien urbain de la capitale française devient poétiquement inspiratif et pertinent :

*J'ai vu ce matin une jolie rue dont j'ai oublié le nom
Neuve et propre du soleil elle était le clairon
Les directeurs les ouvriers et les belles sténo-dactylographes [...]
J'aime la grâce de cette rue industrielle
Située à Paris entre la rue Aumont-Thiéville et l'avenue des Ternes*

*Voilà la jeune rue et tu n'es encore qu'un petit enfant
Ta mère ne t'habille que de bleu et de blanc...*
(Apollinaire, 2019 : 86)

⁵ Dans son livre *Phénomène Rimbaud*, Nikola Bertolino (1991) élabore les « Ponts » en tant qu'image impressionniste d'une métropole urbaine moderne.

Dans ces vers *libres*, non seulement sur le plan formel, mais dans un choix absolument libre du matériel thématique, nous lisons plusieurs traits de l'esprit moderne du début du XX^e siècle, sur lequel Apollinaire écrivait dans son texte bien connu *L'esprit nouveau et les poètes*. Slobodanka Peković (2009 : 147–148) trouve justement cet esprit nouveau dans la prose d'Isidora Sekulić qui était bel et bien orientée vers la littérature nouvelle, proche du milieu urbain : « Les écrivains modernes n'ont pas respecté la logique de l'écriture, l'écoulement du temps ou du lieu. La vie déchirée de la ville et le rythme nerveux de la rue dictaient la narration éparpillée avec des coupures fréquentes qui perturbaient la réalité du temps et de la vie. » Tout comme Apollinaire aime le charme de la rue industrielle, qu'il place poétiquement et avec précision entre la rue Aumont-Thiéville et l'avenue des Ternes, les rues de Belgrade sont pour Isidora Sekulić « un détail important du récit ». Dans les *Écrits sur Belgrade*, les rues belgradoises sont décrites minutieusement, en détail, avec une précision cartographique.

Sur la même lignée de la modernité et de la réfutation de la tradition, le poème « Zone » d'Apollinaire peut être lié au « Cercle », un autre « poème en prose », c'est-à-dire à un autre fragment des *Compagnons de voyage* sous ce titre significatif. Dans ce texte, « au nom du désir éternel de création, au nom de la béatitude éternelle du changement, au nom du triomphe éternel de la liberté et de l'accomplissement », Isidora Sekulić élève sa voix contre toutes les régularités, contre tout ordre et toute règle imposée, contre la précision dans « le sang et la moelle des mondes », incarnée dans une parfaite régularité géométrique du cercle et son centre. La guerre est explicitement déclarée au cercle et à son centre, à « toutes les traditions stupides qui tournent autour du centre », ce qui signifie à toutes les logiques, systèmes et (quasi)harmonies de l'ancien monde : « Je déteste l'adoration du centre, et j'ai peur d'y être asservie. Et c'est pourquoi je veux qu'une terrible émeute arrive, et dans cette émeute, écraser l'instinct et l'idée du cercle... » (Sekulić, 1995 : 97–100). On lit également cette révolte dans les premiers vers de la « Zone » d'Apollinaire, qui correspond à la conscience poétique de l'écrivaine serbe : « *A la fin tu es las de ce monde ancien... / Tu en as assez de vivre dans l'antiquité grecque et romaine* » mais aussi dans le vers final, souvent cité et interprété différemment, « *Adieu Adieu / Soleil cou coupé* », où le Soleil, le centre suprême, le plus ancien et le plus parfait, le cercle et la boule – reste le cou coupé, c'est-à-dire symboliquement « guillotiné », détrôné, et auquel le poète peut finalement dire son grand Adieu.

Le meilleur décor dans lequel un sujet poétique peut lutter contre « l'hérésie du centralisme », tout à fait dans la lignée de la poétique moderniste et avant-gardiste, ce sont les états de conscience altérés, dus à l'ivresse ou à la consommation d'opium (pour ne citer que Baudelaire et *Alcools* d'Apollinaire). Pourtant, Isidora Sekulić choisit un état de maladie, de fièvre et de folie duquel elle s'envole au mieux dans le monde du fantasme et défie ainsi la « volonté de fer du centre », « ces lieux coquins de l'univers » :

J'ai envie de tomber malade ou devenir folle, pour vivre la fantaisie que les nœuds morts des centres ont disparu du sang et de la moelle du monde. Les nœuds qu'on ne peut ni tuer, ni brûler, ni persécuter, pour lesquels il n'y a pas de liberté dans la nature, et par suite il n'y en a ni dans la société ni dans l'individu (Ibid, 101-103).

Finalement, après cette brusque révolution intérieure, le poète et la poète en affrontent les conséquences, parce qu'au sens étymologique la « révolution » signifie le « retour au point de départ » (Picoche, 2006 : 587) lorsqu'on parle, par exemple, du tour de la Terre autour du Soleil. Il vaut de même pour les révolutions humaines : « toujours et partout un retour servile et une répétition humiliante, le cercle est partout, le '*centrum*' propose et dispose partout. [...] Le cercle est le symbole abominant de l'esclavage et du comique », doit avouer l'écrivaine serbe avec résignation (Ibid, 104-106).

SATAN

Néanmoins, la révolte est toujours à recommencer. Dans le fragment « Le Désir » nous pouvons trouver des analogies plus explicites avec la poétique rebelle des *Chants de Maldoror* de Lautréamont, mais inaugurée déjà dans la « Révolte » des *Fleurs du mal*.⁶ « La poésie est la révolte, et la révolte de Maldoror est absolue » (Marić, 2010 : 63). C'est de cette manière que l'écrivaine serbe s'incline devant le « beau rêve de l'enfer », devant Satan, le prince des ténèbres invoqué par Lautréamont, et dont Baudelaire chantait les

⁶ Hugo Friedrich souligne que chez Lautréamont se trouve l'accumulation la plus dense des catégories négatives : « peurs, confusions, humiliations, grimaces, règne de l'étrange et du bizarre, obscurité, fantaisie agitée, le terne et le morne, déchirement entre des oppositions extrêmes, penchant vers le néant » (Friedrich, 2003 : 20).

« litanies », tandis que par exemple Nerval, dans le célèbre sonnet *El Desdichado*, se voit comme le Ténébreux, comme un veuf sombre et inconsolable, un prince « déchu » d'Aquitaine etc.

Inondée par le désir sensuel, érotique, le sujet poétique isidorien ressent « la séduction de l'enfer » et « que c'est une grande injustice que Satan soit à la fois esclave et serviteur en enfer et que Dieu y commande aussi ». « Un jour, Dieu est sorti de ma chambre pour que Satan y entre, et c'était étrangement bon et beau pour moi ce jour-là » (Sekulić, 1995 : 25). Tout comme Lautréamont, alias Maldoror, a mis son esprit poétique au service de la peinture des plaisirs de la cruauté en s'écriant : « Moi, je fais servir mon génie à peindre les délices de la cruauté » (Lautréamont, 1869 : 5), il en est de même pour Isidora Sekulić, dans les bras de Satan qui l'élève au ciel : « Et alors Satan m'a saisi, et m'a porté haut sous le ciel ... et des bougies brûlaient sur toutes les tables et les victimes de mon désir fumaient, le désir d'entendre ton nom, de te regarder dans les yeux, de t'embrasser les mains... » (Sekulić, 1995 : 25). À ces hauteurs infernales,⁷ tombent les autels éclairés de l'Est tandis que Dieu dit en vain son « réconfort empoisonné », la parabole de la vanité des sens humains. Cependant, le rêve doit être dissipé : « Et Satan m'a alors descendue, et il a disparu, et le beau rêve de l'enfer est passé. [...] – Un beau rêve d'une pièce chaude fermée, de Satan et de l'enfer, disparut » (Ibid, 26). Cette image poétique correspond vivement à ce que Baudelaire appelle « une explosion dans les ténèbres », à « un astre noir versant la lumière et le bonheur », car « malheureux peut-être l'homme, mais heureux l'artiste que *le désir* déchire ! » (Baudelaire, 1869 : 111).

Cela dit, nous pouvons constater que dans « Le Désir », l'écrivaine serbe s'est étroitement rapprochée de l'inspiration « satanique » s'inscrivant ainsi dans la lignée du romantisme frénétique et obscur sur laquelle apparaissent non seulement Lautréamont, mais aussi un Charles Nodier, Eugène Sue, Gérard de Nerval, Baudelaire, Rimbaud et bien d'autres.

⁷ Ici, il faut apprécier une image tout à fait surréaliste dans laquelle se reconnaît la poétique de Rimbaud qui brise la relation traditionnellement comprise entre « hauteurs célestes » et « profondeurs ou abîmes de l'enfer ». Cette poétique du renversement est présente notamment dans les *Illuminations* où « la cathédrale descend », « le lac monte », le ciel est un « abîme de la terre » etc.

EN GUISE DE CONCLUSION

Nous venons de parcourir certains points clés, à savoir des carrefours intertextuels où les *Compagnons de voyage* d'Isidora Sekulić rencontrent les textes précurseurs de la modernité dans la littérature française et en même temps les textes qui lui sont contemporains, comme c'est le cas avec la poésie d'Apollinaire. Les exemples abordés démontrent, entre autres, que la littérature serbe, de la plume d'Isidora Sekulić, suivait les grands courants européens, et que la modernité poétique en 1913 était évidemment présente en Serbie dont la littérature de l'époque était généralement enracinée dans la tradition guerrière et dans les valeurs classiques. C'est avant tout grâce à l'esprit ouvert d'Isidora Sekulić que des inspirations modernes ont été introduites en même temps avec la modernité européenne, mais qui seront reconnues beaucoup plus tard.

De nombreux essais qu'elle a consacrés aux auteurs français témoignent peut-être au mieux combien Isidora Sekulić appréciait la littérature et la culture françaises. De ce fait, les liens intertextuels, implicites ou explicites, sont toujours à découvrir dans son œuvre prolifique qui tisse sans cesse un énorme réseau intertextuel, et dans lequel nous avons proposé de relever les « variations françaises ». Tout de même, il faut rappeler que l'écrivaine serbe et les poètes maudits partagent non seulement un destin tragique ou une thématique noire, mais des innovations sur le plan formel : les *Compagnons de voyage* sont des fragments, la longueur varie d'un fragment à l'autre, le choix de thèmes et leur élaboration sont absolument gratuits etc. Par conséquent, comme dans le cas de Baudelaire, on peut également parler des « petits poèmes en prose » d'Isidora Sekulić où l'écriture éclatée fait surgir une modernité authentique. En outre, l'œuvre d'Isidora Sekulić se caractérise à la fois par un haut intellectualisme valéryen et par un esprit de finesse sensible à l'imagination et à l'intuition, au savoir empirique et discursif, à l'extase philosophique ou religieuse, à la raison et au cœur. Savoir tout et en même temps par la pensée abstraite, par le sang et par le corps, telle est la devise de l'écrivaine serbe.

Toute réflexion faite, ce qu'il faut souligner avant tout de notre présente analyse, c'est la forme originale et créatrice qu'Isidora Sekulić a donnée aux thèmes du mal et de la mort, de la ville et du cercle, de Dieu et de Satan, thèmes modernes qu'elle « transforme » et « absorbe », pour emprunter les mots de Kristeva, dans sa propre expérience littéraire et vécue. C'est grâce à la

profondeur du génie poétique d'Isidora Sekulić que ses textes communiquent, de façon évidente ou sous-jacente, avec les esprits antérieurs, contemporains ou futurs, qui vivent et meurent sous le signe maléfique du « soleil noir ».

Vladimir Đurić

INTERTEXTUALITY AND MODERNITY IN THE *COMPANIONS* OF ISIDORA SEKULIĆ

Summary

In this paper we will consider the presence of poetics and aesthetics of the evil and damnation respectively, typical for the French « damned poets », as well as the presence of the modern, avant-gard spirit in the *Companions* of Isidora Sekulić. By carrying out a comparative and intertextual analysis, firstly we will gradually discover a whole series of harmful but creative poetic images in Isidora Sekulić's work; these images draw their origins from black and grotesque romanticism (Hugo, Nodier, Sue, Nerval), then from Baudelaire and his « terrible » successors like Rimbaud and Lautréamont. In addition to this funeral imagery, we will also recognize plastic images of a physical illness, worthy of the realism or « clinical » naturalism of Zola and his successors. Secondly, we highlight the modern spirit of the *Companions*. This collection was published in 1913, the same year in which Guillaume Apollinaire's *Alcools* appeared. The collection of prose fragments is the first work of the Serbian writer and at the same time represents a real breath of modernity just like the famous collection of poems by Apollinaire. It is in the context of antitradition and the modern spirit that we bring close the poetry of the French poet and the prose fragments of the Serbian writer. In her « short prose poems » Isidora Sekulić was able to recreate, poetically, her own experience of physical and moral pain. The end goal is to show the depth of Isidora Sekulić's poetic genius communicating, in an underlying but intense way, the earlier spirits who lived and died under the evil sign of the « Black Sun ».

Key words: Isidora Sekulić, french poets, evil, fantasy, modernity, intertextuality.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Apollinaire, G. (2019). *Alcools*. Morhange-Bégué, C.–Lartigue, P. (réd.) (2019). Paris : Hatier.
- Baudelaire, Ch. (2019). *Les Fleurs du mal*. Paris : Hatier.
- Baudelaire, Ch. (1920). *Journaux intimes*. Paris : G. Crès et Cie. Disponible sur <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k206339d/f64.item.r=mon%20coeur%20mis%20%C3%A0%20nu>
- Baudelaire, Ch. (1869). *Petits poèmes en prose*. Paris : Michel Lévy frères.

- Bertolino, N. (1991). *Fenomen Rembo*. [Phénomène Rimbaud]. Beograd : Nolit.
- Bjelić, N. (2019). Le motif du pont dans la poésie française (Hugo, Rimbaud, Apollinaire). *Facta Universitatis*, series Linguistics and Literature, vol. 17, N°2. Thematic issue : Radivoje Konstantinović, professeur, traducteur, polyglotte. Niš : University of Niš. 299–307.
- Brunel, P. (2007). *Baudelaire – antique et moderne*. Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne.
- Carlier, M.-C.–Couprie, A.–Dubosclard, J.–Erre, M.–Eterstein, Cl.–Jacques, J.-P.–Lesot, A.–Levy, A.-D.–Rachmühl, F. & Sabbah, H. (1988). *Itinéraires littéraires. XIX^e siècle*. Tome II. Paris : Hatier.
- Décaudin, M.–Leuwers, D. (1996). *De Zola à Guillaume Apollinaire (1869–1920)*. Paris : Flammarion.
- Delon, M.–Mélonio, F.–Marchal, B.–Noiray, J. & Compagnon, A. (2007). *La littérature française : dynamique & histoire*. Tome II. Paris : Gallimard.
- Fridrih, H. (2003). *Struktura moderne lirike*. [Structure de la poésie moderne]. Novi Sad : Svetovi.
- Kristeva, J. (1987). *Soleil noir. Dépression et mélancolie*. Paris : Gallimard.
- Lautréamont, Isidore Ducasse, comte de. (1869). *Les Chants de Maldoror*. Bruxelles : Lacroix et Verboeckhoven et Cie. Disponible sur https://www.ebooksgratuits.com/pdf/lautreamont_chants_de_maldoror.pdf
- Marić, S. (2010). *O Rembou i Lotreamonu*. [Sur Rimbaud et Lautréamont]. Beograd : Službeni glasnik.
- Peković, S. (2009). *Isidorini oslonci*. [Appuis d'Isidora]. Novi Sad : Akademska knjiga.
- Picoche, J. (2006). *Dictionnaire étymologique du français*. Paris : Le Robert.
- Rimbaud, A. (1886). *Illuminations*. Notice par Paul Verlaine. Paris : Publications de La Vogue. Disponible sur <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8610832j/f42.item>
- Sekulić, I. (1995). *Saputnici*. [Compagnons de voyage]. Beograd : Plavi jahač.
- Skerlić, J. (2006). *Istorija nove srpske književnosti*. [Histoire de la nouvelle littérature serbe]. Beograd : Zavod za udžbenike.
- Udovički, I. (1977). *Esej Isidore Sekulić*. [L'essai d'Isidora Sekulić]. Beograd : Institut za književnost i umetnost.

Frano Vrančić*
Département d'études françaises et
francophones
Université de Zadar

UDK: 821.133.1-1.09 Damas L.G.
DOI: 10.19090/gff.2021.3.231-244
originalni naučni rad

LE THÈME DE L'IDENTITÉ DANS LA POÉSIE DAMASSIENNE

Cet article se donne pour tâche d'analyser le thème de l'identité dans l'œuvre poétique de l'un des pères fondateurs des lettres afro-antillaises Léon-Gontran Damas (1912-1978), dont les ouvrages sont toujours mieux connus dans les pays anglophones ou lusophones qu'en France métropolitaine. En partant du premier cri de révolte noire en poésie contre la présence française dans l'outre mer (*Pigments*, 1937), nous allons tenter d'expliquer l'originalité de cet écrivain aux multiples facettes dont les prises de positions contre les politiques assimilationnistes de la République française et les conséquences désastreuses de l'entreprise coloniale ont longuement irrigué la pensée des auteurs créoles (Tirolien, Fanon, Glissant, Depestre) dans leur combat pour une meilleure prise en compte des spécificités culturelles et linguistiques des Antilles françaises.

Mots clés : poésie, identité, Damas, Négritude, racisme, traite, assimilation, colonialisme.

1. INTRODUCTION

Auteur de la première anthologie des poètes noirs et jaunes (*Poètes d'expression française*, 1947), figure emblématique des études postcoloniales, conférencier dans les universités les plus connues des États-Unis, député de la circonscription de la Guyane au Palais Bourbon, l'un des pères fondateurs de la Négritude et de l'Antillanité, chantre de l'universalisme, délégué de la Société Africaine de Culture (SAC) à l'Unesco ou simplement Léon-Gontran Damas. Force est cependant de constater qu'en raison de l'ampleur et du retentissement de l'œuvre césairo-senghorienne beaucoup moins d'études ont été consacrées au plus noir des trois fondateurs de la Négritude. La question qui se pose d'emblée est donc d'expliquer les raisons de cet ostracisme et de

* franevranacic@yahoo.com

rendre à Damas ce qui est à Damas, car, faut-il le souligner, ses œuvres littéraires, introuvables dans les bibliothèques hexagonales il y a encore une dizaine d'années, constituent toujours la meilleure défense contre les tentatives d'archipélisation des sociétés anciennement esclavagistes et la banalisation d'une parole raciste débridée au sein de la sphère publique occidentale. Cependant, pour bien démontrer toute actualité de la poésie damassienne et mieux saisir ce contre quoi elle s'insurge il importe surtout de décrire le contexte politique, culturel et social de Paris des années 1930 et l'impact que celui-ci avait sur le sursaut de prise de conscience noire et anticoloniale du jeune étudiant nécessiteux, réfractaire à toute forme de paternalisme républicain.

2. DAMAS, INITIATEUR DE LA NÉGRITUDE

Léon Damas voit le jour le 28 mars 1912 à Cayenne au sein d'une famille où se mêlait une triple hérédité africaine, indienne et blanche. Suite aux décès de sa mère et de sa sœur jumelle, survenus l'année suivante, il perdra la parole jusqu'à l'âge de six ans et sera confié à sa tante Gabrielle, qui lui prodiguera une éducation sévère et bourgeoise avant de l'envoyer poursuivre ses études au lycée Schoelcher de Fort-de-France. Or, après la mutation de son père Ernest dans une société de travaux publics en 1928, c'est au collège de Meaux (Île-de-France) qu'il s'inscrit et qu'il s'érige pour la première fois en défenseur de sa race opprimée. Car à la question que lui posait le directeur de l'établissement, à savoir si le jeune Damas était le fils d'un forçat, celui-ci lui répondait que si cela était le cas, il ne serait pas Noir, mais aussi blanc qu'un Français de souche. Face au racisme décomplexé de la bourgeoisie francilienne et le déni pur et simple de la culture africaine, le jeune Guyanais se rend mieux compte des effets destructeurs de la pensée unique occidentale et de la nocivité de la politique coloniale d'assimilation. C'est pourquoi Damas se met à fréquenter les surréalistes, le panafricaniste haïtien Léo Sajous et les Martiniquaises Jeanne et Paulette Nardal, grandes devancières du mouvement de la négritude qui accueillaient des rencontres des intellectuels noirs anglophones de la génération de Harlem avec leurs homologues francophones dans leur salon parisien et dont la *La Revue du Monde Noir* avait pour but de donner aux étudiants colonisés l'espace où ils peuvent illustrer les richesses de la civilisation négro-africaine en toute tranquillité. Toutefois, cette revue cesse de paraître après seulement six numéros, ce qui incite Damas à chercher

d'autres tribunes pour exprimer son refus catégorique de la doxa coloniale républicaine. Et il les trouve provisoirement dans *Légitime défense*, revue marxisante dont la ligne éditoriale insiste à ce que la révolution politique précède la révolution culturelle, et dans *L'Étudiant noir*, organe des étudiants coloniaux dont Damas était le secrétaire de rédaction et dans lequel le concept de négritude apparaît pour la première fois sous la plume de Césaire. À en croire Damas,

notre objectif était triple : tout d'abord, nous cherchions à réhabiliter la race noire et à la délivrer du terme péjoratif de 'nègre' ; ensuite, nous voulions dénoncer le système colonial, en particulier le principe sur lequel il reposait, à savoir, l'assimilation par l'éducation, l'aliénation des individus et leur dépersonnalisation. Enfin, il nous fallait liquider le préjugé de couleur et de décolonisation (Racine, 1983 : 196).

Pour y parvenir, les pères de la négritude s'inspirent de l'écriture surréaliste, dont Damas se fait surtout l'apôtre, comme elle leur permet de mettre au jour le subconscient le plus refoulé et d'assumer une liberté totale contre les contraintes civilisatrices d'une République bienfaitrice qui aurait apporté les Lumières aux colonisés. Profondément influencé par les attaques surréalistes contre la cupidité et l'ethnocentrisme des classes dominantes européennes, Damas joue un rôle de premier plan dans la genèse de la négritude car il aborde, avant son ami martiniquais et son ami sénégalais, et de manière plus agressive, le thème de la réhabilitation du fond culturel africain et du refus de l'exploitation coloniale. Même si Césaire a employé le mot « négritude » en premier dans son long poème surréaliste *Cahier d'un retour au pays natal* (1939) et si Senghor l'a élaboré comme idéologie dans l'immédiat après-guerre, force est de reconnaître qu'en imposant les thèmes classiques du procès de l'Occident, de l'esclavage, de la déportation, du racisme colonial, de la souffrance et de la révolte des Noirs, Damas a littéralement baptisé la négritude et que la publication de *Pigments* (1937) a joué un rôle majeur pour ce sursaut de prise de conscience identitaire des peuples anciennement coloniaux. Preuve, s'il en était encore besoin, que cet ouvrage détracteur sera interdit et saisi pour atteinte à la sûreté de l'État à la veille du second conflit mondial. Puisque, rappelons-le, son appel aux tirailleurs sénégalais « de foutre aux Boches la paix » (Damas, 2018 : 80) n'est pas resté sans suite en Côte d'Ivoire lorsque les jeunes soldats Ivoiriens refusaient d'être sacrifiés sur l'autel des intérêts économiques et politiques d'une Métropole lointaine.

3. LA PRISE DE CONSCIENCE IDENTITAIRE DANS LA POÉSIE DAMASSIENNE

Tous les commentateurs s'accordent à dire que *Pigments* est son livre de poésie le plus connu dont la parution a attiré beaucoup d'attention auprès du public lettré grâce à la nouveauté des sujets développés. Encore que Damas n'y fait pas un exposé théorique et n'emploie pas le terme « négritude », le titre même du premier manifeste de cette poésie révolutionnaire en dit long sur l'importance de la place qu'occupe le thème de l'identité dans son esprit. Cependant, nous prévient Daniel Racine, « ce qui ressort de l'ensemble de ce recueil, c'est l'attitude révoltée d'un jeune contestataire noir qui découvre son identité après s'être demandé qui il est et ce qu'on voudrait qu'il fût » (Racine, 1983 : 58). Outre cette quête dramatique des origines, les poèmes de *Pigments* nous parlent des effets néfastes du colonialisme sur le psyché des peuples dominés. De ce fait, tout au long des vers les lecteurs assistent à une confrontation de deux univers antagonistes, celui du monde occidental et de son antipode antillo-guyanais, de l'Occident et de l'Afrique, des békés et des colonisés, du maître et de son esclave, du « je » et des « ils ». Cet avis est partagé par la grande pionnière des études africaines Lilyan Kesteloot qui stipule que la poésie damassienne naît du sentiment racial et du rejet de « tout ce que l'Europe lui avait fait ingurgiter de force, à lui et à ces ancêtres » (Kesteloot, 2004 : 113). Le poème liminaire du recueil (« Ils sont venus ce soir ») est très révélateur à cet égard, car l'auteur y décrit remarquablement bien toute inhumanité des esclavagistes et de leur razzias, lesquelles ont entraîné la mort et la zombification des centaines de milliers de Noirs dans le Nouveau Monde. D'origine guyanaise, Damas est parfaitement dans son rôle lorsqu'il dénonce les méfaits de la « tâche de l'homme blanc », comme il sait par expérience personnelle que le péché originel du colonialisme ne fut pas tellement l'esclavage mais la traite transatlantique, c'est-à-dire cet arrachement du continent noir des hommes, des femmes et des enfants, jetés dans les navires négriers et transportés depuis les ports occidentaux (Nantes, Bordeaux, etc.) aux Amériques pour en faire des objets. C'est ce qui lui permet de dresser son glaçant constat contre cette mission dé-civilisatrice et le scandaleux devoir des races supérieures à civiliser les races inférieures : « DEPUIS/ combien de MOI MOI MOI/ sont morts/ depuis qu'ils sont venus ce soir où le/ tam/ tam/ roulait de/ rythme/ en rythme/ la frénésie » (Damas, 2018 : 13). Il va de soi que le rôle néfaste de la civilisation occidentale dans la sujétion psychologique des Noirs et l'acculturation des sociétés indigènes ne

sera pas sans impact sur l'instigateur de la négritude, puisque les thèmes de la question raciale et du combat contre les valeurs blanches seront toujours ses sujets de prédilection. Pour dire la vérité, Damas ne voit que le bien dans l'être noir pendant ses années estudiantines. Ce phénomène, que Sartre définit comme « racisme antiraciste » dans son *Orphée noir*, est sans doute une réponse aux siècles de racisme des puissances coloniales et de leur littératures respectives. Certes, Damas n'est pas conscient de son racisme de jeunesse. La meilleure preuve en est son poème « Limbé » (en langue bantoue « chagrin amoureux ») où sa glorification de la beauté de la femme noire est basée exclusivement sur la couleur de sa peau. Bien plus, il ressent un tel désir de se venger des humiliations subies par les femmes de sa race qu'il traite les femmes françaises avec le plus grand dédain. Raison pour laquelle il oppose ses « poupées noires » (Damas, 2018 : 43) aux prostituées parisiennes parce que seule une femme générique est capable de chasser les images obsédantes de celles-ci et de lui apporter une consolation dans son exil :

Rendez-les-moi mes poupées noires
 qu'elles dissipent
 l'image des catins blêmes
 marchands d'amour qui s'en vont viennent
 sur le boulevard de mon ennui

Rendez-les-moi mes poupées noires
 qu'elles dissipent
 l'image sempiternelle
 l'image hallucinante
 des fantoches empilés fessus
 dont le vent porte au nez
 la misère miséricorde (Damas, 2018 : 43).

En établissant une telle hiérarchie raciale Damas s'inscrit dans le mouvement de ses illustres prédécesseurs de la Harlem Renaissance qui plaçaient eux aussi le noir au sommet de la vie. En ce sens, il n'est pas inutile de rappeler que cette vision de la femme africaine a grandement inspiré Senghor pour la rédaction de sa célèbre « Femme noire » (*Chants d'ombre*, 1945), poème qui reste le plus bel hommage à la beauté intemporelle des femmes africaines à ce jour. C'est ce que le préfacier de *Pigments* Robert Desnos a très bien vu en soulignant le fait que « Damas est nègre » et qu'il « tient bien à sa qualité de nègre » (Desnos, 1937 : 1). Et s'il rejette en bloc les vêtements d'emprunt imposés par la civilisation occidentale, c'est pour mieux les substituer avec ceux de la culture

afro-guyanaise. D'où son refus catégorique de l'assimilation, quel soit de nature éthique, éducative, religieuse, vestimentaire ou alimentaire. Ainsi, dans « Hoquet », poème le plus commenté de *Pigments*, Damas ridiculise cette assimilation culturelle qui consiste à imiter le modèle français jusqu'au moindre détail, de telle sorte qu'un écolier indigène doit assimiler même la nourriture à la façon occidentale ou bien choisir ses fréquentations en fonction de leur appartenance religieuse :

Ma mère voulant d'un fils très bonnes manières à table
Les mains sur la table
le pain ne se coupe pas
le pain se rompt
le pain ne se gaspille pas
le pain de Dieu
le pain de la sueur du front de votre Père
le pain du pain. (Damas, 2018 : 35)

[...]

Vous n'avez pas salué voisine
encore vos chaussures de sales
et que je vous y reprenne dans la rue
sur l'herbe ou la Savane
à l'ombre du Monument aux Morts
à jouer
à vous ébattre avec Untel
avec Untel qui n'a pas reçu le baptême. (Damas, 2018 : 37)

Le titre même du poème renvoie aux troubles mentaux des colonisés qui ressentent du dégoût face aux règles étouffantes de la culture dominante et aux complexes d'infériorité que les maîtres blancs essaient de leur inculquer. Ce hoquet serait donc une maladie incurable, un fardeau que chaque indigène doit porter sa vie durant. Car rien ne peut le soulager, vu la complexité et la profondeur du problème. Or le poète se révolte contre l'éducation très autoritaire de sa mère adoptive qui, en prônant le mépris contre son peuple et ses valeurs culturelles, devient idiote utile des colonisateurs et instrument puissant de son avilissement. Inspiré par la lecture du roman *Banjo* (1929) du romancier afro-américain Claude MacKay, l'étudiant marxisant et futur député socialiste (S.F.I.O.) refuse également la religion chrétienne et l'Église catholique de France, comme il croit qu'elles ont depuis bien trop longtemps justifié

l'exploitation coloniale et la dépersonnalisation des descendants d'anciens esclaves qui s'en est suivie. La faute en reviendrait aux missionnaires ayant appliqués à la règle le « Code noir » de Colbert dont le véritable but selon lui était de christianiser les Noirs pour qu'ils perdent envie de se révolter et acceptent finalement leur triste sort avec résignation. Conséquemment, on ne doit pas être surpris si Damas n'a pas envie d'aller à la messe le dimanche et de faire des signes de croix après ses repas de midi. Comme l'a bien vu le romancier franco-guadeloupéen Daniel Maximin, « ainsi, dès l'origine, Damas est CONTRE. Contre la colonisation, les préjugés raciaux, l'exil inhospitalier, l'acculturation, l'assimilation, mais aussi la soumission, le mimétisme, les faux-semblants, l'aliénation complaisante, les masques blancs de lui-même et des siens. Contre EUX » (Damas, 2014 : 19). C'est ce qu'il démontre à merveille dans « Blanchi », « Si Souvent » et « Pour sûr », pièces où la nausée que lui inspire cette civilisation dominatrice se transforme en une véritable haine. Le remords que Damas ressent à cause de l'éducation bourgeoise reçue et ses compromissions avec le projet assimilationniste républicain le taraudent à tel point qu'il cherche à anéantir son personnalité d'emprunt faisant de lui le complice de son propre assujettissement avec des mains « effroyablement rouges du sang de leur ci-vi-li-sa-tion » (Damas, 2018 : 42) :

je me sens prêt à écumer de rage
 contre ce qui m'entoure
 ce qui m'empêche
 à jamais d'être
 un homme
 Et rien
 ne saurait calmer autant ma haine
 qu'une belle mare de sang
 faite
 de ses coutelas tranchants
 qui mettent à nu
 les mornes à rhum. (Damas, 2018 : 49)

Ou encore :

Alors
 je vous mettrai les pieds dans le plat
 ou bien tout simplement
 la main au collet
 de tout ce qui m'emmerde en gros caractères
 colonisation

civilisation
assimilation
et la suite. (Damas, 2018 : 53)

Ses recueils d'après-guerre sont du même acabit, excepté *Graffiti* (1952), son seul livre de poésie d'inspiration amoureuse dans lequel le poète s'adresse à une femme non-identifiée de sa race qui est censée apporter la paix et la sérénité à son âme tourmentée. Cependant, il y a une pièce de *Graffiti* (« Comme un rosaire »), reprise dans *Névralgies* (1966), où sa satire des autorités ecclésiastiques et sa vision lutte des classes retient toute notre attention. À l'opposé de Senghor qui arrive à pardonner à la France coloniale dans sa très catholique *Prière de paix* (Hosties noires, 1948), Damas éprouvera toujours de la rancune à l'égard de l'Église de France à tel point qu'il la considérera toujours comme suppôt le plus fidèle de la conquête coloniale et la grande responsable de l'aliénation psychique des indigènes. C'est ce qui explique en partie l'irrévérence de ses prises de position contre les prêtres, qu'il culpabilise toujours dans sa poésie et ce même pour avoir prétendument « coupé leur sexe aux nègres pour en faire des bougies pour leurs églises » (Damas, 2018 : 52). Bien évidemment, « Comme un rosaire » n'est pas sans rappeler sa pièce « Il me souvient encore » de *Graffiti* où l'écrivain se remémore de l'expérience décevante qu'était sa première communion et où il traite son curé « du sorcier en soutane » (Damas, 2018 : 86) :

COMME UN ROSAIRE
s'égrène
pour le repos
d'une âme
mes nuits
s'en vont par cinq
dans un silence
de monastère
hanté. (Damas, 2018 : 93)

Dans la même veine, il convient encore de préciser ici qu'en dépit de l'omniprésence du thème de l'amour déçu on retrouve dans *Névralgies* la haine toujours grandissante des institutions bourgeoises et des élites de couleur propre à l'auteur de *Pigments* :

Vous dont la présence
proche ou lointaine

énerve ma vie
 comme la vieille folle du coin
 mon premier sommeil

Vous dont le crime est d'en vouloir
 à l'image
 qu'il m'a plu
 d'avoir un matin
 d'Elle

Vous dont les ricanements
 vous dont le visage
 vous dont le cœur
 vous dont la présence
 vous dont le crime
 Et puis vous tous
 enfin vous autres
 saisirez-vous jamais un rien même
 à ce poème
 mon drame. (Damas, 2018 : 106-107)

Le thème de l'identité prédomine toujours dans son chef-d'oeuvre poétique *Black-Label* (1956), petit poème en quatre parties publié chez Gallimard et dont le titre renvoie non seulement à une marque de whisky que l'écrivain boit pour soulager sa peine mais aussi à la couleur de sa race opprimée. Damas y évoque son mal du pays, responsable en partie pour son isolement social, et parle de sa Guyane natale avec beaucoup de nostalgie et de fierté. Ainsi, dans son esprit cette « Terre des Parias » n'est pas un bagne, mais un royaume d'enfance où le poète-député cayennais retrouve ses repères perdus pour mieux combattre le spleen et la domination idéologico-culturelle de l'Occident. Dès lors, il revendique haut et fort sa guyanité en mettant en valeur surtout le fait que le brassage des races et des cultures différentes (Noirs, Blancs, Amérindiens) coule dans ses veines, comme trois fleuves. Encore une fois, comme à son habitude, Damas n'est pas tendre avec ses compatriotes, qui partagent eux aussi une grande part de responsabilité pour leurs propres malheurs. Car en acceptant la théorie de la « table rase » et de la « tâche civilisatrice » ils trahissent la culture de leurs ancêtres et se contentent de vivre dans le mensonge et l'humiliation permanente. C'en est de même des victimes de la traite que l'auteur prend à partie pour leur manque de combativité et une si facile acceptation de traverser l'océan dans

des conditions inhumaines après avoir été marquées au fer rouge et parquées dans des embarcations sordides. Il en veut également aux femmes qui se sont non seulement prostituées avec leurs bourreaux mais ont encore dénoncé ceux des leurs qui ont tenté de se révolter (Racine, 1983 : 118).

Antonella Emina a donc parfaitement raison de dire que la poésie damassienne désigne d'une part « l'assimilation comme le danger le plus exécrationnel, ridicule à la limite du grotesque, et, d'autre part, en souligne l'ignominie parce qu'obtenue avec la connivence de l'homme dominé » (Emina, 2018 : 150). Né du déracinement culturel et de l'assimilation outrancière à la culture française, son amertume contre l'éducation bourgeoise des élites gyanaises éclate ici de nouveau à grand jour car, à la différence de ses cousins de Rémire qui « parlaient si librement patois/ sans crainte d'être jamais mis au pain sec/ ni jetés au cachot » (Damas, 2011 : 63), le poète continue à vociférer avec la même virulence contre le maître et l'école pour mieux exalter « les rebelles/ les réfractaires/ les cul-terreux/ les insoumis/ les vagabonds/ les bons absents/ les propres à rien » (Damas, 2011 : 67), bref, tous ceux et celles qui refusent toute idée de chosification de la personnalité noire. Signalons néanmoins que sa foi en le renouveau de la race noire reste intacte malgré le pessimisme ambiant de *Black-Label*. Et s'il croit pouvoir soutenir que la victoire de la race des parias est à portée de main, c'est que les Blancs commencent à se passionner pour l'art nègre, comme en témoigne l'engouement des milieux artistiques parisiens de l'époque pour la danse et la musique des pays africains :

PARIS-Nombril-du-Monde
à la merci de l'Afrique
de sa voix
de ses regrets
de sa joie
ses tristesses
à la merci de la fièvre du rythme
de la piste un mouchoir de poche
de l'invitation au voyage aux murs
de la trompette bouchée
on eût dit Celle du JUGEMENT DERNIER

Le Blanc à l'École du Nègre. (Damas, 2011 : 52-53)

C'est pourquoi Damas rend un vibrant hommage au continent noir et à la grande civilisation africaine avant de conclure que jamais les Blancs ne seront en mesure d'assimiler les attributs inhérents aux peuples de couleur, attributs qui doivent devenir une source de fierté pour les Noires s'ils veulent recouvrer leur identité bafouée :

ET BLACK-LABEL À BOIRE
 pour ne pas changer
 Black-Label à boire
 à quoi bon changer. (Damas, 2011 : 68)

Aussi importe-t-il de noter qu'on retrouve cette même fierté identitaire dans son recueil *Dernière escale* (2012), publié à titre posthume à l'occasion du centenaire de sa naissance et dont la lecture nous permet de mieux comprendre l'évolution du poète cayennais pendant ses années américaines. Outre les thèmes de l'amour de la femme noire, ces poèmes démontrent une nouvelle fois son inébranlable attachement à la cause noire et aux terres guyanaises, comme l'illustre bien le souvenir du « placenta planté/ toujours enfoui dans l'arrière-cour de la Maison où fut le bananier sacré » (Damas, 2012 : 44) et les savanes de Matiti qui sont à leur tour des endroits privilégiés de la transmission des valeurs noires aux enfants du pays. Soucieux de secouer tous les vasselages, son mépris des valeurs capitalistes et du christianisme réapparaît avec force, notamment dans les poèmes « Puisque » et « Passée la vacherie des temps » où Damas réitère ses accusations contre les autorités républicaines d'avoir utilisé les autochtones comme chair à canon lors des deux conflits mondiaux et contre l'Église de France dont la « croix/ chrétienne/ catholique et romaine et latine et française/ de guerre/ de fer/ de bois » (Damas, 2012 : 109) serait tachée du sang d'innocents. Seuls les marrons, martèle-t-il, ont réussi à se sauver des « bienfaits de la tâche civilisatrice » en prenant la fuite dans les forêts vierges amazoniennes. Comme dans son essai subversif *Retour de Guyane* (1938), Damas rend ici un hommage appuyé à ces populations de l'intérieur guyanais, qui n'ont pas rompu le cordon ombilical avec la Mère-Afrique et qui sont les seuls à pouvoir transformer en profondeur le pays. Étant foncièrement insoumis au diktat de la civilisation occidentale, il se permet de les proposer en exemple à tous les indigènes parce qu'il est fermement convaincu que leurs coutumes, contes, carnivals et bals devraient guérir les Noirs de leur dépersonnalisation culturelle, *conditio sine qua non*

d'une éventuelle libération politique. C'est ce qui explique son besoin de relancer « le thème de la rébellion individuelle » dans les pièces conclusives du recueil dans lesquelles le substantif « fin », contrairement au poème final de *Névralgies*, « n'a donc rien à voir avec tout ce qui concerne la fin, voire le figé, le dépassé, l'agonie, la mort » mais annonce plutôt « la première action du nouvel ordre appelé par *De la profuse et diffuse odeur fauve* » (Emina, 2018 : 98).

4. CONCLUSION

En guise de conclusion nous dirons que le rôle damassien dans la prise de conscience identitaire des peuples anciennement colonisés et la genèse des littératures noires de langue française n'est plus à démontrer. Car, comme l'a rappelé très justement son compagnon de route guadaloupéen et l'un des cofondateurs du mouvement négritudien Guy Tirolien, « Damas était la négritude en action. Il fut le premier d'entre nous à pratiquer les Noirs américains, les écrivains surtout. [...] Si bien que, par Damas nous avons une perspective sur la société noire américaine et sur l'intellegantia noire » (Alante-Lima, 1991 : 185). Son parcours,

déterminé par le déracinement, commence avec la reconnaissance de deux civilisations – la civilisation occidentale, voire française, et celle hybride développée en pays colonisé – dont l'antagonisme est ferme dès le début et ne s'estompe pas avec le temps. Cette connaissance de l'un et de l'autre se fait surtout à travers les regards réciproques sur les petites choses du quotidien, telles que la nourriture, les habitudes vestimentaires, la langue utilisée, etc (Emina, 2018 : 149).

Tirailé entre deux cultures et victime quotidien de discriminations racistes, Damas dénoncera toujours avec la même véhémence l'exploitation coloniale et les politiques assimilationnistes sur lesquelles la « République coloniale » s'appuie pour dominer les populations ultramarines de son empire. Nullement surprenant donc si le poète franco-guyanais s'acharnera tout au long de sa vie à mieux revaloriser les acquis de la civilisation noire et à éradiquer les complexes d'infériorité que l'esclavage et la « mission civilisatrice » ont durablement imprimé à la conscience des indigènes. Animé d'une passion indéfectible pour « la Nation de Paria » (Damas, 2012 : 25), il n'aura de cesse de fustiger le préjugé de couleur et l'esprit mulâtre des élites gyanaises en leur faisant comprendre que seul le refus pur et simple de la culture européenne pourrait les aider à se libérer de la haine de soi savamment inculquée par les

tenants de la doxa coloniale. C'est dire qu'à l'heure des crispations identitaires la poésie damassienne demeure toujours d'actualité, car elle permet aux Français ultramarins d'être eux-mêmes sans se fermer à l'Autre et d'inviter les « vieux Français » de sortir de leurs prisons identitaires afin de pouvoir participer au « rendez-vous du donner et du recevoir », pour employer la très belle formule césairienne. Ajoutons, pour terminer, qu'en dépit des mots durs que Damas a contre la mission civilisatrice et certaines affirmations exagérées adressées contre les missionnaires, comme celle selon laquelle le christianisme serait le principal responsable de l'asservissement psychologique des Noirs, tout porte à croire qu'il cherche à éviter une pensée simplifiée qui diaboliserait l'homme blanc judéo-chrétien et caresserait les Antillo-Guyanais dans le sens du poil. Comme il croit que la cause du mal soit la ségrégation raciale et la domination capitaliste, on peut dire que ses recueils de poèmes ne sont aucunement des discours haineux contre l'Occident, mais des appels à l'amour et à la solidarité de tous les opprimés du monde, notamment des salariés coloniaux, ce dont il est surtout question dans la préface desnosienne de *Pigments* :

Ils sont à la gloire, ces poèmes, de tout l'immense prolétariat indigène des colonies. Ils nous signifient que le temps est venu de poursuivre la conquête de ces terres et de ses peuples. Ne sont-elles pas exploitées comme les nôtres, ces terres. Et ces peuples ne sont-ils pas... voyez un peu où la plume et le bon sens nous entraînent ! Ces poèmes sont donc aussi un chant d'amitié offert, au nom de toute sa race, par mon ami, le nègre Damas, à tous ses frères blancs. Un don de la savane à l'usine, de la plantation à la ferme, de la fabrique tropicale à l'atelier européen. (Desnos, 1937 : 1)

Frano Vrančić

THE THEME OF IDENTITY IN LÉON-GONTRAN DAMAS'S POETRY

Summary

This article analyzes the theme of identity in the poetic work of one of the founding fathers of Afro-Caribbean letters Léon-Gontran Damas (1912-1978), whose works are still better known in English-speaking or Portuguese-speaking countries than in metropolitan France. Starting from the first cry of black revolt in poetry against the French presence in the overseas territories (*Pigments*, 1937), we will try to explain the originality of this multifaceted writer whose positions taken against the assimilationist policies of the French Republic and the disastrous consequences of the colonial

enterprise have long irrigated the thought of Creole authors (Tirolien, Fanon, Glissant, Depestre) in their fight for a better consideration of the cultural and linguistic specificities of the French Antilles. In addition, the paper pays homage to his extraordinary literary work as well as his struggle for the freedom and the dignity of the colored people worldwide. What is more, the rise in power of racist and discriminatory attacks and the extremization of the discourse of many Western politicians prove that the author's literary work has never been so topical since it still constitutes a bulwark against the resurrection of European colonial thought and its imperialist excesses. After all, Damas' anti-racism invites us to fiercely resist a logic of scapegoating minorities in multicultural societies, especially in formerly colonizing and slaving countries where the followers of the exploitation of man by man occupy the center front of the media scene and whose hate speech against socially disadvantaged classes seriously undermine living together.

Key words: poetry, identity, Damas, negritude, racism, trafficking, assimilation, colonialism.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Alante-Lima, W. (1991). *Guy Tirolien l'homme et l'oeuvre*. Paris : Présence Africaine.
- Damas, L.-G. (2011). *Black-Label et autres poèmes*. Paris : Gallimard.
- Damas, L.-G. (2012). *Dernière escale*. Paris : Le Regard du texte, Atelier Vincent Auger.
- Damas, L.-G. (2018). *Pigments Névralgies*. Paris : Présence Africaine.
- Emina, A. (2018). *Léon-Gontran Damas Les détours vers la Cité Neuve*. Paris : L'Harmattan.
- Emina, A. (sous la dir.) (2014). *Cent ans en noir et blanc*. Paris : CNRS Éditions.
- Kesteloot, L. (2004). *Histoire de la littérature négro-africaine*. Paris : Karthala-AUF.
- Maximin, D. (2014). Léon Damas, étoile pigmentée de Graffiti. *Cent ans en noir et blanc*. Paris : CNRS Éditions, 15-25.
- Racine, D. (1983). *Léon-Gontran Damas l'homme et l'oeuvre*, préface de L. S. Senghor. Paris : Présence Africaine.

Diana Popović*
Faculté de Philosophie et Lettres
Université de Novi Sad

UDK : 821.133.1-1"1939/1945"
DOI: 10.19090/gff.2021.3.245-259
pregledni rad

QUELQUES RÉFLEXIONS SUR LA POÉSIE FRANÇAISE DE LA SECONDE GUERRE MONDIALE

Pendant la Seconde Guerre mondiale en France certains poètes estiment qu'ils ont un rôle social considérable et se font les porte-parole des opprimés. Ils s'engagent dans la lutte corps à corps mais aussi la plume à la main, tout en élevant leur voix pour proclamer leur foi en la liberté et pour montrer que leurs vers patriotiques peuvent devenir une arme virulente contre l'occupation nazie et les souffrances du peuple. Les poètes deviennent donc messagers de paix et d'espoir et les combattants apprennent leurs poèmes par cœur ou on les diffuse légalement ou clandestinement. Mais il est possible de voir les choses sous un autre angle : il existait un certain nombre de poètes qui refusaient tout engagement littéraire, comme c'était le cas des anciens surréalistes, de même, il y avait des poètes qui s'engageaient du côté de la Collaboration, ou ceux qui refusaient de publier ou ne pouvaient même pas le faire sous l'Occupation pour des raisons diverses : matérielles, morales ou autres. Nous nous proposons d'aborder cette problématique, certainement très vaste et complexe, en prenant en considération les contraintes d'un article.

Mots clés : poésie française du XX^e siècle, poésie engagée, poésie sous l'Occupation, poètes de la Seconde Guerre mondiale, poètes de la Résistance

INTRODUCTION

La poésie est souvent associée à une expression de soi et en général elle est intime, puisqu'elle sert à exprimer des sentiments personnels. Mais au cours des temps agités elle change sa tonalité et s'oriente vers l'Histoire. Par exemple, Victor Hugo, le plus grand poète du XIX^e siècle, a considéré le poète comme un guide qui devait conduire le peuple vers le progrès, et c'était sa raison personnelle de prendre part, très activement, à la vie politique en France et d'écrire des vers qui serviraient d'arme tranchante contre le régime actuel, celui de l'empereur Napoléon III. Ainsi, ses *Châtiments*, parus en 1854,

* diana.popovic@ff.uns.ac.rs

sont-ils considérés comme un des recueils ayant réussi à orienter la poésie française vers une direction qu'on appelle, généralement, l'engagement.¹

Quant au vingtième siècle, on peut remarquer que la poésie en France – et également au monde entier – suit de près les turbulences de l'Histoire immédiate, surtout pendant les grands conflits mondiaux tels que la Grande Guerre, la Seconde Guerre mondiale, la guerre civile espagnole, la guerre civile grecque ou bien le combat pour la décolonisation, dont le but commun est toujours le même : la liberté du peuple. Alors les poètes révoltés prennent leur position qui n'est plus uniquement individuelle, mais plutôt sociale et c'est la raison pour laquelle ils se cachent derrière un *nous*. Citons ici le fameux fragment 131 de *Feuillets d'Hypnos* de René Char : « À tous les repas pris en commun, nous invitons la liberté à s'asseoir. La place demeure vide mais le couvert reste mis » (Char, 1983 : 206).

Et comme Eugène Guillevic dit dans son poème « Art poétique », publié en 1942 dans le recueil *Terraqué*, c'est aux poètes de s'exprimer, même si c'est « un cri difficile / à former dans la gorge » (Guillevic, 2001 : 139). Les mots sont vivants, et si le bourreau, c'est-à-dire l'occupant nazi, veut étouffer les poètes, il ne réussira jamais, puisque les poètes savent comment modeler les mots : « Mieux que la main du menuisier / Avec le bois. » (vers 33-34) (Guillevic, 2001 : 140).

LE CONTEXTE HISTORIQUE

L'occupation du pays à partir de juillet 1940, divise le territoire en deux zones. L'instauration du régime de Vichy et son entrée dans la voie de la collaboration divisent les Français : la plupart voient en Vichy le salut, d'autres non, en fait, ils soupçonnent le pire. Puis, la répression adoptée par le régime prépare une collaboration ouverte et l'occupation totale du pays, à partir de novembre 1942, ce qui nourrit ces soupçons à l'égard de Vichy et se transforme en une défiance et fait naître la Résistance française. Au cours de la période noire de l'Occupation, la littérature entre en clandestinité.

¹ N'oublions pas ici toute une littérature révolutionnaire qui précède l'engagement hugolien, parmi lesquels se trouvent les œuvres d'un Jean-Baptiste Clément (1836-1903), participant au mouvement populaire de la Commune, qui est brutalement réprimé par le gouvernement conservateur d'Adolphe Thiers. Son poème *La semaine sanglante*, qui rappelle cet épisode épouvantable, date de 1871.

Certains poètes estiment qu'ils ont un rôle social considérable et se font les porte-parole des opprimés. Ils risquent leur vie puisqu'ils s'engagent dans la lutte corps à corps mais aussi la plume à la main, tout en élevant leur voix pour proclamer leur foi en la liberté et pour montrer que leurs vers patriotiques peuvent devenir une arme virulente contre l'occupation nazie et les souffrances du peuple. Les poètes deviennent donc messagers de paix et d'espoir et les combattants apprennent leurs poèmes par cœur ou on les diffuse légalement ou clandestinement. Il s'agit donc d'une poésie qu'on considère patriotique, engagée, poésie de la Résistance. Mais, qu'est-ce que la Résistance ? D'après René Char : « Résistance n'est qu'espérance. Telle la lune d'Hypnos, pleine cette nuit de tous ses quartiers, demain vision sur le passage des poèmes » (*Feuillets d'Hypnos*, fragment 168).

La Résistance désigne l'action de s'opposer à l'occupation allemande. Le général de Gaulle utilise ce mot dans son appel prononcé le 18 juin 1940 sur les ondes de la radio anglaise, la BBC, et il exhorte tous ceux qui pouvaient le rejoindre en Angleterre, en disant : « Quoi qu'il arrive, la flamme de la résistance ne doit pas s'éteindre et ne s'éteindra pas » (Bervas-Leroux, 2006 : 5). Ce mot est largement accepté en France par les groupes qui s'opposent à l'occupation du pays par les troupes allemandes. Le Musée de l'Homme a publié clandestinement une publication dont le titre était justement *Résistance*.² Dès 1942, le mot s'écrit avec une majuscule, tout en désignant l'ensemble de ceux qui s'engagent dans la Résistance (des résistants), des organisations et des mouvements qui y participent.

La Résistance est basée sur un refus très fort : d'abord sur le refus d'accepter l'armistice, le refus d'accepter l'occupation du pays par les Allemands et également le refus de collaborer avec l'occupant et le régime de Vichy. Une partie de la lutte contre l'ennemi était une lutte des mots, puisqu'il fallait réveiller le patriotisme et redonner de l'espoir. Des feuillets imprimés que l'on a distribués ou collés et qu'on appelait les papillons, ou d'autres brochures de propagande, feuilles ou tracts, ont été imprimés en cachette. Posséder ces papiers interdits signifiait le danger d'être arrêté. Des écrits ou des poèmes sont donc appris par cœur ou recopiés et diffusés « sous le

² C'était en souvenir d'une protestante qui était prisonnière au cours des guerres de religion, qui a gravé ces lettres sur les murs de sa cellule.

manteau ». Les papiers qui étaient destinés à être publiés légalement, étaient pourvus de double sens – c'était une « poésie de contrebande ».

La parole poétique était destinée au peuple. C'était toute une armée de gens rebelles qui ont volontiers élevé leur voix pour protéger la valeur suprême qu'était la liberté. Cette poésie de lutte et d'espoir voulait rendre les « hommes frères des hommes », contre la « bêtise et la démence », comme l'écrit Paul Éluard dans son poème « Un feu sans tache », de 1941. Cette poésie et leurs auteurs étaient sous une menace permanente : une menace d'emprisonnement ou même de mort.³ Donc, écrire signifie risquer sa liberté ou risquer même sa vie, ce qui implique d'être rusé et de faire des détours pour échapper à la censure et à des représailles. C'est la raison pour laquelle René Char a pris la décision de ne plus écrire de poèmes entre 1941 et 1944, lui qui tenait un rôle décisif dans la Résistance active. Au cours de cette période le capitaine Alexandre (son pseudonyme de guerre) consigne des notes dans un carnet où il témoigne de son engagement. Ces textes, sous forme d'un journal sont intitulés *Feuillets d'Hypnos* et ne seront publiés qu'après la guerre : « Ces notes marquent la résistance d'un humanisme conscient de ses devoirs, discret sur ses vertus, désirant réserver *l'inaccessible* champ libre à la fantaisie de ses soleils, et décidé à payer le *prix* pour cela. » (Char, 1983 : 173, souligné par D. P.).

Dès 1940, donc avant que la Résistance ne s'organise, les poètes se regroupent et leurs œuvres deviennent de véritables armes. Ils se réunissent, en zone libre, autour de la revue *Poésie*, publiée par Pierre Seghers, une revue à laquelle ont contribué Aragon, Éluard et Jouve. On se regroupe aussi autour la revue lyonnaise de René Tavernier, *Confluences*. À Alger, Max-Paul Fouchet fonde *Fontaine*. C'est un espace de liberté – « champ libre » mentionné par Char – pour les écrivains et intellectuels, au temps où la presse demeure aux mains du pouvoir et ne s'occupe que de sa propagande. La poésie, donc, doit se découvrir une nouvelle fonction, celle de mettre en circulation des vers, des formules, des refrains, des maximes, des images et tout ce qui peut sauver

³ Par exemple, Jean Cassou a été incarcéré pendant dix-huit mois pour la propagande anti-vichyste ; le cofondateur des *Lettres françaises* a été arrêté et fusillé au lendemain de la parution du premier numéro de la revue ; en 1942 la Gestapo a brûlé le manuscrit de *La Lutte avec l'ange* d'André Malraux qui rejoint la Résistance en 1943 et à partir de 1944 il commande, sous le nom de colonel Berger, les Forces françaises libres du Lot.

l'honneur du peuple. Tous ces écrits sont publiés sous forme de tracts ou de feuillets insérés dans des revues. Par exemple, le poème le plus célèbre d'Éluard, « Liberté », qui date de 1942, a été parachuté en milliers d'exemplaires par l'aviation anglaise, la RAF (Royal Air Force), sur les territoires occupés, pour encourager les résistants. Le poète lui-même a confirmé que le but en était de « retrouver, pour nuire à l'occupant, la liberté d'expression » (Éluard, 1968 : 1607-1608) :

XIX Sur l'absence sans désir
 Sur la solitude nue
 Sur les marches de la mort
 J'écris ton nom...

XXI Et par le pouvoir d'un mot
 Je recommence ma vie
 Je suis né pour te connaître
 Pour te nommer

Liberté.⁴

C'étaient des gens de l'ombre dont les paroles exprimaient la colère contre toute sorte de souffrance de la nation, contre la répression, l'occupation nazie et l'asservissement du peuple, ou c'était en revanche une expression du désarroi de la débâcle. C'étaient des paroles de contestataires, critiques, très souvent écrits sur un ton satirique. Quelquefois c'était une poésie anonyme ou celle qui réutilise les vers des poèmes connus pour les modifier et placer dans un autre contexte. En tout cas, il s'agissait d'une « action verbale » qui se voulait utile, encourageante pour les guerriers. Et les poètes étaient fiers d'avoir pu y participer. Cela est visible même dans le titre d'un recueil collectif de poèmes engagés, *L'Honneur des poètes*, publié en 1943 par les Éditions de Minuit clandestines dans le cadre de la Résistance (Garnaud, 2013 : 109),

⁴ Ce poème a été traduit en plus de dix langues, et aussi mis en musique par Francis Poulenc (Lacombe, 2013). L'histoire de ce poème est intéressante, puisqu'il était d'abord destiné à Nush, femme aimée du poète, et était d'abord intitulé « Une seule pensée ». Mais puis, le poète a décidé d'ajouter à la fin un vers supplémentaire consistant en un seul mot, « Liberté », ce qui a changé complètement la signification du poème : d'un chant d'amour, il est devenu un chant de révolte. (Éluard, 1968 : 1608).

auquel ont contribué, entre autres, Louis Aragon et Paul Éluard.⁵ Mais, vu le fait qu'ils étaient surréalistes, prêter sa plume à une cause juste, à un peuple, est-ce devenir traître à sa vocation et à son idéal de l'art ? Aux yeux de Benjamin Péret, un des fondateurs du surréalisme, la réponse est affirmative. Malgré son hostilité aux fascismes, il est toute sa vie resté fidèle aux conceptions esthétiques du mouvement surréaliste. Vers la fin de 1941 il s'exile au Mexique et c'est à Mexico qu'il publie, en 1945, un pamphlet, *Le Déshonneur des poètes*, où il estime que certains poètes se sont fourvoyés et il déplore qu'ils se soient laissés au piège du patriotisme, du nationalisme ce qui signifiait une certaine réhabilitation de la religion. Pour lui, il s'agissait d'une trahison envers l'idéal poétique. Leurs vers étaient d'après lui d'un « niveau lyrique de la publicité pharmaceutique » (Péret, 1945, para. 12). Lui, il est contre tout contrôle de la raison, contre ce « classicisme » de la langue, contre toutes contraintes traditionnelles et formelles, tellement éloignées de l'écriture automatique si pratiquée autrefois. Donc, il ne reconnaît plus ses amis d'avant-guerre (qui sont devenus « camarades ») qui maintenant exploitent les misères du peuple pour nourrir leur imagination et leurs œuvres didactiques, qui, ne pourraient jamais être considérées, d'après lui, comme une bonne littérature.

Pas un de ces « poèmes » ne dépasse le niveau lyrique de la publicité pharmaceutique et ce n'est pas un hasard si leurs auteurs ont cru devoir, en leur immense majorité, revenir à la rime et à l'alexandrin classique. La forme et le contenu gardent nécessairement entre eux un rapport des plus étroits et, dans ces « vers », réagissent l'un sur l'autre dans une course éperdue à la pire réaction. Il est en effet significatif que la plupart de ces textes associent étroitement le christianisme et le nationalisme comme s'ils voulaient démontrer que dogme religieux et dogme nationaliste ont une commune origine et une fonction sociale identique. Le titre même de la brochure, *L'Honneur des poètes*, considéré en regard de son contenu, prend un sens étranger à toute poésie. En définitive, l'honneur de ces 'poètes' consiste à cesser d'être des poètes pour devenir des agents de publicité. (Péret, 1945, para. 12).

De ce même côté on retrouve écrivain et journaliste anglais Arthur Koestler, qui dit, lui aussi, que la poésie de la Résistance, surtout d'Aragon et de

⁵ Il y avait plusieurs ouvrages avec le même titre aussi bien que plusieurs éditions où les poètes se cachaient derrière les pseudonymes inventés par Éluard.

Vercors, « n'est que charlatanisme littéraire » (Bervas-Leroux, 2006 : 8). Donc, certains auteurs sont contre tout engagement littéraire, vu comme utilitaire, conçu comme utilitaire, voire nuisible pour une écriture libre dont l'imagination doit rester libérée de la logique et de la raison.

LES POÈTES « ÉGARÉS »

Cette trahison poétique dont parle Benjamin Péret, n'a rien avoir avec une trahison idéologique. Sous l'Occupation il y avait des écrivains qui ont résolument épousé l'idéologie nazie et qui demeuraient du côté du régime de Vichy. C'est le cas de Robert Brasillach, l'auteur du roman *La Conquérante*, paru en 1943. Il était rédacteur en chef du journal collaborationniste et antisémite intitulé *Je suis partout*. Il est ensuite jugé pour ses écrits politiques, condamné et fusillé durant l'épuration, le 6 février 1945, à l'âge de 35 ans. Mentionnons aussi Pierre Drieu La Rochelle, l'auteur de *Gilles* (1939), qui était également fasciné par le totalitarisme allemand. Il était un auteur plus complexe et plus ambigu que Brasillach. Il a dirigé la *Nouvelle revue française* de 1940 à 1943. Il se suicidera en 1945. Puis, son ami Abel Bonnard, poète et écrivain, mais aussi homme politique – il est nommé ministre de l'Éducation nationale en 1942 – qui fait partie des « ultras » et des derniers partisans du régime de Vichy qui se réfugient à Sigmaringen en 1944. Son collaborationnisme et le soutien qui lui est apporté par Otto Abetz, ambassadeur allemand en France et son ami, lui valent le surnom d'« Abetz Bonnard ». Ils sont tous culturellement germanophiles. Les huit écrivains français, parmi lesquels Pierre Drieu la Rochelle, Marcel Jouhandeau, Robert Brasillach, Jacques Chardonnès, répondent à l'invitation de Joseph Goebbels, ministre de la Propagande du Reich, en octobre 1941, et séjournent en Allemagne pour le Congrès des écrivains européens de Weimar, dont ils reviennent enthousiasmés, voire favorables à Hitler.

À part la trahison idéologique de certains poètes, il y avait une trahison de la part de jeunes femmes, devenues maîtresses des Allemands. Ces femmes, soupçonnées d'avoir été proches des nazis, on les tondait, ce que Paul Éluard décrit dans un passage de son carnet : « Réaction de colère. Je revois une magnifique chevelure féminine gisant sur le pavé. Je revois des idiots lamentables tremblant de peur sous les rires de la foule » (Éluard, 1968 : 677). Son poème « Comprenne qui voudra », publié en 1944 dans le recueil *Au*

rendez-vous allemand, est consacré à une jeune femme qui est « Souillée et qui n'a pas compris / Qu'elle est souillée » (Ibid).

LES GRANDS THÈMES

En général, tous les grands thèmes de la poésie de la Résistance proviennent d'un sentiment de patriotisme très fort, qui se dévoile sous plusieurs aspects :

Dénoncer la violence de l'opresseur

Il y a des poèmes où l'on parle de la souffrance et de la mort des combattants. Tel est « La Nuit de Mai »⁶ de Louis Aragon, écrit en 1942, où le poète évoque l'échec de l'armée française en mai 1940. Ses quatrains donnent un portrait des soldats d'hier et d'aujourd'hui, tout en montrant que deux conflits mondiaux – la Grande Guerre et la guerre actuelle – se font écho dans la mémoire collective. Même si l'on traite d'un événement concret, on a l'impression qu'on parle d'une manière beaucoup plus générale.

Il y a des poèmes où l'on voit une explosion de la violence qui déborde toute imagination possible, puisqu'il ne s'agit plus des horreurs des tranchées, mais d'une violence planifiée, maîtrisée, concertée. C'est une sorte de désordre de la guerre : les arrestations au petit jour, les liquidations, la torture, les prises d'otage – tout cela se trouve dans des vers. Robert Desnos⁷ dans ses « Couplets de la rue Saint-Martin » parle de la perte de son ami André Platard – arrêté par les Allemands ou par les milices françaises qui collaboraient avec l'occupant – qui devient symbole de tous les disparus au cours de l'Occupation allemande (Le Guern-Camara, 2011 : 23).

Mentionnons aussi que René Char décrit, d'une manière détaillée et suggestive, une scène de torture qu'on pouvait voir tous les jours dans les lieux où l'on supposait tomber sur des résistants. Il s'agit du fragment 128 des

⁶ Le titre est allusion à un poème de Musset qui a le même titre et où l'on parle d'un mal-être intérieur et individuel, mais dans le poème d'Aragon il s'agit d'un autre temps et des problèmes collectifs.

⁷ Desnos fournissait des faux papiers à des juifs et à des résistants. Il est arrêté par la Gestapo en 1944 et déporté au camp de Terezin en Tchécoslovaquie où il meurt le 8 juin 1945.

Feuillets d'Hypnos où l'on peut voir les Allemands forçant un jeune homme à révéler le lieu de cachette du capitaine Alexandre.

La colère du poète

La plume devient égale à une épée pour combattre les injustices et laisse voir toute sa puissance qui se déploie par le Verbe. C'est la guerre des écrivains engagés où il faut exprimer non seulement leurs attitudes et convictions, mais aussi décrire des situations de terreur, situations extrêmes, toute une tragédie qui se mêle, naturellement, avec des sentiments exacerbés et véhéments. Le poète exprime sa rage, sa haine, puisque la souffrance et les spectacles de la mort dépassent la limite de l'imaginable. Les vers et d'autres textes sont pleins des sentiments très forts, susceptibles parfois de se muer en de vraies rafales de mitraille.

Ainsi Robert Desnos décrit sa haine croissante dans son poème « Ce cœur qui haïssait la guerre... » en décrivant le battement non seulement de son cœur à lui, mais « de millions d'autres cœurs battant comme le [s]ien à travers la France », la haine qui culmine dans ce cri : « Révolte contre Hitler et mort à ses partisans ! » (Le Guern-Camara, 2011 : 24-25). Le poème, publié dans *L'Honneur des poètes* sous le pseudonyme de Pierre Andier, date de 1943, une année noire. Sous un autre pseudonyme, Valentin Guillois, Desnos écrit un poème sur ses activités clandestines, « Le veilleur du Pont-au-Charge », où il décrit, sans enjolivement, la manière dont il a neutralisé un ennemi. Il y évoque la vie quotidienne des résistants, il énumère leurs activités clandestines, associées à la violence et à la mort.

La haine envers la tyrannie de l'ennemi est très présente dans les vers de Paul Éluard. Parfois il chante sur un ton perçant et sarcastique, comme dans son poème « Bêtes et méchants », publié en 1945 dans *Au rendez-vous allemand*, où il donne un portrait caricatural des soldats allemands. En dehors de la raillerie délibérée des Allemands, il veut également livrer un message d'espoir pour encourager ses camarades de la Résistance.

Donc l'attaque du côté du poète, sans qu'il cherche à adoucir son discours, est un des aspects de la littérature de la Résistance. Elle réagit à la réalité horrible, pénible dans tous les sens, ce qui se reflète sur des expressions langagières, sur le ton que les poètes adoptent pour transmettre leurs témoignages et/ou transmettre leurs messages.

L'amitié et la solidarité

Ce sont les sujets récurrents de la poésie de la Résistance, ce qui est compréhensible puisqu'on ne se trouve que dans un groupe de gens, autrement dit dans une communauté de combattants. En tant que valeurs, l'amitié et la solidarité sont associées aux actions non-individuelles qui procurent au groupe une force et une efficacité nécessaires pour la lutte.

Dans son poème « Avis »⁸ Éluard, sous le pseudonyme de Jean du Haut, exprime la conviction d'un combattant que son combat singulier – même s'il terminera par sa mort qui se rapproche inéluctablement⁹ – ne sera pas inutile, et qu'il sera poursuivi de la vengeance et de la lutte des autres camarades. Le message est très puissant, puisqu'il parle de cette chaîne d'actions, cette multitude d'efforts qui vont assurément être couronnés par la victoire. Et cela sera la victoire du peuple entier, donc elle sera collective et non une victoire individuelle. Cette pensée apaisait l'esprit du jeune résistant et lui donnait de la force à la veille de sa mort lorsqu'« il a commencé à sourire » (vers 8). Donc sa mission se poursuit après lui.

Dans le poème mentionné, « Le veilleur du Pont-au-Change », Robert Desnos fait éloge de la fraternité entre les Alliés de tout le monde, qui mènent une même lutte contre l'oppression des nazis. Leur lutte globale pour la cause juste encourage « camarades de toutes nations » (vers 48), le jour et surtout la nuit, qui figure d'ailleurs comme le cadre temporel de ce poème.

D'un côté naissent une véritable haine et une violence envers l'ennemi, mais de l'autre côté naît un sentiment collectif, un amour de l'humanité, une fraternité parmi les camarades ce qui est vu comme un garant pour la future victoire commune. René Char exprime ce sentiment en disant : « J'ai aimé farouchement mes *semblables* cette journée-là, bien au-delà du sacrifice » (fragment 128 des *Feuillets d'Hypnos*, souligné par D.P.).

On était fier d'être ami, d'être camarade. On a fait des vers, mais parfois on les a mis en musique, pour les chanter. Cela était le cas d'un poème créé en 1943 sous le titre « Le chant des partisans », qui est devenu un véritable hymne de la Résistance en France, rédigé par deux écrivains français qui ont rejoint

⁸ Avis représente une liste d'otages que les nazis ont placardée sur les murs, pour effrayer le peuple et pour les dissuader d'adhérer à la Résistance.

⁹ C'était le cas du jeune lycéen Lucien Legros exécuté en 1943 par les nazis.

les Forces françaises libres du général de Gaulle en Angleterre, Joseph Kessel et Maurice Druon. En effet leur chanson a été inspirée d'un chant révolutionnaire russe. Leur version française a connu un grand succès mondial et une grande postérité. Elle est chantée par beaucoup d'interprètes tels qu'Yves Montand, Mireille Mathieu, Johnny Halliday et même par le groupe Zebda, qui l'a adaptée et en a changé le titre en « Motivés » (Le Guern-Camara, 2011 : 121). Ainsi, les mots, les messages, les sentiments étant fusionnés avec une musique vibrante et ils obtenaient ainsi une dimension supplémentaire pour toucher les cœurs.

Et lorsque la guerre s'achève au mois d'août 1945, on est heureux d'être vivant, mais le feu de la haine et de la douleur ne s'éteint pas. Ainsi voit-on Éluard, qui a chanté autrefois son « Paris malheureux » sous l'occupation (vers 7 du « Courage », écrit en 1943 sous le pseudonyme Maurice Hervent et publié en 1945 dans *Au rendez-vous allemand*), chanter dans « En plein mois d'août », ce lundi soir victorieux où ceux qui se sont trouvés aux barricades finalement osaient montrer les yeux, et il n'oublie pas de remercier tous les résistants, en soulignant : « Que nos frères sont morts pour que nous vivions libres / Car vivre et faire vivre est au fond de nous tous / Voici la nuit voici le miroir de nos rêves » (Éluard, 1968 : 402).

Le poème « La rose et le réséda » de Louis Aragon, publié en 1944 dans *La Diane française* et dédié à ses compatriotes qui ont été fusillés au cours de la guerre, exprime la nécessité que tous doivent être unis dans la même lutte pour la libération. Ce poème est un appel à l'union entre les communistes et les catholiques. L'image des fleurs, dont les couleurs, le rouge de la rose et le blanc du réséda, symbolisent des couleurs des communistes et des monarchistes catholiques, lui a permis de déjouer la censure.

Certes, il existe beaucoup de poèmes qui rendent hommage à ceux qui ont donné leur vie pour le peuple entier. Aragon, sous le pseudonyme de Jacques Destaing, dans sa « Ballade de celui qui chanta dans les supplices », écrite en 1943 et publiée dans *La Diane française* en 1944, décrit son camarade Gabriel Péri qui est mort en chantant « La Marseillaise », hymne national français. Et tout le poème a un rythme pour être chanté sur l'air de cette chanson fortement symbolique.

La vie, l'amour

Pendant l'occupation, le désir d'avoir une vie libre et heureuse dans un pays libre est tout à fait légitime et avant tout humain. Il y a des vers qui chantent l'amour. En le chantant et louant en temps de guerre c'est aussi une manière de se révolter contre l'asservissement et de proclamer la liberté de vivre et d'aimer. Ainsi fait Éluard, par exemple. Il évoque une situation quotidienne pendant la guerre et c'est le couvre-feu, qui force les gens d'être enfermés. Lorsqu'il est interdit de sortir, le poète défie l'occupant dans une série de questions qui commencent par : « Que voulez-vous la porte était gardée / Que voulez-vous nous étions enfermés » et finit par « Que voulez-vous nous nous sommes aimés » (publié d'abord dans *Poésie et vérité*, en 1942, repris dans *Au rendez-vous allemand*, 1945).

De l'autre côté, Louis Aragon appartient aux poètes qui étaient fortement conscients que leurs vers provoqueront une réaction chez les ennemis (les nazis ou les collaborateurs). Il évoque ses sentiments dans un de ses poèmes intitulé « Plus belle que les larmes », qui date de 1942, et est entré au recueil *Les Yeux d'Elsa*, en parlant d'une manière provocante (Le Guern-Camara, 2011 : 34) :

Quand je parle d'amour mon amour vous irrite
Si j'écris qu'il fait beau vous me criez qu'il pleut
Vous dites que mes prés ont trop de marguerites
Trop d'étoiles ma nuit trop de bleu mon ciel bleu ...

Il est évident que le poète s'identifie avec sa patrie occupée et éprouve de très fortes émotions envers elle. Il s'agit d'un amour que l'occupant ne pourra jamais étouffer.

LA POÉSIE EN TEMPS APOCALYPTIQUES

Tout le monde lit la poésie, même les déportés. C'est leur nourriture spirituelle qui devient une nécessité, comme le pain quotidien. Dans un camp de concentration allemand un poète et lieutenant, Jean Bénac, écrit une lettre à Pierre Seghers, en 1942, en disant : « Votre revue me fait du bien. C'est tout. Il faudrait que tous les Français connaissent la place que nous donnons à la Poésie, nous qui n'avons rien, et la foi que nous avons dans la Poésie française » (Seghers, 2004 : 138). C'est un témoignage qui s'ajoute à d'autres

écrits, tel que *L'écriture ou la vie*, un ouvrage autobiographique de Jorge Semprun où il décrit comment la poésie lui était importante pour survivre, à lui particulièrement mais comme à ses camarades, dans l'horreur de Buchenwald, camp de concentration près de Weimar, en Allemagne.

Cela nous donne la certitude que cette union entre ceux qui écrivent et ceux qui lisent était essentielle au temps de la détresse. Elle créait une communauté d'esprits et d'énergies nécessaire pour remporter la victoire et continuer à vivre. Le poète sonne la diane du *poiein* pour éveiller les soldats, exhorter à la révolte, ou pour rendre hommage à ceux qui sont tombés et les sauver ainsi de l'oubli.

EN GUISE DE CONCLUSION

La poésie a toujours été à l'écoute de son temps, de ses remous historiques. Contre l'envahisseur, on s'est battu avec des mots. La poésie était une arme très forte et privilégiée au service de l'intégrité nationale. Les poètes témoignaient ou résistaient. Pourtant, ils ne pouvaient pas diffuser leurs œuvres sans difficultés, puisque le papier était une denrée rare et la censure était constante. Les poèmes qui exprimaient un désir de liberté, de résistance, de colère, de combat et ainsi de suite, étaient appris par cœur ou recopiés et distribués sur des tracts.

Les recueils poétiques s'éclipsaient au bénéfice des revues telles que *Poésie*, *Fontaine* ou *Confluences*, dont l'impact était considérable. Éluard, Aragon et Char étaient incontestablement les figures de proue de la poésie de la Résistance (Maulpoix, 2009). Leurs œuvres encourageaient les gens et diffusaient un message d'espoir, de liberté, de vision d'un avenir plus prometteur. René Char l'affirme en écrivant ses mots qui se rapprochent d'un aphorisme : « À chaque effondrement des preuves le poète répond par une salve d'avenir » (*Fureur et Mystère*, 1948). Et lorsque l'avenir vient, on se souvient. « Strophes pour se souvenir » de Louis Aragon semble être un titre emblématique¹⁰. Vu son contenu et également son titre, ce poème, comme bien d'autres, rend un message humain puissant.

¹⁰ Ce poème date de 1955 et sera publié un an plus tard dans *Le Roman inachevé*. Aragon y ressuscite le sinistre souvenir de « l'Affiche rouge » de 1944, lorsque les

Diana Popović

SOME REFLECTIONS ON FRENCH POETRY DURING WORLD WAR II

Summary

During World War II in France some poets considered themselves to have a significant social role and became porte-paroles of the oppressed. They took part in hand-to-hand fight, but also with a pencil in hand, raising their voices to declare their faith in freedom and show that their patriotic verses could become a deadly weapon against the Nazi occupation and the suffering of the people. The poets therefore became messengers of peace and hope, and the fighters memorized their poems or distributed them legally or secretly. But it's possible to look at things from a different angle: there were a number of poets who refused any literary engagement, as was the case with the former Surrealists, then there were poets engaged on the side of the Collaboration, and there were those who refused to or even they couldn't publish their works under the Occupation for various reasons: material, moral or other. This paper deals with this topic, which is in fact very large and complex, taking into account the limitations of the article.

Key words: 20th century French poetry, committed poetry, poetry under the Occupation, World War II French poets, poets of Resistance.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Bervas-Leroux, A. (2006). *Au nom de la liberté*. Poèmes de la Résistance. Paris : Flammarion.
- Char, R. (1983). *Œuvres complètes*. Introduction de Jean Roudaut. Paris : NRF – Gallimard.
- Ducey, B. (2008). *La Résistance en poésie*. Des poèmes pour résister. Paris : Magnard.
- Éluard, P. (1968). *Œuvres complètes*. Tome 1. Édition établie par Marcelle Dumas et Lucien Scheler. Paris : Gallimard.
- Enseigner la Résistance (2020). Consulté le 12 octobre 2020, disponible sur <https://www.reseau-canope.fr>

vingt-trois partisans ont été fusillés. Léo Ferré va mettre ces vers en musique en 1959, sous le titre de *L’Affiche rouge*.

- Garnaud, D. (2013). *Les mutations de la rhétorique dans l'écriture de Guillevic*. (Thèse de doctorat). Bordeaux : Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3.
- Guillevic, E. (2001). *Art poétique*. Précédé de *Paroi* et suivi de *Le Chant*. Paris : Gallimard.
- Lacombe, H. (2013). *Francis Poulenc*. Paris : Fayard.
- Le Guern-Camara, G. (2011). *La Poésie engagée*. Paris : Belin – Gallimard.
- Maulpoix, J.-M. (2009). *Pour un lyrisme critique*. Paris : José Corti.
- Péret, B. (1945). *Le Déshonneur des poètes*. Paris : José Corti. Consulté le 12 octobre 2020, disponible sur <https://www.benjamin-peret.org/benjamin-peret/extraits-de-loeuvre/13-la-revolution/61-le-deshonneur-des-poetes.html>
- Poésie de la Résistance. In: *Coupedouble.com*. Consulté le 12 octobre 2020, disponible sur <http://www.coupedouble.com/content/poesie-de-la-resistance>
- Sghers, P. (2004). *La Résistance et ses poètes*. Tome 1. (France 1940/1945). Paris : Éditions Seghers.

Katarina Melić*
Faculté des Lettres et des Arts
Université de Kragujevac

UDK : 821.133.1-31.09 Sinclair A.
DOI: 10.19090/gff.2021.3.261-275
originalni naučni rad

HISTOIRE ET POSTMÉMOIRE : LE RÉCIT FILIAL D'ANNE SINCLAIR

Il s'agit d'étudier comment Anne Sinclair, en croisant la mémoire familiale et l'enquête historique, éclaire un des aspects méconnus de la persécution sous l'Occupation : la « rafle des notables » et leur confinement dans le camp de Compiègne. Son grand-père paternel, Léonce Schwartz, fait partie des 743 Français juifs arrêtés en décembre 1941. Tous sont enfermés au camp de Compiègne, sous administration allemande : un vrai camp de concentration nazi d'où partira, en mars 1942, le premier convoi de déportés de France vers Auschwitz (bien avant la Rafle du Vélodrome d'Hiver de juillet 1942). Dans ce récit personnel que l'on peut situer dans le champ d'étude de la postmémoire et sur lequel nous nous appuyons dans notre étude, Anne Sinclair, en reconstituant la coexistence dans ce camp de bourgeois assimilés et de Juifs étrangers, redonne voix et présence aux disparus, et son enquête personnelle devient progressivement une œuvre de mémoire collective. Avec ce récit, A. Sinclair poursuit, après *21, rue La Boétie*, son dessein de retracer la mémoire familiale qui a pâti des persécutions à l'égard des Juifs pendant l'Occupation en France.

Mots-clés : postmémoire, récit filial, Shoah, rafle, mémoire individuelle, mémoire collective, 3^e génération.

*Éparses, les bribes de mémoires,
matérielles ou psychiques, qu'une même histoire
peut nous laisser en partage.*
G.Didi-Huberman

Depuis une quinzaine d'années, une nouvelle génération d'écrivains que l'on nomme les auteurs de la troisième génération s'interroge sur la Shoah alors qu'elle est née bien après. Ces auteurs sont définis comme les petits-enfants des déportés ou des survivants de la Shoah. Placés devant l'absence dans la mémoire familiale, ils veulent savoir et montrer, tout en sachant que

* katarinamelic@yahoo.fr

cela est impossible. En se penchant sur une mémoire familiale lacunaire et fragmentée, ils sont en quête de sens et d'identité. Derniers liens vivant avec cet événement, ils sont les nouveaux porteurs de la représentation de la Shoah et de la transmission de la mémoire. Ils constituent un pont avec la mémoire future de la Shoah. Ce rapport de distance et de proximité est d'ailleurs une des majeures questions de la création littéraire des écrivains de la troisième génération. L'éloignement de la Shoah soulève des questions d'appropriation et de légitimité. Comment être le narrateur ? Quelle sorte de narrateur ? C'est ce que souligne Daniel Mendelsohn dans son œuvre *Disparus* dans laquelle il narre l'enquête qu'il a menée pour retrouver les traces de six membres de sa famille disparus en Pologne pendant la Shoah :

Autre façon de dire la même chose, la proximité vous rapproche de ce qui s'est passé, est responsable des faits que nous recueillons, des artefacts que nous possédons, des citations Verbatim des gens que nous enregistrons ; mais la distance est ce qui rend possible l'histoire de ce qui s'est passé, c'est précisément ce qui donne à quelqu'un la liberté d'organiser et de composer ces fragments dans un ensemble plaisant et cohérent – de prendre, par exemple, trois propos séparés, tenus par une personne au cours de trois soirées différentes, et de les enchaîner parce que, de cette façon, ils génèrent un effet dramatique beaucoup plus puissant que si on les trouvait dans trois chapitres successifs d'un livre. (Mendelsohn, 2007 : 511)

Anne Sinclair, journaliste et écrivaine française, fait partie de cette troisième génération qui revient sur ses origines pour finalement mettre en lumière un épisode méconnu de l'Occupation, la rafle des Juifs français et leur internement dans le camp de Compiègne-Royallieu, le deuxième camp le plus important après celui de Drancy. Comme son livre est dédié à ses enfants et à ses petits-enfants, elle se fait le médiateur dans la transmission de l'héritage familial et historique.

Dans notre travail, nous allons avoir recours à deux notions – le récit filial et la postmémoire – dont nous allons souligner les points principaux à la suite.

LE RÉCIT FILIAL ET LA POSTMÉMOIRE

Le récit filial

Sur ce premier point, nous avons fait appel aux études faites par Dominique Viart qui a proposé d'appeler des « récits de filiation » des récits dans lesquels des auteurs cherchent à s'approcher à la fois d'une antériorité et d'une intériorité : ce sont souvent des « récits de filiation »¹ (Viart, 2005 : 76). Il ne s'agit ni de roman familial, de roman de famille ou de roman de formation. Déjà dans un article publié en 1999, il a montré que la littérature française contemporaine était obsédée par les questions familiales et les problèmes de filiation. Par ceci, il comprend que certains écrivains remplacent l'investigation de leur *intériorité* par celle de leur *antériorité* familiale (Viart, 2005 : 79). Les parents, les ancêtres sont l'objet d'une investigation de l'écrivain ou du narrateur dont l'un des buts est une *autre* connaissance de lui-même à travers la connaissance de ceux dont ils sont les *descendants*. Ces héritiers, tentant de retisser les liens déchirés de l'héritage familial, essaient de (re)composer une identité au détour des *ascendants*. Pour Viart, le récit filial a pour originalité de substituer au récit plus ou moins chronologique de soi, une enquête sur l'*ascendance* du sujet. Laurent Demanze souligne à ce sujet que l'auteur d'un récit filial est « [...] à la fois *dépossédé*² de son inscription généalogique et *possédé*³ par ces vies antérieures de l'ascendance » (Demanze, 2009 : 12). Dans son article sur les nouveaux modèles d'écriture de l'Histoire (2009), Viart distingue plus loin deux types de textes – le roman archéologique et les fictions de témoignage – qu'il définit explicitement⁴ ; le premier type est particulièrement répandu parmi les écrivains de la troisième génération de la Shoah. Pour Viart, ce sont des textes qui adoptent une « position d'enquête rétrospective » (Viart, 2009 : 23), de sorte que l'Histoire est abordée « comme une énigme. [...] L'Histoire se dit [...] à partir d'une ignorance de ce qu'elle fut effectivement et ne procède pas du savoir institué » (Viart, 2009 : 25). L'enquête autobiographique est doublée d'une enquête

¹ Il a premièrement proposé cette notion lors d'un colloque organisé en 1996.

² En italique dans le texte.

³ En italique dans le texte.

⁴ Il relève aussi un certain nombre de procédés dont l'éthique de la restitution et l'écriture du scrupule.

généalogique ; le travail sur la mémoire comprend une recherche dans les archives, une collecte de témoignages écrits et oraux afin de faire surgir une mémoire enfouie. Ces textes adoptent la position d'une enquête rétrospective car ils envisagent l'Histoire comme une énigme dans le présent, le narrateur adoptant une « posture d'enquête [...] rétrospective » (Viart, 2009: 23-25). Ces textes sont des enquêtes sur les traces, les zones d'ombre et d'incertitude, les archives. Viart souligne que dans le récit filial/le roman archéologique apparaissent souvent des « traces du passé, lettres, cartes, photographies, objets, reliques et 'documents' de toute nature, lesquels constituent les supports du récit, en forment aussi parfois la matière [...]. » (Viart, 2009: 26-27). Les textes de la troisième génération, plus encore que ceux de la deuxième, sont traversés d'archives culturelles (textes littéraires et critiques sur la Seconde Guerre mondiale, photographies, films...), souvent à défaut d'archives familiales. Il s'agit de se plonger dans une mémoire enfouie et de faire ressortir des fantômes/des revenants. Les photographies ont une place de choix dans ces archives familiales dont les récits de filiation dressent l'inventaire.

La postmémoire

Le second concept auquel nous faisons référence dans cette étude est celui de postmémoire, tel qu'il a été défini dans les travaux de Marianne Hirsch. C'est un terme forgé par Marianne Hirsch dans les années 1990, dans le contexte des études mémorielles américaines, notamment celles portant sur la Shoah. En 1997, elle publie une œuvre qui est devenue incontournable dans les études mémorielles, *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*. Cette expression, d'une part, montre la mesure de l'emprise qu'exerce l'histoire de la destruction des Juifs d'Europe sur des individus qui n'ont d'elle qu'une connaissance médiata et distanciée. D'autre part, elle désigne les résultats d'un travail artistique d'appropriation d'une mémoire n'appartenant pas en propre à ceux et celles qui l'adoptent. La notion de « postmémoire » donne une clé qui éclaire la position de ces individus affectés par des événements qui ne sont pas les leurs. Marianne Hirsch définit la postmémoire comme

[...] la relation que la 'génération d'après' entretient avec le traumatisme personnel, collectif et culturel subi par ceux qui l'ont précédée, avec des expériences dont elle ne 'se souvient' que par le biais d'histoires, d'images et de comportements au milieu desquels elle a grandi. Mais ces expériences lui ont été transmises de façon si profonde et avec tant d'émotion qu'elles

semblent constituer une mémoire en tant que telle. Le rapport de la postmémoire avec le passé est assuré par la médiation non pas de souvenirs, mais de projections, de créations et d'investissement de l'imaginaire. [...] Ces événements sont survenus dans le passé, mais leurs effets continuent dans le présent. C'est là, je le pense, la structure de la postmémoire et le processus propre à sa génération. (Hirsch, 2008 : 106-107)⁵

La postmémoire se distingue de la mémoire par la distance générationnelle et de l'histoire par une profonde connexion personnelle. C'est une forme très particulière de mémoire parce que le lien qu'elle entretient avec son objet et sa source n'est pas celui des souvenirs, mais celui de l'imaginaire et de la création. Il s'agit d'une forme indirecte de mémoire qui ne peut se réaliser que dans une dimension imaginaire. C'est un terme qui exclut ainsi le témoin (pas de « souvenirs » mais un « investissement imaginaire »), tout en faisant de l'auteur d'un récit postmémoriel, un témoin second ou par procuration. Pour Évelyne Ledoux-Beaugrand, la postmémoire désigne surtout « [...] une connexion au passé établie par une forme d'appropriation créative qui s'efforce de réactiver et de réincorporer des structures mémorielles distantes. » (Ledoux-Beaugrand, 2013: 149). Selon elle, le concept de postmémoire

[...] consiste à adopter un point de vue ancré dans le présent et à ainsi aborder le génocide à partir de ses traces encore repérables dans l'espace et le temps contemporains. Cette littérature postmémorielle s'emploie moins à jeter un regard sur le passé qu'à tirer au jour les restes de ce passé dont est pétri le présent. (Ledoux-Beaugrand, 2013 : 146)

Anne Sinclair fait partie de cette génération d'écrivains, communément appelée la « troisième génération », qui n'a « de la Shoah qu'une connaissance médiate, portée notamment par ses représentations littéraires et cinématographiques » (Ledoux-Beaugrand, 2013 : 146). Comme le rappelait Marianne Hirsch,

La deuxième génération s'est comportée en gardien, déterminant les formes de transmission qui étaient valables et celles qui ne l'étaient pas. Mais il nous faut maintenant prendre conscience que nous devons nous-mêmes transmettre l'histoire à la troisième génération et la mettre à la disposition

⁵ Notre traduction.

d'autres personnes, de telle sorte qu'elles puissent la relier à leurs propres histoires, qui sont très diverses. (Hirsch, 2013 : 6)

Ceci dit, dans le cas des écrits d'Anne Sinclair, nous retrouvons ce que Marianne Hirsch nomme « la postmémoire familiale », pour la distinguer de « la postmémoire affiliative », qui n'est pas éprouvée par un descendant direct du traumatisme passé, c'est-à-dire d'un récit post-mémoriel où, d'après Ledoux-Beaugrand, « La postmémoire nomme à la fois une structure de transmission trans et intergénérationnelle et la posture d'une génération face à des événements traumatiques éloignés d'elle dans le temps et parfois aussi dans l'espace et dans la langue. » (Ledoux-Beaugrand, 2013 : 148). La recherche et la place des documents familiaux et administratifs, leur place, l'enquête et la description de ses étapes sont des étapes incontournables dans la démarche postmémorielle, ce que le récit filial à l'étude inclue à la lettre.

HISTOIRE ET POSTMÉMOIRE

21, rue La Boétie

La première étape dans la constitution d'un récit filial et postmémoriel, Anne Sinclair la pose en publiant en 2012 chez Grasset, *21, rue la Boétie*. Elle y narre un épisode de sa famille à laquelle elle ne s'est pourtant pas intéressée dans sa jeunesse : « Je suis la petite-fille d'un monsieur qui s'appelait Paul Rosenberg et qui habitait à Paris, au 21 de la rue la Boétie » (Sinclair, 2012 : 20).

Avec cette dernière phrase du prologue de son livre, Anne Sinclair se tourne vers l'Histoire, son histoire, et celle de son grand-père, Paul Rosenberg (1881-1959), un des marchands d'art parisiens les plus influents de l'entre-deux-guerres. Passionné par l'art, propriétaire d'une galerie d'art au 21, rue La Boétie⁶, il est le premier à signer en 1918 avec Pablo Picasso⁷ un contrat lui garantissant l'exclusivité de sa production. Pour sceller cette union – et aussi le

⁶ Ironie de l'histoire, la galerie de la rue La Boétie va accueillir les expositions antisémites de l'Institut d'Étude des Questions Juives jusqu'à la Libération.

⁷ Une profonde amitié s'était tissée entre Picasso que Rosenberg appelait Pic, et Rosenberg que Picasso appelait Rosy de sorte que Picasso s'est installé rue La Boétie, au numéro 23, tout près de la galerie Rosenberg, pour pouvoir dialoguer à l'envi avec son marchand.

début d'une amitié qui durera quarante années, le peintre espagnol offre à la famille Rosenberg, un tableau *Portrait de Mme Rosenberg et sa fille*, un portrait de Mathilde avec sa fille sur ses genoux – la mère d'Anne Sinclair. Le début de la Deuxième Guerre mondiale voit arriver l'occupation de Paris, les premières mesures anti-juives, la spoliation et le pillage des musées, galeries et marchands d'art. Les établissements Juifs sont principalement pris pour cible – Bernheim-Jeune, Alphonse Kahn, Paul Rosenberg, Jacques Seligmann, les frères Wildenstein. L'intégralité de leurs collections est confisquée et envoyée vers l'Allemagne. Les Rosenberg fuient Paris et se réfugient pour un temps dans la région de Bordeaux ; Rosenberg parvient à faire revenir de Paris cent soixante-deux tableaux de Vincent Van Gogh, Camille Corot, Eugène Delacroix, Maurice Utrillo, etc. et les cache dans un coffre d'une banque de Libourne. En septembre 1941, les nazis, informés, font ouvrir le coffre et confisquent l'intégralité de son contenu qu'ils font envoyer à Hermann Göring qui veut devenir un des plus grands collectionneurs d'art de l'époque⁸. Déchu de sa nationalité française, Rosenberg fuit avec sa famille à travers l'Espagne, le Portugal pour arriver aux États-Unis, avec l'aide d'Alfred Barr, alors conservateur au *MoMA*, qui va convaincre les autorités américaines d'accorder un visa aux Rosenberg. En signe de reconnaissance pour cette aide inespérée, Paul Rosenberg enrichit les collections des plus prestigieux musées des États-Unis. Après la guerre, Paul Rosenberg et ses proches engagent alors la lutte pour la restitution des oeuvres pillées et reconstituent à peu près la collection.

La rafle des notables

Anne Sinclair s'était attachée au versant maternel de sa famille, dans *21, rue La Boétie*, à travers la figure de son grand-père. Elle se tourne vers le versant paternel de sa famille, à travers la figure de son autre grand-père, - Léonce Schwartz, dans *La Rafle des notables*, publié en 2020. Si les deux livres ne se ressemblent pas du tout, ils ont une base commune : la quête. Anne Sinclair y raconte la « rafle des notables », récit où la mémoire familiale rejoint l'enquête historique, et éclaire certains aspects méconnus de la persécution des juifs français.

⁸ Voir le livre d'Emmanuelle Polack (2019), *Le marché de l'art sous l'Occupation*. Paris : Tallandier.

Le 12 décembre 1941, les Allemands arrêtent 743 Juifs français, appartenant à une population privilégiée. Et pour arriver au chiffre de 1000 que s'était fixée la Gestapo, ils y ajoutent 300 juifs étrangers, déjà prisonniers à Drancy. Ils sont internés au camp de concentration nazi de Compiègne⁹, sous administration allemande, dans des conditions inhumaines. Le premier convoi de déportés de France vers Auschwitz part le 27 mars 1942 du camp de - Compiègne. Le grand-père paternel d'Anne Sinclair, Léonce Schwartz, commerçant en gros de dentelles prospère, établi dans les beaux quartiers de la capitale, il est réveillé au petit matin par deux soldats allemands et deux policiers français. Il a été arrêté lors de la « rafle des notables » et interné au camp de Compiègne. Il fait partie des 743 Français juifs arrêtés ce jour-là, bourgeois et intégrés comme lui :

Selon le décompte de Serge Klarsfeld, ils étaient ce matin-là 390 commerçants et directeurs de société, 322 artisans, 91 ingénieurs, 63 médecins et dentistes, 33 pharmaciens et chimistes, 31 étudiants, 27 professions libérales, 16 avocats, 11 professeurs et 53 sans profession. (Sinclair, 2020 : 24)

Parmi eux se trouvaient des intellectuels, des magistrats, des médecins, des écrivains¹⁰, des scientifiques, des chefs d'entreprise :

Pour atteindre le chiffre de 743 Juifs français, considérés comme 'notables', autrement dit influents ('einflussreiche Juden'). René Blum, directeur des Ballets de Monte-Carlo, frère de Léon, est parmi eux. Ainsi que Roger Masse, polytechnicien et militaire dans l'armée française. Son frère, Pierre Masse, éminent juriste, sénateur, ancien membre du gouvernement Clemenceau, arrêté depuis août 1941, le rejoindra le lendemain. Jacques Debré, ingénieur, frère du grand médecin le professeur Robert Debré, est présent dans le manège, comme M. Ullmo le célèbre avocat. Ainsi que Robert Dreyfus, conseiller à la Cour de cassation, Édouard Laemlé, président de chambre à la cour d'appel de Paris, ou Georges Wellers, déjà mentionné, futur historien du nazisme, qui sera déporté à Auschwitz et survécut. Jean-Jacques Bernard, fils de Tristan Bernard, côtoie Maurice Goudekot, le mari de Colette. C'est la particularité de cette rafle (où 13 des hommes arrêtés sont polytechniciens et 55 portent l'insigne de la Légion d'honneur) de rassembler une population

⁹ « Les Allemands voulurent-ils, par symbolique historique, installer un camp à cet endroit en souvenir de l'humiliant armistice signé le 11 novembre 1918 dans un wagon à Rethondes, sur la commune de Compiègne ? » (Sinclair, 2020 : 21-22)

¹⁰ Robert Desnos est passé par ce camp.

socialement homogène. Les professions libérales sont sur-représentées. Ainsi que des commerçants, comme mon grand-père. (Sinclair, 2020 : 17)

Extrêmement affaibli, le grand-père, chevalier lui-aussi de la Légion d'honneur, a été transféré à l'hôpital du Val-de-Grâce :

Pourtant, les 18 et 20 décembre, 73 détenus considérés comme de très grands malades et 20 hommes de plus de 65 ans furent libérés, ainsi que 15 autres sur ordre spécial. Ces libérations groupées furent l'exception pendant trois mois. Il y eut ici ou là des libérations individuelles, souvent d'hommes en si mauvais état que les Allemands préféraient les voir mourir à l'hôpital. La mort dans ce camp de 'notables' faisait mauvais effet auprès de Vichy. Et à l'époque, cela comptait encore un peu. (Sinclair, 2020 : 26)

Son épouse réussit à le faire sortir de l'hôpital. Ils se cachent jusqu'à la Libération. Léonce Schwartz meurt en mai 1945, dans sa maison et dans son lit, des suites de son internement à Compiègne. Anne Sinclair souhaitait raconter la vie de son grand-père paternel mais elle restitue, à travers lui, les morts et les vivants du camp de Compiègne. Elle part d'un homme pour aller vers les hommes. Rechercher l'histoire d'un aïeul et en découvrir des centaines d'autres.

L'épisode de la rafle des notables et l'existence du camp de Compiègne sont longtemps restés méconnus du grand public. Ni historienne, ni chercheuse, Sinclair mène une enquête sur les circonstances de l'arrestation de son grand-père, mais cette enquête devient vite bien plus qu'une histoire familiale : en cherchant des documents sur le camp de Compiègne, elle s'aperçoit qu'elle n'est pas la seule à ne jamais en avoir entendu parler.

À la faveur de cette enquête familiale et historique, Anne Sinclair reconstitue le destin tragique des internés de ce camp. L'enquête familiale sur le destin de son grand-père devient peu à peu une enquête historique sur la tragédie de Compiègne. Sinclair découvre que cette rafle des notables de décembre 1941 est la troisième (après celles de mai 1941 puis d'août 1941), et donc, six mois avant la rafle du Vel d'Hiv (juillet 1942) connue de tous. Elle a été la première qui a fourni un « contingent » de Juifs de France en direction des camps d'extermination (Auschwitz principalement). Ce convoi est parti de Compiègne le 27 mars 1942. Très peu d'entre eux revinrent. Ensuite, c'est le ciblage par les nazis, des « notables », autrement dit, des bourgeois assimilés depuis bien longtemps, et donc une population qu'ils ont voulue homogène de « juifs influents » selon leur formule.

Le lecteur découvre les conditions déplorables du camp à 70 kilomètres de Paris, où régnaient l'élimination par la faim, le froid, la maladie, la saleté, les conditions terribles d'un hiver à -20°. Beaucoup y sont morts de faim, beaucoup ont perdu 20 à 30 kilogrammes en 3 mois, beaucoup ont eu les pieds gelés à rester debout des heures dans la neige, beaucoup sont morts de dysenterie, etc... Y règnent la famine, le froid, la saleté, la gangrène. C'est un lieu de souffrance dont le but est l'extermination. Sinclair informe le lecteur que sans la solidarité des autres camps de prisonniers qui existaient dans ce périmètre de Compiègne (notamment le camp des communistes et celui des Russes, un peu mieux lotis), les morts dans la partie du camp, appelée « camp des Juifs » (que les Allemands voulaient être pire que les autres), auraient été encore plus nombreux avant même leur déportation en 1942 :

Ceux qui sortirent de Compiègne vers la liberté, l'hôpital, la clandestinité ou la déportation, repartirent en ayant perdu 25 à 30 kilos en trois mois. La malnutrition, le froid, la maladie ont commencé de transformer les prisonniers en silhouettes fantomatiques. Leur température était souvent proche de 35 degrés ou de 34 degrés, et avec de la fièvre, montait à 36,5 degrés. À l'inverse, quand elle descendait à 33,5 degrés, la fin était proche. (Sinclair, 2020 : 43)

Anne Sinclair relate aussi les différences entre les Juifs privilégiés se sentant français et les Juifs étrangers habitués aux persécutions. Elle évoque les figures remarquables de ce camp, comme le dentiste Benjamin Schatzman, pour leur redonner un souffle de vie. À l'intérieur du camp, la vie intellectuelle a sauvé bien des internés de la folie. Ils récitaient des poèmes, donnaient des conférences :

Blaise Pascal, l'art, l'agriculture, le pétrole, la comptabilité, les possibilités de la science, firent partie des sujets de conférences très suivies. L'ingénieur Louis Engelmann, le voisin de Léonce, donna une leçon sur l'électricité ; René Blum sur Alphonse Allais, Tristan Bernard et Courteline ; Jean-Jacques Bernard sur le théâtre ou sur la poésie française au Moyen Âge ; Georges Ullmo sur les grands procès d'assises ; Jacques Ancel sur l'idée de nation. Deux sujets étaient proscrits : l'Allemagne, par crainte des mouchards, et le problème juif. (Sinclair, 2020 : 39)

Aujourd'hui, les noms des internés du camp de Compiègne sont gravés dans le verre à l'entrée du mémorial. La petite-fille voulait que le nom de son grand-père y figure.

L'incuriosité et l'impouvoir

L'écrivaine-journaliste souligne bien de fois l'incuriosité de sa jeunesse qu'elle regrette aujourd'hui :

Cette histoire me hante depuis l'enfance. Et pourtant, si les sagas familiales interpellent ceux qui avancent en âge, la mienne ne m'a d'abord intéressée que de loin, l'immédiateté ayant eu longtemps, dans ma vie de journaliste, plus d'attrait que les histoires du passé. Néanmoins, ce chapitre-là continue de me poursuivre. Pour le côté romanesque que je n'ai pas pu élucider, pour les questions que je n'ai pas posées, pour les détails que je n'ai pas demandés ? (Sinclair, 2020 : 4)

Me manquent donc les réponses aux questions que je n'ai pas posées et qui me taraudent aujourd'hui. Bien tard. Trop tard. (Sinclair, 2020 : 53)

Son besoin de savoir a suscité une enquête. Elle a posé des questions aux autres, mais pas aux siens :

Je rôdais autour de l'autre, celle de ma famille paternelle, sans y pénétrer. Et comme toujours, quand les témoins disparaissent, quand plus personne n'est là pour affirmer ou raconter, l'urgence s'impose car les bribes de mémoire qui nous sont parvenues s'évanouiront après nous. (Sinclair, 2020 : 4).

Les proches meurent en emportant avec eux tout ce qu'on ne leur a pas dit et tout ce qu'ils n'ont pas dit :

On n'interrogeait pas les grands quand on était enfant. Parce que si les confidences ne nous étaient pas faites, il nous semblait indécent de les provoquer. Parce que cela nous pesait, aussi. Écouter les histoires des anciens de la famille, dont on se moquait bien, auxquelles on ne comprenait pas tout, nous embarrassait et empiétait sur les heures de jeux. Pour autant, j'aurais pu, plus tard, chercher à en savoir davantage. Pourquoi ne l'ai-je pas fait, et pourquoi mon père ne m'a-t-il rien raconté, alors qu'assez tôt j'adorais qu'il me lise son journal de guerre dont il expurgeait les pages qui ne regardaient pas l'adolescente que j'étais ? (Sinclair, 2020 : 4)

Donc peu d'éléments pour écrire une histoire familiale. Pas question non plus d'en faire un roman, car j'aurais l'impression de trahir le récit si douloureux qu'ont livré les quelques survivants. (Sinclair, 2020 : 7)

Au départ, il y a eu une surprise. Depuis toujours, Anne Sinclair pensait que son grand-père paternel, Léonce Schwartz, avait été enfermé au camp de Drancy, et qu'il s'en était échappé grâce à son épouse :

Quand j'ai commencé mes recherches sur Léonce Schwartz, le père de mon père, j'espérais dénicher des pistes : sur son arrestation – que j'ai cru effectuée par la police française –, son incarcération – dont j'étais persuadée qu'elle avait eu lieu à Drancy. Et puis, je pensais élucider ce que racontait la légende familiale, une évasion rocambolesque hors du camp, grâce à l'audace de ma grand-mère, déguisée en infirmière, subtilisant une ambulance de la Croix-Rouge, se faufilant dans le camp, mon grand-père dont elle aurait sauvé la vie assis sur le siège arrière, lui épargnant ainsi de justesse la déportation ! Je présumais trouver des documents, des lettres, ainsi que des traces de leur cachette durant les années qui suivirent. (Sinclair, 2020 : 5)

Sans aucune archives, aucune base de départ et de travail – elle se lance dans son entreprise et réalise très vite la naïveté et la presque impossibilité de son but. Elle reconnaît devoir une dette à Serge Klarsfeld et à ses travaux qui ont servi de piste dans ses recherches :

Ce livre n'existerait pas sans les travaux de Serge Klarsfeld et les publications qu'il a voulues éditées par le Mémorial de la Shoah et auxquelles je fais référence tout au long du livre : journaux des internés de Compiègne, ceux qui ont survécu, ceux qui sont revenus des camps, ou ceux qui sont morts et qui ont jeté, par la fenêtre du train qui les emmenait, des petits bouts de papier... Je n'ai pas fait de travail scientifique, mais je me suis vue comme une sorte de relais d'une histoire que j'ai voulu faire connaître au plus grand nombre. C'est à ce moment-là que Karine Taïeb, responsable du service Archives du Mémorial de la Shoah, m'a dit qu'elle ne trouvait pas de traces de mon grand-père à Drancy, mais à Compiègne : [...] et je me nourrissais de ma quête et ses apories pour en faire un récit littéraire, dans le sillage de *Dora Bruder* de Patrick Modiano. (Sinclair, 2020 : 5)

C'est Karine Taïeb qui retrouve des traces de son grand-père à Compiègne, et non pas à Drancy. C'est elle encore qui lui apprend sa date d'arrestation dans ce qui a été la « rafle des notables ». Elle insiste sur le fait de ne pas être une historienne, de ne pas avoir fait de travail scientifique – elle se voit comme une sorte de médiateur d'une histoire qu'elle veut faire connaître au grand public. Sinclair ne peut donner des résultats espérés de son enquête, mais trace l'enquête elle-même : ses modalités, ses buts, ses efforts, ses difficultés, le doute, le malaise. Elle souligne bien qu'au départ de sa quête, il s'agit d'une

réflexion personnelle. Pendant bien des années, elle s'est contentée d'un récit très général sur son grand-père. De ce qui devait être un livre sur son grand-père, Sinclair écrit sur une histoire collective, un drame collectif :

Essayer de redonner un peu de chair aux disparus est devenu pour moi une obsession. (Sinclair, 2020 : 7)

Je voudrais simplement rendre hommage aux hommes qui ont souffert aux côtés de mon grand-père que je n'ai pas connu et peut-être ainsi atténuer la culpabilité de n'avoir pas tenté plus tôt de démêler les fils de cette histoire. (Sinclair, 2020 : 7)

Sinclair s'inscrit bien dans l'aire des études de la postmémoire : la place des documents familiaux et de la recherche de témoignages s'avère cruciale dans la démarche post-mémorielle. Marianne Hirsch a fortement souligné le rôle des photographies et des archives dans l'activation de la mémoire. Évelyne Ledoux-Beaugrand est précise à ce sujet :

[...] le recours à des sources intimes et familiales (photographies, lettres, journaux intimes, correspondances, histoires de famille transmises par bribes) relève généralement de la nécessité dans les œuvres postmémorielles qui cherchent à réactiver la mémoire d'anonymes disparus dans les camps nazis (Ledoux-Beaugrand, 2013 : 149).

L'enquête familiale devient petit à petit une enquête historique sur la tragédie historique du camp de Compiègne – Léonce passe comme une ombre et un témoin invisible du récit. Anne Sinclair n'a pas retrouvé de nouveaux éléments sur l'arrestation, la détention et la libération de Léonce Schwartz. Elle n'est pas parvenue à faire revivre l'histoire familiale, ni à combler le vide de la mémoire. Le récit filial doit exhumer une transmission défaite, donner la parole à une ascendance condamnée au silence. La postmémoire familiale est souvent vécue comme une obligation, voire une responsabilité de mettre en récit la mémoire de la Shoah par une génération qui a la conscience d'appartenir à une génération qui verra mourir le dernier des survivants de la Shoah. En quête d'une histoire, Sinclair en trouve des centaines d'autres, bien plus tragiques. S'il s'agit d'ajouter une page individuelle à l'histoire, ce récit participe à la mémoire collective :

Ce tourment, passager clandestin de ma propre mémoire, de ma propre histoire, j'espère pouvoir, en l'écrivant, le déposer comme un fardeau intime devenu mémoire collective. (Sinclair, 2020 : 8)

Katarina Melić

HISTORY AND MEMORY: THE FILIAL NARRATIVE OF ANNE SINCLAIR

Summary

Our aim was to study how, according to the operative concept of “postmemory” defined by Marianne Hirsch, Anne Sinclair, by crossing the family memory and the historical investigation, shed light on one of the unknown aspects of the persecution under the Occupation in France: the “roundup of the notables” and their confinement in the camp of Compiègne nearby Paris. With this story, A. Sinclair continued, after having previously paid tribute to her maternal grand-father in *21, rue La Boétie*, her aim to retrace the family memory which suffered from the persecutions against the Jews during the Occupation in France. Her paternal grandfather, Léonce Schwartz, was one of the 743 French Jews arrested in December 1941. All were detained in the Compiègne camp, under German administration: a real Nazi concentration camp from which the first convoy of deportees left from France for Auschwitz in March 1942. In this personal story at the beginning, Anne Sinclair, by reconstituting the coexistence in this camp of assimilated bourgeois and foreign Jews, gave voice and presence to the disappeared, and her personal investigation became gradually a work of collective memory. In our analysis, our first step was to outline, shortly and precisely, the concept of filial narrative and postmemory whose we applied further in our work.

Key words: Postmemory, Filial Narrative, Shoah, Raid, Individual Memory, Collective Memory, Third Generation.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Aarons, V.–Berger A. L. (2017). *Third-Generation Holocaust Representation. Trauma, History and Memory*. Evanston : Northwestern University Press.
- Bouju, E. (2006). *La Transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XXe siècle*. Rennes : PUR.
- Demanze, L. (2009). Les possédés et les dépossédés. *Études françaises*, 45, 3, 11-23.
- Didi-Huberman, G. (2020). *Éparses. Voyage dans les papiers du ghetto de Varsovie*. Paris : Minuit.
- Hirsch, M. (1997). *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge, MA : Harvard University Press.
- Hirsch, M. (2008). The Generation of Postmemory. *Poetics today*, 29:1, 104-123.

- Hirsch, M. (2013). Postmémoire. *Artabsolument*, avril 2013, numéro spécial, 1-6.
- Ledoux-Beaugrand, E. (2013). Les restes d'Auschwitz : intertextualité et postmémoire dans Jan Karski de Yannick Haenel et C'est maintenant du passé de Marianne Rubinstein. *Études françaises*, 49/2, 145-162.
- Leichter-Flack, F. (2014). Second Generation, Third Generation and State Political Postmemory: The Holocaust and Its Literary Effects in Contemporary France. *Journal of Literature and Trauma*, 4 (1), 67-77.
- Mendelsohn, D. (2007). *Les Disparus*. Paris : Flammarion.
- Polack, E. (2019). *Le marché de l'art sous l'Occupation 1940-1944*. Paris : Tallandier.
- Rothberg, M. (2009). *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford : Stanford University Press.
- Sinclair, A. (2012). *21, rue La Boétie*. Paris : Grasset.
- Sinclair, A. (2020). *La rafle des notables*. Paris : Grasset.
- Viart, D. (1999). Filiations littéraires. In : Baetens, J.-Viart, D. (éds.) (1999). *États du roman contemporain. Écritures contemporaines 2*. Caen : Minard. 115-139.
- Viart, D.-Vercier, B. (2005). *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*. Paris : Bordas.
- Viart, D. (2009). Nouveaux modèles de représentation de l'Histoire en littérature contemporaine, in : Viart, D. (éd.) (2009). *Nouvelles écritures littéraires de l'Histoire, tome X, Écritures contemporaines*. Caen : Minard. 11-39.
- Schulte Nordholt, A. (2008). *Perec, Modiano, Raczynow. La Génération d'après et la mémoire de la Shoah*. Amsterdam : Rodopi.

Velimir Mladenović*
Faculté de Philosophie et Lettres
Université de Novi Sad
Université de Poitiers

UDK : 791.43(497.1)"1957/1970":050.48(101)
DOI: 10.19090/gff.2021.3.277-291
pregledni rad

« LES RÉALISATEURS YOUGOSLAVES S'ATTACHENT TROP À LA GUERRE » LA RÉCEPTION DU CINÉMA YOUGOSLAVE DANS *LES LETTRES FRANÇAISES*

Notre étude analyse l'ensemble des textes qui se réfèrent au cinéma yougoslave et qui sont parus dans l'hebdomadaire communiste et culturel français – *Les Lettres françaises* dans une période déterminée c'est-à-dire depuis la première parution d'informations relatives à ce cinéma en 1957 jusqu'à la dernière parution dans ce périodique en 1970. Nous tenterons de présenter et expliquer quels auteurs et films yougoslaves ont inondé les pages d'un des plus influents journaux artistiques français d'après-guerre. Nous expliquerons quels sujets ont intéressé les critiques de cinéma des *Lettres françaises* en termes politiques et esthétiques et concluons enfin sur l'accueil rencontré par ce cinéma dans l'Hexagone.

Mots-clés : *Les Lettres françaises*, réception, cinéma yougoslave

INTRODUCTION : LES LETTRES FRANÇAISES ET LES BALKANS

Le journal culturel et artistique *Les Lettres françaises* voit le jour en septembre 1942, en pleine Occupation de la France par les nazis. Fondée par Jacques Decour, écrivain et résistant fusillé par les nazis, et Jean Paulhan, cette publication clandestine bénéficie de la collaboration de Louis Aragon, Claude Morgan, Jean Lescure et Elsa Triolet. Pendant la Résistance, *Les Lettres françaises* publie des nouvelles, des informations sur l'Occupation, des notes de lectures de récentes publications¹. Ce journal publie des articles sur plusieurs pays d'Europe et présente à ses lecteurs leurs culture et tradition. C'est la raison pour laquelle il est important de souligner que la première allusion à la Yougoslavie apparaît durant les années de conflit, en 1944, tandis que le premier article évoquant la culture yougoslave est consacré à la nouvelle de la

* velimirmladenovic@gmail.com

¹ Voir plus sur ce journal pendant l'Occupation : Eychart-Aillaud, 2008.

disparition du poète yougoslave Jovan Dučić, ce dernier étant publié au mois d'avril 1945.

Dans les années d'après-guerre, la France et la Yougoslavie, bien qu'appartenant à deux camps aux idéologies différentes, partagent des thèmes politiques communs, notamment celui d'entretenir la mémoire héroïque de la résistance à l'occupant nazi et aux gouvernements collaborateurs des deux pays occupés, inféodés aux forces de l'Axe. À la fin de la Seconde Guerre mondiale, les Partis communistes des deux pays, tant yougoslave que français s'érigent en Partis de la Résistance intérieure et utilisent tous les médias pour construire le récit de leurs faits d'armes qui glorifie et mythifie leur rôle durant la guerre par la mise en avant du sacrifice pour la Liberté de leurs très nombreux morts durant le conflit. Le Parti communiste yougoslave au pouvoir avec Josip Broz Tito pousse en avant ce récit pour asseoir sa domination et conforter la nouvelle République fédérative socialiste yougoslave alors qu'en France, le Parti communiste et les Gaullistes l'utilisent à des fins électorales pour tenter de gouverner la France. Le destin commun de ces deux pays lors de la guerre et les relations personnels entre les auteurs de ce journal et intellectuels yougoslaves poussent donc la direction des *Lettres françaises*, qui bénéficie du soutien financier du Parti communiste français, à publier les textes et les reportages sur ce pays balkanique, mais aussi des informations sur les activités de l'ambassade yougoslave à Paris, (v. Mladenović, 2020a), sur la littérature, les beaux-arts et le cinéma d'un pays qui reste méconnu des lecteurs français.

Si on fait abstraction des articles et autres brèves parus dans les *Lettres françaises*, la culture yougoslave y est d'abord présentée à travers les textes consacrés à sa littérature². C'est l'un des auteurs les plus célèbres de ce journal, Louis Aragon, qui publie en 1946 un article « À Paris comme à Rebesinje, les liens de la France et de la Yougoslavie », consacré à la littérature yougoslave de l'époque et serbe du Moyen Age. Ce texte est le premier article des *Lettres françaises* traitant exclusivement des littératures slaves. Dans la période tourmentée qui oppose communistes français et yougoslaves, et surtout au cours de l'épisode de la Résolution de Kominform en 1948, qui provoque un éloignement des auteurs français avec les intellectuels yougoslaves, nous ne

² Voir plus sur la littérature serbe dans ce journal : Mladenović, 2019 ; Mladenović, 2020 a.

trouvons dans cet hebdomadaire aucun article sur ce pays qui reste dans l'optique des *Lettres françaises* comme « un pays des traîtres ». Cette politique éditoriale se fait plus discrète dès le début de la période qu'on appelle « la déstalinisation », qui débute en 1956 quand ce journal ouvre ses pages pour la deuxième fois à cette nouvelle culture européenne qui est en train de se développer³.

Avant tout, il est nécessaire d'expliquer aux lecteurs de notre article que *Les lettres françaises* est une revue qui s'inscrit dans le contexte géopolitique de l'après-guerre et de la guerre froide et qu'à cette époque, la grande majorité des auteurs qui écrivaient dans ce journal communiste considérait tout ce qui provenait de ce pays comme « yougoslave » sans tenir compte ou sans vouloir comprendre les différences entre les diverses composantes de cet état fédéral. À part Louis Aragon, déjà mentionné supra, qui considérait le mouvement surréaliste de Belgrade comme un mouvement serbe (v. Mladenović, 2020b : 149-159), Dominique Desanti est la seule autrice qui comprend et explique dans ce journal que la Yougoslavie est une mosaïque de peuples, le pays fédérant plusieurs nationalités et cultures, même si officiellement n'est reconnu qu'une seule langue officielle : le serbo-croate (v. Desanti, 1947 : 7).

Si on considère qu'« une œuvre d'art n'existe pas sans son créateur, mais n'existe pas non plus sans son public » (Alfonsi, 1998 : 10), on devrait dire qu'étudier et présenter la réception journalistique des œuvres d'art dans une période tourmentée pose plusieurs défis aux chercheurs. On peut définir la réception, selon le dictionnaire de la critique littéraire comme la « perception d'une œuvre par le public » (Tamine, Hubert, 2002 : 174). « Étudier la réception d'un texte, c'est accepter que la lecture d'une œuvre est toujours une réception qui dépend du lieu et de l'époque où elle prend place » (Tamine, Hubert, 2002 : 174). C'est pourquoi au fil de notre recherche nous passerons en revue tous les articles faisant référence au cinéma yougoslave. Nous avons choisi d'évoquer la façon dont les auteurs français accueillent et réagissent à ce cinéma, ainsi que les circonstances dans lesquelles ils ont fait sa découverte : festivals, projections des films yougoslaves en France, lesquels suscitent des recensions dans *Les Lettres françaises*.

³ Voir plus sur *Les lettres françaises* en 1955 : Vigier, 2011.

LA RÉCEPTION CRITIQUE DU CINÉMA YOUGOSLAVE

En Yougoslavie, après la Seconde Guerre mondiale, la production cinématographique s'oriente vers les thèmes nationaux et vers ceux qui traitent de la période de la guerre et de l'Occupation, tout en mettant en valeur le courage et le sacrifice des partisans qui ont libéré le pays (v. Miloradović, 2002 : 101 ; Vranješ, 2008). La Yougoslavie se reconstruit et tente d'élaborer une nouvelle culture. Dans cette optique, elle multiplie les festivals de cinéma et de théâtre, à la suite de quoi *Les Lettres françaises* mentionnent pour la première fois dans ses pages le cinéma yougoslave. Cet article, « Les archives mondiales à Dubrovnik » (v. Philipe, 1956 : 1), on le doit à Anne Philipe, femme de lettres présentée dans le journal comme une grande voyageuse et cinéphile. À Dubrovnik, en Yougoslavie, elle assiste au Congrès mondial de la FIAF (La Fédération Internationale des Archives du Film) d'où elle revient avec un reportage. Philipe informe les lecteurs sur cette fédération et leur apprend que plusieurs pays ont déjà fondé des fédérations du film, à New York, en 1935. En France, la fédération internationale dont le siège est à Paris, voit le jour en 1936. Il s'agit d'une institution non lucrative et non politique dont le but est de présenter et conserver les chefs-d'œuvre du septième art. Le 12^e Congrès se tient à Dubrovnik et dans son reportage l'autrice nous renseigne sur « le climat de ces séances », tout en mettant l'accent sur les délégués qui représentent plusieurs pays du monde, tandis qu'elle ne donne aucune information concernant les délégués yougoslaves.

La toute première allusion à l'industrie cinématographique yougoslave dans l'hebdomadaire se concrétise enfin par deux entretiens-fleuves. Le premier est consacré au réalisateur yougoslave Vladimir Pogačić, publié sous le titre « Sur le cinéma yougoslave », à l'occasion de la projection à Bruxelles de son film sorti en 1957 *Subotom uveče* [*Samedi soir*], qui est du genre dramatique et le premier film grand public yougoslave, quand le second est consacré au réalisateur Veljko Bulajić, et intitulé « Je veux montrer un univers en pleine évolution ». Pogačić est décrit dans cet entretien comme un cinéaste de premier plan, influencé par le meilleur du cinéma néo-réaliste italien. Les sujets qu'il aborde sont légers et vifs, nimbés d'une poétique qui se reflète dans la retranscription fidèle du monde. C'est également un artiste qui a été récompensé par de nombreux prix. Les deux cinéastes évoquent leurs débuts dans le métier. Pogačić raconte qu'il est venu au cinéma par le théâtre et Bulajić, par le journalisme :

Je suis venu au cinéma par mon amour du théâtre. Fils d'un pharmacien de Zagreb, je rêvais avant la guerre de devenir metteur en scène, mais de théâtre. Le théâtre chez nous est en effet très développé. Nous possédons pas moins de six Opéras pour 18 000 000 d'habitants. En 1938, je fonde donc à Zagreb le Théâtre des Étudiants. (SD, 1958 : 6)

Je suis né en 1928 à Niksic. J'ai fait mes études au lycée de Sarajevo, puis à l'université de Zagreb. À la sortie de l'université, je suis en effet devenu journaliste. (...) J'ai toujours été passionné par le cinéma, et j'ai donc écrit pour mon journal un certain nombre de critiques de films. C'est ainsi que je suis entré en relation avec un groupe de cinéastes. (Bulajić, 1959 : 6)

Pogačić revient sur ses débuts en évoquant son long métrage de propagande sorti en 1951 sous le titre *Poslednji dan* [*Le dernier jour*] et souligne son intérêt pour la Résistance, qui l'intéresse surtout pour son humanisme. Dans une période traumatisée par la guerre, il vit « une résistance après la résistance » et c'est précisément ce sujet qui lui tient à cœur et qui lui inspirera un nouveau film dans lequel il entend montrer combien la guerre est affreuse :

- À quoi attribuez-vous le fait que la plupart des films yougoslaves qu'il nous ait été donné de voir soient systématiquement des films sur la Résistance ?
- À un fait très simple : la Résistance a joué dans la vie de tous les Yougoslaves un rôle essentiel. (SD, 1958 : 7)

Dans le deuxième entretien, le réalisateur Veljko Bulajić est présenté comme l'une des grandes révélations de la plus prestigieuse manifestation culturelle yougoslave, le Festival de Pula (en 1960), en raison de la noblesse de son inspiration, la sincérité de son interprétation et l'efficacité de sa mise en scène. Son film *Voz bez voznog reda* [*Train sans horaire*] qui dépeint le printemps de 1946, période de grandes vagues de migration de paysans vers les plaines fertiles. Ce film aborde un sujet social en exposant des gens qui attendent et se déplacent vers un lieu inconnu dans des trains sans horaires. Il a été accueilli très favorablement par l'hebdomadaire qui le considère comme un « western » américain. Bulajić raconte au journal français qu'il a débuté sa carrière comme assistant-réalisateur pour des films italiens qui l'ont beaucoup influencé. Il est en désaccord avec l'auteur de l'entretien qui assimile son film à un western, et insiste sur le fait qu'en Yougoslavie il existe aussi « une Nouvelle vague », les jeunes, selon lui étant les « seuls à réagir face aux vrais problèmes »

(Bulajić, 1959 : 6). Il ajoute qu'ils sont une caisse de résonance plus humaine, plus moderne et qu'ils ont le courage de regarder les choses en face. Le réalisateur yougoslave décrit son film comme un film spécifiquement et typiquement yougoslave en raison des thèmes abordés, ceux de la misère, de la migration, les différences économiques entre les zones rurales et urbaines et des personnages qui y sont présentés comme des gens ordinaires. Passionné jusqu'à l'obsession par le cinéma social, il fait part de ses projets dans lesquels il compte aborder l'époque contemporaine « dans le contexte du pays qui est le mien : La Yougoslavie » (Bulajić, 1959 : 6).

Le festival de Pula est présenté dans *Les lettres françaises*, comme « le plus beau cinéma du monde » (Sadoul, 1960 : 8). C'est le festival national yougoslave par excellence, écrit le critique et historien Georges Sadoul dans son reportage paru sous le titre « Les réalisateurs yougoslaves s'attachent trop à la guerre ». Il y dresse un panorama exhaustif du cinéma yougoslave, détaille sa production et souligne tout particulièrement deux talents ainsi que leurs œuvres : Dragutin Vukan, Vlado Kristl et leurs deux films : *Mali voz* [*Le Petit train*] et *Šarginska koža* [*La Peau de chagrin*], soit un film d'animation qui ne dure que dix minutes. Ce dernier représente pour Sadoul « une sorte de ballet tragique fidèlement inspiré par Balzac » (Sadoul, 1960 : 8). Sadoul mentionne d'autres cinéastes yougoslaves et voit dans le réalisateur Veljko Bulajić « un jeune et incontestable talent » (Sadoul, 1960 : 8). Le film *Rat* [*La Guerre*] de Bulajić est la première pellicule yougoslave qui aborde le sujet de la guerre atomique. Ce film est récompensé au festival de Pula, en 1960 par trois *Golden Arena*. Sadoul écrit qu'il s'agit d'un film touchant, avec une excellente direction d'acteurs, et conclut par un avis très positif sur l'œuvre : « un film très intéressant et qui continue de vous trotter dans la tête plusieurs semaines après l'avoir vu » (Sadoul, 1960 : 8). Le critique est particulièrement frappé par cette scène du film dans laquelle les personnages enfouissent leurs têtes dans le sable. Il nous apprend que la production a disposé d'énormes moyens : deux cents millions de dinars, soit l'équivalent de deux cents millions de Francs, mais qui ramenés au prix courant des films yougoslaves, représentent un demi-milliard au moins.

Dans son reportage sur la production cinématographique yougoslave en 1960 Sadoul cite d'autres films abordant également la guerre : « Huit films de guerre, y compris *Rat* et *Deveti Krug*, sur dix films présentés à Pula, c'est un peu trop. Autant que l'on sache, 70 % à 80 % des quelques deux cents films produits en Yougoslavie depuis 1946 ont eu la guerre pour sujet » (Sadoul,

1960 : 8). Sadoul surtout distingue les deux films suivants : *Histoire des partisans* [*Partizanske priče*] de Stojiljko Janković, qui retrace l'histoire de la fille d'un chef de gare qui aide un partisan à fuir puis qui est tuée par les occupants, et *Akcija* [*Action*] de Jan Kovačić qui raconte comment une poignée de résistants libres réussit à sauver le gros de leur troupe emprisonnée et promise à la fusillade. L'auteur de cet article mentionne également le film *Les Trois Ana* [*Tri Ane*] de Branko Bauer, long métrage dans lequel le protagoniste qui a perdu sa fille durant la guerre la recherche après la libération dans trois familles ayant des filles répondant à ce prénom. Sadoul est touché par ce film. Après avoir pris le temps de bien se documenter sur son auteur, il rédige une critique d'une grande force axée sur la transposition des réalités yougoslaves dans les milieux sociaux, et les représentations de l'imaginaire. C'est la raison principale pour laquelle il rapproche la mise en scène brillante de ce film du néo-réalisme italien (Sadoul, 1960 : 8), malgré que ce soit un film dans lequel « l'action est un peu trop riche et souvent confuse » (Sadoul, 1960 : 8).

En 1966, Sadoul, après avoir passé quelque temps à Zagreb et Skopje, publie le texte « Les nouveaux cinémas yougoslaves de la Macédoine à la Croatie » (Sadoul, 1966 : 20), dans lequel il reconnaît qu'il a du mal à comprendre le cinéma de ces deux états fédérés yougoslaves. Le film yougoslave, récompensé à Cannes en 1964, est à ses yeux (Sadoul) excellent en tous points :

On a trop multiplié les coproductions avec l'international pour financer des films exploitant sans vergogne les beaux paysages et les cavaliers Yougoslaves. Ces réalisations commerciales furent souvent déficitaires, soit que le public bouda ces œuvres, soit que les promoteurs étrangers négligeassent de transférer le pourcentage convenu de leurs bénéfices à Zagreb, ou Belgrade. (Sadoul, 1966 : 20)

Sadoul considère le film de Bulajić comme son meilleur film, voire son chef-d'œuvre. Cette œuvre cinématographique, *Kozara* (1962), qui passe presque inaperçu en France, est sorti dans l'Hexagone sous le titre *Les diables rouges face aux SS*⁴. Par ailleurs, il regrette d'avoir manqué la projection du film *La Ville en effervescence* [*Uzavreli grad*] (datant de 1961), qui se penche sur

⁴ Ce film de Bulajić connaît un énorme succès européen. Voir : Škrabalo, 1998 : 243-244.

l'avenir des héros. Que deviennent-ils donc après la guerre ? Il prend pour exemple le film *Regards vers la prunelle du soleil* [*Pogled u zjenicu oka*], dont les personnages ne sont pas des héros coulés dans le bronze, mais des hommes perdus dans la neige, des victimes du typhus et d'autres maladies. En résumant l'histoire de ce film qui se déroule en Macédoine, Sadoul souligne qu'il est produit par la société de production Vardar - Film. Il reconnaît sa méconnaissance du cinéma macédonien, à l'exception du premier film en couleur et quatrième long métrage macédonien - *Miss-Stone* de Živorad Žika Mitrović. Il écrit qu'il doit sa meilleure découverte au film *Journaux* de Gytchikov, et qu'il apprécie les qualités de *Granica* [*La Frontière*], le film de Branko Gapo. Le critique poursuit son article en écrivant que les longs métrages de Branko Bauer, considéré comme l'un des meilleurs représentants de l'école de Zagreb, et tout particulièrement ses deux films dont la couleur locale, l'intéressent : *Licem u lice* [*Face à face*] (1962) qui raconte des problèmes dans les usines et *Doći i oštati* [*Venir et rester*] (1965), traitent de front la problématique du chômage.

Le critique Marcel Martin se réfère au texte précédent de son collègue Georges Sadoul qui a mis en lumière le Festival de Pula. Dans son article, il va plus loin en affirmant que ce festival n'a pas son pareil, avec ses projections quotidiennes en plein air, dans les arènes romaines, devant un public de près de douze mille personnes. Martin souligne que la production cinématographique yougoslave est décentralisée et que chaque société de production possède son propre studio :

Mais à la différence des autres pays socialistes, la production cinématographique ici n'est pas affaire d'État, chacune des sociétés de production étant une entreprise indépendante, on ne peut naturellement dire privée, mais autonomes économiquement, quoique bénéficiant toutefois d'une aide financière versée par les autorités de chaque république. (Martin, 1966 : 25)

Ce qui caractérise la production yougoslave et explique sa grande diversité, tient à sa structuration en sociétés indépendantes. Martin révèle qu'il n'existe pas de Comité central du film dans ce pays, à la différence de l'URSS. Pour autant, la situation reste difficile pour les cinéastes en herbe dans un pays qui subit une crise économique, et pour tous ceux qui veulent abandonner la routine et le commerce. Les réalisateurs yougoslaves lui ont confirmé qu'il reste une forme de censure, que le pouvoir central ne se manifeste presque

jamais, tandis que les scénarios riches d'audaces dramatiques où de promesses d'innovation sont systématiquement refusés par les sociétés de production sous prétexte qu'ils risquent d'être des échecs commerciaux. Martin ajoute qu'en France également on retrouve ce cercle vicieux où la censure idéologique et artistique règne, et s'exerce très souvent plus à l'encontre du projet du film qu'à celui du film achevé. Si le film est destiné à des fins exclusivement commerciales, il y a de grandes chances qu'il perde beaucoup de sa valeur artistique, et c'est ce que pensent également les cinéastes yougoslaves :

Le rêve de tourner au moins un film par an, la plupart d'entre eux en sont loin ; et comme ils ne sont payés que lorsqu'ils travaillent, contrairement à ce qui se passe dans les autres pays socialistes, ils sont parfois assez pessimistes. (Martin, 1966 : 25)

Les artistes yougoslaves restent pessimistes malgré l'épanouissement artistique de la production nationale. Ils sont découragés. Leur volonté est soumise à rude épreuve, leur originalité aussi. Ils doivent attendre le feu vert pour tourner un film. Malgré toutes ces difficultés, la découverte du cinéma yougoslave par le public et les médias étrangers est selon Martin imminente.

Makavejev, lui aussi a fait l'objet dans *Les lettres françaises* de deux entretiens publiés en 1967. Dans ces entretiens il évoque ses débuts professionnels :

Avant d'être cinéaste, j'ai été critique de cinéma pour des revues universitaires, puis pour des journaux tels que Le Télégramme de Zagreb ou l'Angle de Gauche. J'aimais beaucoup Buñuel, Vertov, Dovljenko, et les premiers films d'Eisenstein. Par contre, je n'aime pas beaucoup Ivan le Terrible, mais je suis d'accord pour reconnaître que c'est le premier film à avoir étudié le stalinisme sous un angle humain. (Langlois, 1967 : 18)

Selon Makavejev, le cinéma yougoslave connaît son apothéose en 1961 avec les films d'Aleksandar Petrović, *Elle et lui* [*Dvoje*], un film d'amour qui est précurseur de la vague noire yougoslave et de Boštjan Hladnik, *La Danse sur la pluie* [*Ples na kiši*]. Ce dernier est « probablement le premier film yougoslave nettement moderniste d'un auteur slovène (Škrabalo, 1998 : 317) ». Ces deux films qui questionnent le réel et posent la question essentielle de savoir si le septième art n'est peuplé que d'artistes indépendants ou seulement de vulgaires employés. Ce film suit deux lignes parallèles, l'une didactique et l'autre psychologique. Il fait référence à la pièce de théâtre *Les Bains* de

Maïakovski, dans laquelle le poète met en lumière le point de vue romantique et idéaliste que Makavejev condamne. Pour ses projets à venir, il ajoute qu'il veut porter à l'écran le *Chapitre IV* du *Capital* de Marx, consacré au fétichisme de la marchandise, « car c'est la meilleure explication psychologique du pouvoir de l'objet sur l'homme » (Langlois, 1967 : 18). Son intérêt porte sur l'analyse de la nature de l'homme à travers la puissance de l'argent.

Le deuxième entretien de ce cinéaste nous informe sur ses récentes créations :

J'ai réalisé une douzaine de courts métrages, documentaires, comiques ou politiques, en me servant du collage satirique. Par exemple, dans *Parade* (1962), j'ai filmé les préparatifs du défilé du 1^{er} mai et monté des plans de gens filmés à leur insu qui ne regardent pas le défilé, ce qui m'a valu pas mal de reproches, mais aussi un Prix décerné par la critique. (Martin, 1967 : 24)

Le film de Makavejev évoqué dans ce journal reste une énigme pour les spectateurs. Même s'il ne peut pas cacher avoir été influencé artistiquement et idéologiquement par l'éducation stalinienne qui fut la sienne en Yougoslavie et dont inévitablement il était et se sent encore un peu prisonnier, comme il le reconnaît dans cet entretien, ce film a ouvert la voie à une nouvelle conception de l'art qui entend être libre dans son expression si elle veut avoir un impact sur la société. Il déplore que de nombreuses personnes se montrent indifférentes aux problèmes sociétaux, mais se réjouit de constater que malgré tout en Yougoslavie, il existe des films qui montrent la vie telle qu'elle est :

Mais, je pense profondément que la politique et l'art sont deux domaines séparés : l'un ne doit pas empiéter sur l'autre. Ma génération a un passé politique et c'est pourquoi elle est pleine de désillusions sur la machine politique. Nous sommes comme l'a dit quelqu'un chez nous, pour un statu quo dynamique. (Martin, 1967 : 25)

Comptant à partir des années 1960 parmi les cinéastes yougoslaves les plus connus, et membre de la *Vague noire* yougoslave, le réalisateur Aleksandar Petrović⁵ dans un article des *Lettres françaises* portant le même titre que son

⁵ Né le 14 janvier 1929 à Paris et mort le 20 août 1994 à Paris. En 1969 ce réalisateur yougoslave reçoit la médaille de l'ordre de Chevalier des Arts et des Lettres du

film couronné au Festival de Cannes en 1967 : « J'ai même rencontré des Tziganes heureux », explique comment il a trouvé l'inspiration pour son film. Formé au documentaire et par de nombreux voyages, Petrović choisit de situer ses personnages dans le nord de la Serbie, dans leur milieu d'élection, et conclut l'entretien en annonçant son intention de tourner un film sur la condition de vie des Tziganes. Il ne cache pas sa volonté de montrer la réalité sociale et humaine de face, sans rien concéder à la liberté dans son expression artistique :

J'ai voulu d'abord réaliser un document psychologique et humain sur la vie d'une communauté non pas isolée ou abandonnée à son propre sort, mais en marge, attachée à ses traditions, à son indépendance, et qu'aucun organisme social n'a jusqu'à présent pu prendre en charge. (Capadenac, 1967 : 22)

Le film yougoslave le plus coûteux et mondialement connu est sans conteste *Bitka na Neretvi* [*La bataille de la Neretva*] de Veljko Bulajić. Il a été chroniqué dans les pages de cet hebdomadaire avant sa première en Yougoslavie. Marcel Martin, présent durant le tournage en Yougoslavie, voit dans ce film l'œuvre la plus importante du réalisateur, lui-même spécialiste de films de guerre et cinéaste très célèbre en Europe. Ce film raconte une histoire sanglante qui a marqué la Seconde Guerre mondiale. Le critique décrit le contexte historique tandis que Martin cite Bulajić quand il s'explique sur son projet :

J'ai tenu à exalter les valeurs morales : l'amitié, le courage, la solidarité. Les faits historiques sont rigoureusement respectés (j'ai tenu à tourner sur les lieux mêmes où se sont déroulés les événements, mais vus d'une manière quotidienne, sous un angle personnel). (Martin, 1968 : 17).

Pour le film *Rondo*, qui se caractérise comme le premier film croate dont l'action se déroule dans une seule pièce⁶, de Zvonimir Berković, le même critique écrit qu'il s'agit selon lui du meilleur film yougoslave à avoir été présenté au cours de la semaine yougoslave au Ranelagh :

gouvernement français, de la main d'André Malraux. Ce fut la première fois qu'un cinéaste yougoslave était ainsi reconnu en France.

⁶ Voir plus sur ce film: Škrabalo, 1998 : 335-337.

Jusqu'à ce jour, les films de l'Est pouvaient se diviser en deux groupes : ceux d'essence politique et sociale, dont la force d'impact, ne pouvait agir essentiellement que sur des spectateurs murs politiquement ; et des chroniques provinciales, avec un premier plan basé sur l'observation minutieuse, cocasse et tendre des petites gens. (Martin, 1968 : 21)

Le critique écrit que ce film trouve son inspiration au siècle de Mozart, « siècle des belles lettres et du libertinage, où la France rayonnait incontestablement sur la culture et les arts » (Langlois, 1967 : 21). Il le perçoit comme un film détaché de l'espace et du temps, un film qui « touchera le plus grand nombre, perméable ou non à la langue yougoslave » (Langlois, 1967 : 21). Il s'agit d'une intrigue sentimentale à trois personnages : tous habitent dans un appartement feutré et loin des bruits de la ville. Ce film s'inscrit dans la tradition du théâtre classique. Il respecte l'unité de temps, de lieu et d'action. Le critique rapproche l'esthétique de ce film de celle de François Truffaut et plus particulièrement de son film *Jules et Jim*, auquel le metteur en scène yougoslave rend hommage. À l'image du réalisateur phare de la *Nouvelle Vague*, Berković ne veut pas faire dans l'académisme. La grande qualité de ce film est de partir d'une situation classique pour ensuite la transformer radicalement :

Ce film si raffiné, si nuancé, si sensible se révèle donc amer et désespéré. La vie sentimentale du héros est également inachevée, il est sans foyer, sans attache, il est donc loin du classique tombeur de dames, jouisseur, heureux de vivre. Quand, finalement la femme lui aura cédé, il n'en sera que plus malheureux ; méprisé tant par lui que par elle, il ne songera qu'à la mort. (Langlois, 1967 : 21)

Les Lettres françaises ne livrent pas beaucoup d'informations sur les acteurs ou actrices yougoslaves. Langlois commente le rôle de la femme dans *Rondo* ainsi que l'excellente performance de son interprète. Pour lui, la gracieuse et blonde Milena Dravić est sans conteste la star du cinéma yougoslave :

Je viens de parler de la femme, dont le rôle est si essentiel, aussi, il convient de souligner la grande performance de son interprète, la gracile et blonde Milena Dravic, vedette n° 1 du cinéma yougoslave, qu'on a pu voir récemment dans « L'Homme n'est pas un Oiseau ». Elle est entièrement imprégnée de son rôle, chacun de ses gestes se voit double, d'une sensibilité naturelle, chacun de ses regards brûle comme un fer porté à incandescence. (Langlois, 1967 : 21)

CONCLUSION

Nous avons passé en revue la totalité des textes critiques évoquant les plus célèbres des films yougoslaves de l'époque. Nous constatons que les critiques de cinéma français, et particulièrement ceux des *Lettres françaises*, nourrissent un certain intérêt pour le septième art des Balkans. Les auteurs de ce journal évoquent dans ses pages culturelles quasiment tous les auteurs célèbres yougoslaves de l'époque, ceux qui ont un succès local, disons yougoslave (comme Kristl, Hladnik...) et ceux dont les films sont mondialement connus (comme Petrović, Bauer...). Les critiques sont particulièrement intéressés pour les films qui traitent la période du conflit et de la Résistance, ce qui n'est pas étonnant, parce que ces films sont les plus nombreux et en abordant ses thèmes et ses héros, les critiques français parlent indirectement du pays d'où ces films proviennent. Au-delà des films sur la guerre et sur les partisans, ils découvrent lors des festivals de films en Yougoslavie et en Europe un cinéma innovant avec les films de Gapo, Petrović et Makavejev qui jouissent d'une marge de manœuvre pour exprimer leurs idées et leurs valeurs morales, de surcroît ce cinéma est suffisamment créatif et inspiré pour s'affranchir de l'académisme. Les auteurs des *Lettres françaises* connaissent les cinéastes yougoslaves, ils les interviewent, assistent aux projections et aux débats sur les films yougoslaves dans toute l'Europe afin de les chroniquer dans les pages cinéma de ce journal culturel. Ces textes qui sont réunis et analysés pour la première fois dans notre article nous montrent que ce cinéma a été très favorablement accueilli en France, qu'on ne trouve pas un seul commentaire négatif. Ils constituent des documents rares qui témoignent non seulement du succès du cinéma yougoslave à l'étranger, mais également du goût assez particulier des *Lettres françaises* pour les thématiques héroïques et les prises de position politique tranchées dans les années de la guerre froide, ce qui nous permet de conclure sans la moindre hésitation et avec cinquante ans de recul, que *Les Lettres françaises* reste le principal promoteur de la culture yougoslave dans l'Hexagone.

Velimir Mladenović

« LES RÉALISATEURS YOUGOSLAVES S'ATTACHENT TROP À LA GUERRE »

THE RECEPTION OF YOUGOSLAVIAN FILMS IN THE JOURNAL *LES LETTRES FRANÇAISES*

Summary

The French communist weekly *Les Lettres françaises* was founded during World War II as a magazine that would publish the most important information related to the state of war in occupied France and texts related to war literature. After the Second World War, this weekly became one of the most important magazines dealing with culture and art. The post-war ideological orientation of France and Yugoslavia caused the publication of numerous articles about this country in *Les Lettres françaises*. Yugoslavia was present in this magazine through texts related to its literature, fine arts and film. We analyzed all texts related to Yugoslav film and published in the period from 1956 to 1970. We were especially interested in showing which authors and films are on the pages of this weekly and which topics are covered by film critics. We concluded that the authors of this magazine met Yugoslav authors and films at festivals in Yugoslavia and Europe, that they were most interested in war-themed films, but also that they wrote about films that treat social or love problems. Analyzing the texts, we conclude that the concept of Yugoslav film is extremely positive.

Key words: *Les Lettres françaises*, reception, yugoslav film

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Alfonsi, L. (1998). La réception du film *Indépendance Day* en France. Un exemple de contre -acculturation ? *Cinémas*, 8 (3), 9-29.
- Boisset, Y. (1959, août). Naissance d'un cinéma yougoslave. *Les Lettres françaises*, 787, p. 6.
- Bulajić, V. (1959, juin). Je veux montrer un univers en pleine évolution. *Les Lettres françaises*, 775, p. 6.
- Capadenac, M. (1967, mai). Aleksandar Petrovic, «J'ai même rencontré des Tziganes heureux». *Les lettres françaises*, 1184, p. 22.
- Desanti, D. (1947, juin). Quatre langues une littérature. *Les Lettres françaises*, 161, p. 7.
- DS (1958, juillet). Entretien avec Vladimir Pogacic sur le cinéma yougoslave. *Les Lettres françaises*, 731, p. 6.
- Eychart, F.-Aillaud, G. (2008). *Les Lettres Françaises et Les Étoiles dans la clandestinité*. Paris : Édition Le Cherche midi.
- Gardes-Tamine, J.-Hubert, M. C. (2002). *Dictionnaire de critique littéraire*. Paris :

Arman Collin.

- Langlois, G. (1967, septembre). Rondo de Zvonimir Berković. *Les Lettres françaises*, 1198, p. 21.
- Langlois, G. (1967, novembre). Tout n'est qu'affaire du cœur. *Les Lettres françaises*, 1209, p. 18-19.
- Martin, M. (1958, septembre). La Bataille de Neretva : une page héroïque de l'histoire de la résistance yougoslave. *Les Lettres françaises*, 1249, p.17.
- Martin, M. (1966, septembre). Le cinéma yougoslave. *Les Lettres françaises*, 1150, p. 25.
- Martin, M. (1967, avril). Dušan Makavejev, le conflit entre l'intimité et la vie collective. *Les Lettres françaises*, 1177, p. 24.
- Miloradović, G. (2002). Staljinovi pokloni. Tematika jugoslovenskog igranog filma 1945-1955. *L'Histoire du XX siècle. Revue de l'Institut de l'histoire contemporaine* (1), 97-115.
- Mladenović, V. (2020a). Louis Aragon et la réception de son œuvre dans le milieu yougoslave et serbe de 1945 à nos jours. *Anali Filološkog Fakulteta*, 32 (1), 133-147.
- Mladenović, V. (2020b). D'une guerre à l'autre : Louis Aragon et son transfert culturel franco-serbe (1924-1939). *Filološki pregled*, 47 (2), 149-159.
- Mladenović, V. (2019). La Littérature serbe dans Les Lettres françaises 1945-1970. In: Srebro, M-Novaković, J. (éd.) (2019). *Les relations littéraires et culturelles franco-serbes dans le contexte européen*. Novi Sad : Matica srpska. 55-68.
- Phillipe, A. (1956, octobre). Les archives mondiales du cinéma à Dubrovnik. *Les Lettres françaises*, 638, p. 1.
- Sadoul, G. (1966, juin). Les « nouveaux cinémas » yougoslaves de la Macédoine à la Croatie. *Les Lettres françaises*, 1137, p. 20.
- Sadoul, G. (1960, août). Les réalisateurs yougoslaves s'attachent trop à la guerre. *Les Lettres françaises*, 838, p. 8.
- Škrabalo, I. (1998). *101 godina filma u Hrvatskoj 1896-1997*. Zagreb : Nakladni zavod Globus.
- Vigier, L. (2011). Les Lettres françaises en 1955. *Itinéraires*, 2011-4. Disponible sur <http://journals.openedition.org/itineraires/1388>
- Vranješ, A. (2008). *Partizanski filmovi i propaganda : jugoslovenski ratni film u svjetlu narodnooslobodilačke borbe kao sredstvo ideološko-političke propagande*. Banja Luka : Glas srpski, Grafika.

Tamara Valčić Bulić*
Faculté de Philosophie et Lettres
Université de Novi Sad

UDK : 811.133.1-31.09 Devi A.
DOI: 10.19090/gff.2021.3.293-307
Originalni naučni rad

DES EFFETS DE LA (NON)FIABILITÉ DU NARRATEUR DU « NŒUD DE VIPÈRES » MAURICIEN

Le roman *Le Sari vert* (2009) d'Ananda Devi, écrivaine franco-mauricienne, relate une histoire de haine et de violence familiales entre un homme à l'agonie d'un côté, et de l'autre, son épouse, décédée depuis longtemps et réapparaissant comme un fantôme, le hantant, puis leur fille et leur petite-fille, celles-ci bien vivantes et assoiffées de vengeance. Devi écrit son roman sous la forme du monologue intérieur d'un seul narrateur, qui, cependant note aussi les paroles et les réactions des deux femmes qui l'assistent. Il s'agit dans cet article de montrer comment est obtenu l'effet à la fois de la non fiabilité du narrateur et de sa monstruosité. Les notions théoriques d'*auteur implicite* et de *narrateur (non) fiable/(in)digne de confiance* sont empruntées à Wayne Booth, puis nuancées par quelques autres notions narratologiques plus récentes (distinction d'A. Nünning (1999) entre « non fiable » et « indigne de confiance » ; J. Phelan (2005) introduit, quant à lui, trois critères ou axes de la (non)fiabilité : narratif, interprétatif et axiologique). À l'aide de ces notions, on conclut à une certaine fiabilité du narrateur dans le domaine des faits, à son interprétation fréquemment erronée de la psychologie et des motivations des autres personnages et enfin à son indignité sur le plan éthique. Le discours narratorial est donc miné par des contradictions discrètement introduites qui sont autant de signaux de la part de l'auteur implicite, le narrateur lui-même est déjoué et sanctionné à la fin du roman, apparaissant dans toute sa turpitude.

Mots clés : *Le Sari vert*, Ananda Devi, auteur implicite, narrateur (non) fiable, narrateur (in)digne de confiance, axe narratif, axe interprétatif, axe axiologique.

Le Sari vert (2009) d'Ananda Devi est un roman qui relate une histoire familiale de haine et de violence. Le roman se présente sous la forme d'un monologue intérieur d'un homme qui, se trouvant à l'article de la mort, est pris en charge par sa fille et sa petite-fille. Celles-ci, bien qu'elles semblent être là pour l'accompagner dans ces moments, s'acharnent à lui soutirer l'un de ses

* tamara.valcic.bulic@ff.uns.ac.rs

plus grands secrets, celui qui concerne la mort de sa femme, mère et grand-mère des deux femmes. C'est ainsi que l'accompagnement se transforme en un règlement de comptes entre elles et lui, dans ce « nœud de vipères »¹ que représente cette famille. L'intérêt du roman, en dehors du thème abordé, réside notamment dans le choix du narrateur, celui-là même qui est à l'origine des souffrances de sa famille, ou, autrement dit, celui dont les normes et les valeurs ne pourraient coïncider ni avec celles de « l'auteur implicite » (W. Booth, 1961) ni d'un lecteur contemporain moyen. C'est pourquoi, après une brève présentation du contexte mauricien et de l'œuvre d'Ananda Devi, nous allons tenter de dévoiler de quelle manière, à l'aide de quels moyens, ce narrateur masculin, bourreau de sa famille, dénude sa propre personnalité et les souffrances infligées à sa femme et à sa fille, autrement dit comment l'auteur implicite parvient, sans recourir au pathétique, ni à une prise de position ouverte contre cet homme, à nous convaincre de la monstruosité de ce personnage-narrateur. Pour parvenir à élucider cette question, nous allons d'abord expliquer brièvement les notions théoriques de « narrateur non fiable » ou « indigne de confiance », et d'« auteur implicite », notions introduites par W. Booth, puis nuancées ou contestées par d'autres théoriciens.

Ananda Devi est une écrivaine née à l'île Maurice en 1957. Cette île, découverte par les Portugais dans les premières décennies du XVI^e siècle, a d'abord fait l'objet de la colonisation hollandaise entre 1598 et 1710. Les

¹ Le rapprochement que nous faisons ici avec *Le Nœud de vipères* (1932) de François Mauriac tient tout d'abord au thème abordé : c'est Louis, un brillant avocat et père de famille qui, sous la forme d'une lettre à sa femme, puis de journal, fait une confession sur sa haine, le sentiment dominant développé par le vieillard envers sa famille. Cette haine est complexe : elle est sociale, car il est d'une origine plus modeste que sa femme ; elle est née aussi d'une déception profonde liée à l'unique aventure pré-conjugale de sa femme et au sentiment de ne pas être aimé d'elle ; sa haine est dirigée contre ses enfants même, née d'un sentiment de jalousie à leur égard et s'étend à d'autres personnes de sa famille et de son entourage. Avec la plus grande lucidité, Louis livre son histoire, dévoile tout, même ses pires faits et gestes tout en jugeant très sévèrement et méprisant les autres. Bien que *Le Nœud de vipères*, contrairement au *Sari vert*, épargne au lecteur toute violence physique et que pour Louis la conversion soit encore accessible, certains parallèles avec *Le Sari vert* sont possibles non seulement par rapport au thème du récit mais aussi par rapport à la distance existant entre le narrateur et les normes personnelles du lecteur, ce qui sera développé dans la suite de cet article.

Hollandais² l'ayant abandonnée en raison des intempéries et des maladies, l'île est entre 1715 et 1810 occupée par les Français, pour enfin passer entre les mains des Britanniques jusqu'en 1968, date à laquelle elle acquiert son indépendance. Cette histoire tumultueuse donne lieu à un brassage de populations sur une île originellement inhabitée, brassage entre les colonisateurs blancs, la population africaine d'esclaves noirs, celle des Indiens (des « coolies ») et des autres peuples venus depuis l'abolition de l'esclavage (1835) remplacer les esclaves noirs dans les plantations de la canne à sucre. Ananda Devi appartient à une famille d'immigrés indiens et a vécu à l'île Maurice jusqu'à l'âge de ses dix-huit ans, dans un environnement multilingue dans lequel elle a appris le créole et le télugu, ensemble avec le français et l'anglais. Devi a fait ses études d'anthropologie à Londres, a séjourné au Congo-Brazzaville pendant plusieurs années pour enfin, en 1989, se fixer en France avec sa famille, à Ferney-Voltaire, près de la frontière suisse. Elle-même déclare avoir conscience de la mixité de ses origines et de son identité hybride.

C'est pourquoi il n'est pas étonnant³ qu'Ananda Devi ait choisi le français comme sa langue d'écriture : c'est donc en français que depuis sa prime jeunesse elle écrit de la poésie et des nouvelles : *Solstices* (1977), son premier recueil de nouvelles, est publié alors qu'elle n'a même pas vingt ans. Puis, une dizaine d'années plus tard, elle se lance dans l'écriture romanesque. Depuis, Devi a publié une douzaine de romans dont certains ont reçu des prix prestigieux⁴. Pendant toutes ces années, Devi continue à publier de la poésie et des nouvelles, puis, aussi, un récit autobiographique, des livres pour enfants,

² Comme le dit Ananda Devi dans un entretien avec Alessandro Corio, les Hollandais « ont détruit le dodo et les forêts d'ébène » et pour eux Maurice était « seulement une escale commerciale » (Corio, 2005 : 146).

³ D'après le témoignage de Devi, à Maurice on gère « le plurilinguisme en adoptant une langue principale et en ne déviant pas de cette volonté » (Corio, 2005 : 147) et pour elle, la langue d'écriture est décidément le français.

⁴ Comme *Moi, l'interdite* (2000, Prix Radio France du livre de l'océan Indien), *Ève de ses décombres* (2006, Prix des cinq continents de la francophonie, Prix RFO du livre), *Le Sari vert* (2009, Prix Louis-Guilloux de 2010, Prix Continental, 2010, Prix Armorice, 2011), *Manger l'autre* (2018, Prix Ouest France Étonnants Voyageurs). La liste des romans et des prix n'est pas exhaustive. Certains des livres de Devi ont également été sélectionnés pour les prix Renaudot, Fémina, etc.

mais elle travaille aussi comme traductrice. Il est aussi à noter qu'elle est signataire du manifeste *Pour une littérature-monde en français* (2007)⁵.

Il n'est guère étonnant non plus que l'action des romans et des nouvelles de Devi se situe principalement à Maurice, île à laquelle elle reste profondément attachée en dépit de son existence de nomade. Dans ses œuvres, bien loin de tout exotisme⁶, elle met souvent en scène des personnages confrontés à une hiérarchie sociale essentiellement patriarcale, à l'exclusion et la souffrance des parias de la société, et ne cesse de dénoncer l'exploitation de l'homme par l'homme, la violence sous toutes ses formes et celle à l'égard des femmes tout particulièrement.

Ainsi, dans *Le Sari vert* le lecteur découvre une des faces de cette violence : le docteur Bissam Sobnath, pour ses patients « *Dokter-Dieu* »⁷, appartient à la communauté indienne de l'île Maurice. Même si le lecteur assiste à ses dernières heures, la véritable histoire se situe dans le passé que le docteur est en train de revivre et de rêver dans son demi-délire, car, comme il le constate lui-même, « le ricanement des souvenirs que l'on croyait enterrés est effroyable » (Devi, 2009 : 95). Il s'est marié avec une très jeune femme, jamais nommée dans le roman⁸, appartenant à la haute société contrairement au docteur, qui est, lui, orphelin de père ayant vécu avec sa mère dans une « inconsolable pauvreté » (Devi, 2009 : 97). De cette union, qui s'est vite dégradée et s'est transformée en un mariage-torture et séquestration⁹, sont

⁵ Cf. à propos du manifeste, Valčić Bulić, T. (2017). De la négritude à la littérature-monde : des mouvements identitaires à une communauté (littéraire) dénationalisée, *Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu*, XLI-3, 217-233.

⁶ D'après Devi elle-même, certaines des œuvres de ses débuts ont été refusées par les éditeurs en raison de l'absence d'exotisme et de « couleur locale » (<http://www.latortueverte.com/Entretien%20avec%20Ananda%20Devi.pdf>).

⁷ L'italique est de nous.

⁸ Le mari ne désigne sa femme que par des qualificatifs comme « innommée », « l'autre », « la mère », « cette femme », « sa majesté ma femme ». Cependant, elle est aussi métonymiquement désignée dans le titre par *le sari vert*, à la fois signe de sa féminité et de sa beauté (le sari vert étant un de ses vêtements préférés) et de son enfermement dans son rôle de femme tout comme le symbole de sa fin tragique. À propos du sari, cf. Wiśniewska, (2011 : 316).

⁹ La jeune femme est traitée de plus en plus durement, puis exposée à des ordres et des interdictions, des gifles, des coups de poing, à du riz gluant et brûlant renversé sur la tête. La haine s'installe des deux côtés : « une extraordinaire haine blanche dont l'odeur même était masculine et fécale » (Devi, 2009 : 30-31).

nés deux enfants : une fille, Kitty – de son vrai nom Kaveri Bhavani –, puis un garçon, celui-ci ayant dépéri très vite après sa naissance. La jeune femme meurt elle-même peu après, mais sa mort prématurée est entourée de mystère¹⁰, mystère qui s'éclaircira au fur et à mesure de la confession du vieillard mourant. Ce sont sa fille, Kitty, et sa petite-fille, Malika, qui assistent le vieillard, mais la morte est là aussi, fantôme invisible, invisible pour tous à l'exception du « *Dokter* » qu'elle poursuit jusque dans ses cauchemars. Le narrateur homodiégétique unique reste le docteur, et cela même s'il transpose les paroles des deux femmes sous la forme de discours direct : tout est vu par ses yeux et rapporté par lui, la scène finale mise à part, dans laquelle une autre voix raconte la veillée imaginaire des trois femmes près du cadavre haï du vieillard. La question qui se pose est donc de savoir comment une instance narrative avec laquelle le lecteur aurait du mal à s'identifier ou de sympathiser avec elle, parvient à rendre son récit attachant tout en provoquant la désapprobation, le dégoût du même lecteur.

C'est pourquoi nous recourons au modèle théorique de Booth exposé dans son étude déjà classique, *Rhétorique de la fiction* (1961, 1983). Dans le chapitre VI de son ouvrage¹¹ Booth introduit la notion d'*implied author* et il définit l'auteur implicite comme l'*alter ego* de l'auteur réel en quelque sorte, un metteur en scène, ou, comme le dit bien plus tard Anaïs Oléron, « un garant invisible [...] des normes du texte » (Oléron, 2018). Le critique américain propose également certaines classifications des narrateurs en fonction du degré et de la nature de leur présence pour ainsi dire palpable dans l'œuvre ; ainsi les narrateurs peuvent être « non représentés » ou « représentés » ; ces derniers peuvent être des agents-narrateurs ou des observateurs, etc. Booth traite ensuite la question « du degré et du type de distance » (Booth, 1977 : 100) – morale, intellectuelle, physique et temporelle – qui peut exister entre le narrateur et l'auteur implicite, le narrateur et les autres personnages de l'histoire ou, enfin, entre le narrateur et le lecteur, qui mènent tous un « dialogue implicite » (Booth, 1977 : 101). De surcroît, il précise que l'auteur

¹⁰ Selon la famille, très discrète sur les causes de sa mort, elle semble être morte pratiquement en couches. Plus le récit avance, plus la vérité va se faire jour, que le corps de la jeune femme - qui s'est de toute manière laissée mourir - a été brûlé sans qu'il y ait certitude par qui.

¹¹ Ce chapitre a été traduit et publié dans un ouvrage collectif, cf. Booth, 1977.

implicite, lui aussi, peut se trouver à une distance plus ou moins grande du lecteur ou des personnages de son œuvre. Cependant, le critique confère une importance primordiale à la distance qui peut s'établir entre l'auteur implicite et son narrateur et il propose les termes de *reliable/unreliable* (selon les traductions « fiable/non fiable » ou encore « digne/indigne de confiance ») pour qualifier le narrateur qu'il définit de la manière suivante :

Par manque de meilleurs termes, je dirai d'un narrateur qu'il est *digne de confiance* (*reliable*) quand il parle ou agit en accord avec les normes de l'œuvre (ce qui revient à dire : avec les normes implicites de l'auteur), et je le dirai *indigne de confiance* (*unreliable*) dans le cas contraire [...] (Booth, 1977 : 105).

Comme on peut le constater, c'est le rapport aux normes de l'œuvre et à l'auteur implicite qui est essentiel¹², mais Booth tient aussi à préciser que ce rapport peut s'établir de différentes manières :

Être indigne de confiance ne signifie pas mentir, bien qu'une des principales ressources pour certains romanciers modernes ait été d'utiliser des narrateurs délibérément menteurs [...] C'est une attitude généralement liée à ce que James appelle l'inconscient ; le narrateur se méprend, ou il prétend à des qualités que l'auteur lui refuse. Ou bien, comme dans *Huckleberry Finn*, le narrateur proclame qu'il est tout simplement affreux, alors que l'auteur, dans son livre, loue ses vertus en silence » (Booth, 1977 : 105).

L'auteur implicite et le narrateur ne partagent donc pas nécessairement les mêmes valeurs, bien au contraire. Aux exemples fameux cités par Booth on ajoute fréquemment des exemples contemporains, tel le roman *Les Bienveillantes* (2006) de Jonathan Littell dans lequel les « valeurs » d'un nazi particulièrement odieux et schizophrène, Maximilien Aue, ne peuvent être partagées ni par l'auteur implicite ni d'ailleurs par le lecteur moyen, à moins

¹² Avant de définir le narrateur in/digne de confiance, Booth constate : « Quand on parle de point de vue en fiction, la distance la plus gravement négligée parmi toutes est celle située entre le narrateur capable d'erreur, ou indigne de confiance, et l'auteur implicite, ce dernier entraînant le lecteur avec lui, aussi bien que contre le narrateur » (Booth, 1977 : 105).

qu'il n'ait des convictions nazies¹³. Cependant, d'après Booth, il est possible de remédier, du moins partiellement, à la non-fiabilité du narrateur, avec « le soutien et le correctif qu'apportent d'autres narrateurs » (Booth 1977 : 107). Et le critique précise qu'il y a deux manières de corriger un narrateur : « de l'intérieur de l'action » pour aider le narrateur à en tirer avantage ou « de l'extérieur, de façon à aider le lecteur à corriger ou à établir fermement ses propres vues, qui vont à l'encontre de celles du narrateur » (Booth 1977 : 107, l'italique est de l'auteur).

Certains chercheurs toutefois estiment que les thèses de Booth restent à nuancer quant à la définition même de la (non) fiabilité du narrateur, alors que d'autres considèrent que ce critique accordait trop d'importance à l'auteur implicite – d'après eux vaguement défini – au détriment des normes éthiques du lecteur, autrement dit, de la réception du texte¹⁴. Quelque peu au croisement des deux tendances, dans un texte publié en 1999, Ansgar Nünning insiste d'abord sur la différence entre la non fiabilité factuelle d'un narrateur (faisant référence à l'appellation de *unreliable*, non fiable, capable d'erreur) et la non fiabilité idéologique (*untrustworthy*, dont les valeurs, les normes morales, sont inacceptables (dans Wagner, 2016 : 156). Nünning attire aussi l'attention sur l'importance de l'attente du lecteur quand un jugement sur la (non) fiabilité du narrateur doit être porté : les contextes historiques et culturels et d'autres facteurs influencent grandement notre jugement et non pas uniquement les normes de l'œuvre ou de l'auteur implicite – même s'il y a « un garde-fou », que sont les valeurs communes à la majorité des êtres humains (Cf. Oléron, 2018). Des taxonomies plus compliquées du narrateur

¹³ C'est justement le point à propos duquel certains chercheurs adressent des critiques à la théorie de Booth, soutenant qu'il prend moins en compte les normes éthiques du lecteur que celles de l'œuvre, v. *supra*. Ansgar Nünning dit par exemple: « To put it quite bluntly: A pederast would not find anything wrong with Nabokov's *Lolita*; a male chauvinist fetishist who gets his kicks out of making love to dummies is unlikely to detect any distance between his norms and those of the mad monologist in Ian McEwan's 'Dead As They Come'." (Nünning, 1999 : 61 in Shen, 2011). Oléron soutient qu'il s'agit d'un personnage à la fois non fiable (parce que sa perception des événements est erronée) et antipathique (en raison des valeurs qu'il adopte et le manque d'empathie envers Lolita (Cf. Oléron, 2018).

¹⁴ En gros, à l'heure de la « narratologie post-classique » (notion introduite par David Herman), la différence s'est établie entre la tendance rhétorique et celle cognitiviste dans le traitement de la question (Cf. Shen, 2011, cf. aussi Baroni, 2018).

(in)digne de confiance ont été élaborées par d'autres chercheurs, comme James Phelan, universitaire américain, qui distingue trois axes selon lesquels l'on peut décider de la (non) fiabilité du narrateur: l'axe narratif (*reporting*), l'axe interprétatif (*interpreting*) et l'axe axiologique (*evaluating*)¹⁵. Son schéma se complique ensuite de sous-catégories, difficiles à distinguer entre elles, mais il reste que la division en trois axes qu'il propose : le plan des faits, celui de l'interprétation et celui des valeurs propres au narrateur, nous permettent de nuancer encore mieux la répartition entre les narrateurs non fiables et ceux indignes de confiance, proposée par Nünning.

Une fois toutes ces nuances prises en compte, lorsqu'on analyse le narrateur du *Sari vert*, l'on constate qu'il tient en haute estime l'honnêteté qui est une qualité, d'après lui, souvent absente du monde qui l'entoure et que lui cultive presque à outrance : ainsi, il proclame haut et fort, et à maintes reprises, qu'il voudrait se libérer des « faux-semblants » imposés par la société tout entière, société qui n'a d'estime que pour les apparences. Sa confession commence de la manière suivante : « Je ne suis pas l'apôtre du dire poli. Je ne souscris pas à l'hypocrisie de ces belles et vides formules dont notre époque est si friande » (Devi, 2009 : 9). Il s'engage donc à dire, à raconter toute la vérité.

Dans son monologue, le vieillard se met à dénoncer les faux-semblants de cette société qu'il se considère capable de juger : il pointe du doigt surtout les femmes qui ne sont qu'une illusion, tout autant que la vie conjugale, « comme un palais aux infinies promesses où l'on ne découvre une fois la porte enfoncée, que la vétusté et le vide » (Devi, 2009 : 25). De surcroît, le médecin n'est pas inconscient non plus des défauts de son propre caractère ni de sa propre perversion et en parle ouvertement. Il se sait machiste, mais choisit d'en rire avec condescendance (Devi, 2009 : 105-107) ; lorsqu'il lève la main sur sa femme pour la battre, il concède qu'il s'agit d'un « acte violent » (Devi, 2009 : 31). Il avoue également sa compétence toute relative en médecine (Devi,

¹⁵ La traduction de ces termes reprise du texte d'Oléron (2018). Et voici l'explication de Shen: « Phelan points out that narrators 'perform three main roles—reporting, interpreting, and evaluating; sometimes they perform the roles simultaneously and sometimes sequentially' (2005 : 50). In light of these three roles, Phelan classifies unreliability by focusing on three axes: the axis of facts; the axis of values or ethics; and the axis of knowledge and perception, the last having received less attention from Booth than the other two axes » (Shen, 2011).

2009 : 98). La lucidité et la franchise semblent donc être ce qui le définit le mieux.

Cependant, le lecteur détecte immédiatement aussi une duplicité continuelle chez le docteur : elle est d'abord une stratégie dans sa lutte contre la société où il cultive « l'apparence des mots, l'apparence du savoir, l'apparence de la confiance, l'apparence des épaules carrées malgré ma petite taille, l'apparence d'une personnalité et d'une aura d'importance. » (Devi, 2009 : 49). En tant que médecin, il est entouré de « vénération » (Devi, 2009 : 41) qu'il accueille avec plaisir, tout en connaissant la vérité sur son propre savoir-faire. Tout aussi graves sont ses stratégies de manipulation à l'égard de sa propre famille. Il feint des sentiments qu'il n'a pas : « J'en rajoute en soupirant et en feignant une larme » (Devi, 2009 : 23). Il dit parfois aussi des choses qu'il ne pense pas et ment sans vergogne sur des sujets graves. Un exemple particulièrement saisissant est le stratagème qu'il déploie devant Malika qui consiste à inventer une maladie nerveuse de Kitty, soutenant que celle-ci est maniaco-dépressive ; ce mensonge se double d'un chantage affectif et du conseil donné à Malika de faire hospitaliser sa mère de force, pour son bien ; par dessus le marché, voyant une lueur d'inquiétude dans les yeux de sa petite-fille, il s'en réjouit (Devi, 2009 : 88-91)¹⁶. Là dessus, le Dokter est cependant entièrement franc face au lecteur auquel il livre ses pensées les plus noires et dévoile ses pires agissements. Que le narrateur du *Sari vert* soit extrêmement antipathique, cela ne peut faire aucun doute. Les contradictions de son caractère sont-elles suffisantes pour le déclarer non fiable ou indigne de confiance ?

C'est ici qu'il faut examiner le second critère établi par Phelan, celui de l'interprétation des faits. Que le narrateur oscille entre honnêteté et fourberie et qu'il le rapporte, cela ne l'empêche donc pas de porter des jugements non fiables, erronés, et de se méprendre tout d'abord quant à sa propre personne : le docteur se croit pratiquement omniscient et infaillible et doté de nombreuses qualités. Il développe un sentiment de supériorité démesurée et se targue, alors qu'il se sait mourant et vieux, d'avoir gardé « la svelte élégance et la classe naturelle », contrairement à sa fille au « visage décati, trop pâle, aux ridules visibles » (Devi, 2009 : 20) et à sa petite-fille qu'il qualifie de

¹⁶ Ajoutons qu'il se trompe et quelques instants plus tard constate que Malika est plus forte qu'il ne le croyait, un signe de sa faillibilité.

« maquerelle [...] avec son teint noir, ses membres épais, ses gros doigts » (Devi, 2009 : 78). Sur le plan moral, le même discours prétentieux et irréaliste est déployé : « J’ai vécu une vie exemplaire, mais toutes ces femmes en ont déformé le sens, altéré la droiture. J’avais tant de choses à leur apprendre. Elles n’ont pas compris que j’étais un héros (Devi, 2009 : 35). Inutile de dire à quel point le réel bouscule les certitudes du docteur : ses actions, aussi bien que les paroles et les réactions des deux femmes qu’il rapporte, contredisent une telle image de lui.

Encore plus signifiants sont les jugements erronés portés par le docteur sur les comportements et les réactions des membres de sa famille au présent : lorsqu’il croit sans difficulté parvenir à lire les pensées de sa fille, qui, d’après lui, souffre de « la logorrhée ophthalmique » (Devi, 2009 : 79), elle va au contraire, surtout dans les scènes finales du roman, révéler toute la turpitude morale de son père, se rappelant les pires avanies commises par lui et les étalant au grand jour (Cf. notamment Devi, 2009 : 236-240). Ou encore, ressassant le passé, le narrateur interprète les maladies psychosomatiques de Kitty comme de la comédie pure et simple : « Elle parvient à *se faire son cinéma* pour se donner de l’importance, se terrassant de maladies qui l’empêchaient de grandir et de se développer. » (Devi, 2009 : 45). Tout comme, d’après lui, une fois devenue adolescente, elle n’a qu’un seul objectif, celui de le manipuler (Devi, 2009 : 108). De la même manière sont commentés les agissements de la femme du docteur : lorsqu’elle s’évanouit sous les coups qu’il lui donne : « elle *faisait semblant* d’être complètement anéantie [...] elle *a fait semblant* de s’évanouir. Je l’ai laissée faire pour voir *jusqu’où irait la comédie* [...] elle était *parfaite* dans son martyre » (Devi, 2009 : 147-148). Et le docteur d’évoquer tous les travers de sa femme, dont celui d’être une très mauvaise ménagère et de ne pas reprendre ses caleçons, pour conclure : « Elle *devait bien rigoler* en pensant à moi marchant dans mes sous-vêtements de pauvre » (Devi, 2009 : 151, l’italique est partout de nous dans ce paragraphe).

Le comble est atteint cependant par l’exposé des valeurs que défend le docteur et qu’il serait difficile d’approuver, encore plus d’adopter. Même lorsqu’il nous semble entendre dans ses paroles des accents de compassion

pour la souffrance des plus démunis¹⁷, il s'avère que cela lui sert uniquement pour mieux maltraiter son propre enfant et lui apprendre que la vie est dure :

Kitty serait une fille comme les autres. Elle n'était pas une princesse. Dans ce pays où la pauvreté tuait chaque jour des centaines d'humains, il n'y avait pas de princes. Il n'y avait que des hommes. [...] j'avais pour but la droiture » (Devi, 2009 : 74).

Lorsqu'on considère le traitement que le docteur réserve à sa femme et à sa fille¹⁸, son profond mépris pour la gente féminine en général est on ne peut plus logique : les femmes sont rabaisées au rang des animaux, appelées « femelles » (Devi, 2009 : 58-59) et ne doivent aspirer à aucun droit : « Ce n'est que plus tard que les hommes sont devenus des mauviettes et que les femmes ont eu des droits » (Devi, 2009 : 27). Dans le même ordre d'idées, le docteur n'a aucune difficulté pour avouer son intolérance à l'égard des noirs : apprenant que Malika vit avec une femme et non avec un homme, ce qui est déjà inacceptable pour lui, et apprenant en plus qu'il s'agit d'une femme noire, Marie-Rose, il tient à s'exprimer sur le bien-fondé de l'esclavage, soupçonnant les noirs de posséder « une sorte de paresse si profonde qu'il fallait l'esclavage pour les faire travailler mais bon, je vais encore me faire traiter de tous les noms parce que je dis ces vérités-là. » (Devi, 2009 : 61). Par les valeurs que défend le docteur, il peut être qualifié d' « indigne de confiance » (*untrustworthy*), sa normalité étant difficilement défendable.

Il s'agit donc d'un personnage profondément antipathique, violent et cruel. La plupart du temps il semble relativement honnête quant à la relation de ses faits et gestes, mais un élément clé a jusque ici été occulté par nous et dissimulé par lui : il s'agit des raisons et des circonstances de la mort de sa

¹⁷ L'amour inconditionnel envers sa mère (Devi, 2009 : 96-97), un certain réalisme dans la représentation de l'exploitation et de la lutte sociale à Maurice (Devi, 2009 : 100), les souvenirs de sa propre misère et souffrance (Devi, 2009 : 112) sont les rares moments où l'on identifie des restes d'humanité chez le docteur.

¹⁸ Lorsque sa femme meurt il n'a que des mots durs pour son propre enfant : « Me laissant sur les bras *cette chose* dont je n'avais que faire » (Devi, 2009 : 56). Il utilise par ailleurs nombre d'autres appellations dénigrantes pour la nommer. Cependant, il persiste à croire dans sa propre bonté et droiture, sans aucune empathie pour l'enfant : « J'étais un père plutôt attentif. Mais j'attendais d'elle un minimum d'intelligence, un éclair d'esprit qui m'auraient rendu fier d'elle » (Devi, 2009 : 43-44).

femme. C'est à ce propos que le « *Dokter Dieu* », sous la pression des deux femmes, tente d'entreprendre son mensonge suprême, celui de faire croire à la culpabilité de sa propre fille, Kitty. Par le passé, il l'avait persuadée de la sorcellerie de sa propre mère et la pretend maintenant coupable d'avoir tué celle-là avec des allumettes laissées par le docteur au chevet de la jeune femme. Le correctif va ici fonctionner avec succès, Kitty parvient à se rappeler ce qu'elle avait vécu et le crie à son père avant de l'abandonner pour toujours¹⁹, se vengeant ainsi sur le monstre pour les souffrances infligées à sa mère, elle-même et, indirectement, à sa fille : « elle est partie avant que tu ne jettes ton allumette encore enflammée sur le pan de son sari » (Devi, 2009 : 239-240). Les faits racontés par le docteur sont donc « contredits par un témoignage » (Booth 1977 : 107), son discours est miné, il est déjoué et durement sanctionné.

Nous avons donc démontré que la vérité que nous livre le vieillard sur ses faits et gestes est toute relative : il est tout d'abord non fiable parce qu'il ment ou déforme les faits qu'il raconte (*reporting*), nous venons d'en voir la preuve ultime, le mensonge sur la façon dont sa femme est morte. De plus, il ne parvient pas à bien percevoir le point de vue et les motivations des autres personnages, à les « lire », ou s'il le fait, il se convainc de ce qui l'arrange le mieux afin de trouver un moyen de se dédouaner, se blanchir et de se présenter sous un jour avantageux en accord avec ses idées hautement présomptueuses sur son propre caractère qui s'opposent manifestement à la réalité (*interpreting*). Enfin, le docteur est indigne de confiance sur le plan éthique (*evaluating*), parce que ses raisonnements et ses actions s'opposent à la morale la plus élémentaire. Que nous adoptions la classification la plus « simple » de Booth, ou celles, plus développées de Nünning, puis de Phelan, le vieillard reste désespérément indigne de confiance. Quant à l'auteur

¹⁹ L'émancipation des deux femmes, leur jugement sévère, leur rejet de ce père et grand-père monstre ne peuvent ici être analysés en détail. Pour appuyer nos affirmations sur le correctif qu'elles représentent, nous citons seulement deux des répliques, celle de Kitty : « C'est ça un père ? » et, un peu plus loin, elle demande, avec dégoût : « C'est donc ça, un homme ? » (Devi, 2009 : 80, 82) ; Malika pour sa part, à propos de la douleur physique que son grand-père ressent, dit : « Tu as mal à toi-même, c'est tout », et quelques instants après, lui demande : « mais comprends-tu pourquoi nous te haïssons ? » (Devi, 2009 : 87).

implicite²⁰, eu égard à tous les signaux de cette entreprise de « minage » que nous venons de présenter, il semble bien enfoncer son narrateur dans la « sublime nullité de l'obscur » (Devi, 2009 : 62).

Tamara Valčić Bulić

ON EFFECTS OF THE (UN)RELIABLE NARRATOR OF MAURITIAN
« THE KNOT OF VIPERS »

Summary

The Green Sari (*Le Sari vert*, 2009) by Ananda Devi, a novel about domestic hatred and abuse, revolves around a family of Indian origin living in Mauritius. The novel is written as an internal monologue of an old man (*Dokter Dieu*) who, in his final hours, is being cared for by his daughter and granddaughter. The main story is, in fact, a string of memories about how his young wife mysteriously lost her life, while his daughter and granddaughter try to uncover the truth about that death. It is especially interesting that the only narrative voice in the novel is that of the old man, so the only insight the reader gets into the other two characters is through his interpretation of the words they spoke. Therefore the focus of this study is the question – how and by what means does the implied author manage to simultaneously make the narrator unreliable as

²⁰ Il va sans dire que nous avons complètement omis ici d'évoquer les intentions d'Ananda Devi, étant donné que l'auteur implicite est une figure qui construit le texte, mais n'est pas pour autant le double de l'auteur réel. Cependant, Devi s'exprime sur son choix du narrateur masculin et les effets de ce choix d'un personnage à la fois monstrueux et captivant, aussi bien sur elle-même que sur les lecteurs, sans pour autant le définir comme non fiable ou indigne de confiance: « À partir du moment où j'ai pensé à la raconter avec la voix de l'homme, l'écriture a été très facile. Paradoxalement – parce que c'est une histoire très dure – je me suis trouvée presque possédée par cet homme. Je l'ai écrite d'une façon très rapide, très fluide. Je suis rentrée dans sa logique, dans son esprit. [...]. Le lecteur est en rapport avec cet homme, avec le narrateur qui n'est jamais indifférent ; on se sent pris par lui. Soit on est captivé ou captif, soit on a envie de jeter le livre et en même temps on veut savoir ce qui se passe... ». <http://ile-en-ile.org/ananda-devi-5-questions-pour-ile-en-ile/>

well as repulsive to the reader? The theoretical basis for this comprises terms *implied author* and *(un)reliable narrator*, first used by the American critic W. Booth in his, now classic study, *Rhetoric of Fiction* (1961). Later theoreticians introduce further nuances into Booth's categorization e.g. A. Nünning (1999) who suggests differentiating between the unreliable narrator (who has his/her facts wrong) and the untrustworthy narrator (due to unacceptability of his/her moral norms). An American university professor, J. Phelan, further adds criteria for categorizing (un)reliable narrators and establishes three axes upon which we can determine narrator's (un)reliability: reporting, interpreting and evaluating. Using these theoretical terms, we have analyzed the narrator in the novel *The Green Sari*. Though with a few contradictions in his account, it can be said that the narrator, to a great extent, openly discussed even his most horrid acts (family violence), except that concerning his wife's death. Fortunately, this is corrected by the memory of his daughter, who accuses the old man. When it comes to interpretation, though striving to be omniscient, the narrator often makes mistakes both when judging his own personality and understanding the psychological traits and motivations of other characters. Finally, the values that the narrator promotes (e.g. misogyny, racism) are completely unacceptable. Therefore, the implied author achieves his goal of showing a monster through different cues of the narrator's unreliability.

Key words: Ananda Devi, *Le Sari vert*, implied author, (un)reliable narrator, (un)trustworthy, reporting, interpreting, evaluating

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Baroni, R. (2018). Narratologie postclassique / Postclassical Narratology. (2018, 10 septembre). In : *Glossaire du RéNaF*. Consulté le 25 juillet 2021, sur <https://wp.unil.ch/narratologie/2018/09/narratologie-postclassique-postclassical-narratology/>
- Booth, W. C. (1977). Distance et point de vue. In: Genette G.–Todorov T. (dir.) (1977). *Poétique du récit* / R. Barthes, W. Kayser, W. C. Booth, Ph. Hamon. Paris : Seuil. 85-113.
- Corio, A. (2005). Entretien avec Ananda Devi. *Francofonia*, No. 48, La littérature mauricienne de langue française (Printemps / Primavera 2005), 145-167.
- Devi, A. (2009). *Le Sari vert*. Paris : Gallimard.
- Garcia, M. (2007). Entretien avec Ananda Devi. (2007, 27 août). In : *La Tortue Verte, Revue en ligne des Littératures Francophones*. Disponible sur <http://www.latortueverte.com/Entretien%20avec%20Ananda%20Devi.pdf>

- Oléron, A. (2018). Narrateur non fiable et effets de valeurs : pour ou contre une nette démarcation entre narrateurs non fiables et narrateurs antipathiques. Consulté le 20 juillet 2021, disponible sur : <https://hal.ird.fr/CRIMEL/hal-01839926v1>
- Panisse, M. (2015). L'expression de la violence et de la souffrance dans trois romans d'Ananda Devi. In : S. Á. Eiríksdóttir (red.) (2015). *Actes du XIX^e Congrès des Romanistes Scandinaves* (s.-). Consulté le 5 février 2021, disponible sur : <https://rafhladan.is/bitstream/handle/10802/11870/MIAPANISSE.pdf?sequence=18>
- Shen, D. Unreliability. (2011, 27 June). In: Hühn, Peter et al. (eds.) (2011). *the living handbook of narratology*. Hamburg : Hamburg University. Consulté le 10 juillet 2021. Disponible sur : <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/66.html>
- Spear, T.C. (1er juin 2013). Ananda Devi, 5 Questions pour Île en île. [vidéo]. Disponible sur : <http://ile-en-ile.org/ananda-devi-5-questions-pour-ile-en-ile/>
- Wagner, F. (2016). Quand le narrateur boit(e)... (Réflexions sur le narrateur non fiable et/ou indigne de confiance). *Arborescences*, 6, 148–175. <https://doi.org/10.7202/1037508ar>
- Wiśniewska, K. (2011). Les personnages marginalisés dans les romans d'Ananda Devi. *Romanica Silesiana*, 6 (1). 303-320. Consulté le 13 mars 2021, disponible sur : <https://journals.us.edu.pl/index.php/RS/article/view/5806>

ENQUÊTE LITTÉRAIRE, EN QUÊTE DE SOI : LE COMPLEXE DE LA SORCIÈRE D'ISABELLE SORENTE

Dans *Le complexe de la sorcière* (2020), Isabelle Sorente raconte comment l'image de la sorcière fait irruption dans sa vie et dans son écriture, et l'amène à interroger l'impact psychique des chasses aux sorcières, ainsi que sa transmission tacite aux générations postérieures. Si la littérature contemporaine « revendique volontiers l'enquête comme démarche d'écriture » (Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête*, 2019), *Le complexe de la sorcière* illustre cette tendance en alliant enquête historique, exploration de la mémoire familiale, auto-analyse et introspection. En étudiant le dernier roman d'Isabelle Sorente, nous nous intéresserons à ce mode particulier de représentation littéraire de la vie intérieure, où l'écriture conçue comme enquête devient le véhicule d'une transformation intérieure. En poursuivant une analyse parallèle de la prise de conscience de l'auteure et des transformations génériques que subit le récit, nous verrons que l'enquête transforme d'abord le roman en essai, et le rapproche de la notion de littérature appliquée à la psychanalyse (P. Bayard). Nous verrons ensuite que la remémoration du passé familial et personnel, au lieu d'être l'aboutissement de la narration, ouvre le récit de soi aux récits des autres. Finalement, les réflexions de P. Ricœur nous permettront d'articuler la relation entre littérature documentaire et construction du sujet.

Mots clés : Isabelle Sorente, *Le complexe de la sorcière*, enquête, femmes, hybridité générique, littérature française du 21^e siècle, sorcières, vie intérieure.

INTRODUCTION

C'est à l'heure d'une revalorisation évidente de la sorcière au sein de la culture populaire¹, qu'Isabelle Sorente publie son dernier roman², intitulé *Le*

* nadja.djuric@fil.bg.ac.rs

¹ Pour ce qui est de la revalorisation de la sorcière dans la culture populaire, en témoigne de manière exemplaire le numéro hors-série du magazine *Le Point*, intitulé *Les Sorcières : Histoire d'une renaissance*, paru en novembre-décembre 2019, et

complexe de la sorcière (2020). Le pouvoir magique de la sorcière, son savoir qui s'oppose au savoir institutionnel, son statut marginal, sa proximité avec la nature, font d'elle une figure emblématique de certaines tendances contemporaines, culturelles ou politiques (tendances féministes surtout, mais aussi écologiques ou anticapitalistes).

Le regain de popularité que connaissent les sorcières dans les dernières années ne saurait donc surprendre, d'autant plus que cette revalorisation d'une figure autrefois proscrite possède une histoire. Dans *La sorcière*, l'essai incontournable de Jules Michelet dont la première édition date de 1862, l'historien ne cache pas sa compassion pour la femme chassée, « honnie, tiraillée, lapidée, assise sur les charbons ardents » (Michelet, 1878 : V) et se propose justement d'en donner une image positive. Environ un siècle plus tard, au début de son texte « Quelques observations sur la sorcellerie européenne », l'historien de religion Mircea Eliade se dit impressionné par la popularité de la sorcellerie dans la culture occidentale moderne (Eliade, 1978 : 93). Avec *Le complexe de la sorcière*, Isabelle Sorente participerait alors à une nouvelle étape de cette évolution, conditionnée par les préoccupations de la société contemporaine.

reflétant de manière claire le regard que pose la société contemporaine sur la sorcière. L'histoire des sorcières y est retracée en quatre segments : « Le temps des magiciennes », avec des articles sur les sorcières romaines, ou encore sur Médée ou Circé ; « La grande chasse », où l'on aborde les chasses aux sorcières qui ont eu lieu en Europe du XV^e au XVIII^e siècles ; « Le retournement », où l'on s'intéresse au changement progressif du statut de la sorcière au XVIII^e et XIX^e siècles ; et finalement « Le retour en gloire », consacré aux facettes nombreuses que connaît le phénomène des sorcières de nos jours, de la rupture avec le patriarcat et la recherche de spiritualité, à la sorcellerie comme profession. L'état actuel est constaté sans réserve : la sorcière est devenue une nouvelle icône du féminisme. Dans cette même veine, on pourrait évoquer un autre ouvrage, *Sorcières : la puissance invaincue des femmes* de Mona Chollet (2018), décidément féministe lui aussi, où l'auteure, journaliste de profession, met en relation l'histoire de la sorcière avec les questions de l'indépendance féminine, de la stérilité voulue, problématise la vieillesse féminine, et s'interroge sur les problèmes que pose le rapport à la nature dans la société contemporaine.

² Isabelle Sorente est auteure de huit romans : *L* (2001), *La prière de septembre* (2002), *Le cœur de l'ogre* (2003), *Panique* (2006), *Transformations d'une femme* (2008), *180 jours* (2013), *La faille* (2015), *Le complexe de la sorcière* (2020). Elle a publié également des essais : *La femme qui rit : le marché noir de la réalité* (2007), *Addiction générale* (2011), *État sauvage* (2012). Ses ouvrages n'ont pas encore été traduits en serbe.

La thématique de l'ouvrage est clairement féministe : le fil directeur du roman se tisse autour des questions de la souffrance des femmes, de la quête d'indépendance féminine (spirituelle, avant tout), ainsi que de la recherche de l'authenticité dans la vie intérieure des femmes. Ce sont des thèmes auxquels Isabelle Sorente s'est déjà intéressée ; son avant-dernier roman, *La faille*, racontait justement l'histoire d'une jeune femme se trouvant sous l'emprise destructrice de son mari, pervers narcissique, et problématisait la susceptibilité de l'héroïne à ce type d'influence (Sorente, 2015). Dans *Le complexe de la sorcière*, l'auteure traite donc de nouveau un de ses sujets de prédilection. Le fait de se servir de la figure de la sorcière pour aborder une problématique féministe n'est pas novateur en soi, mais la manière dont elle choisit d'actualiser cette figure apporte une perspective innovante, authentique et pertinente, à la réinvention de la sorcière en tant qu'héroïne féministe.

Nous présenterons d'abord le complexe élaboré par Isabelle Sorente, mais il ne sera pas le sujet proprement dit de notre étude. Nous nous intéresserons davantage à la manière dont l'auteure, s'étant approprié la figure de la sorcière, plie son écriture aux besoins de sa vie intérieure. Car l'écriture est, pour Isabelle Sorente, non seulement le moyen de représenter l'intériorité et d'en éclaircir les zones d'ombre, mais aussi le moyen d'arriver à une transformation intérieure. Et si la littérature contemporaine « revendique volontiers l'enquête comme démarche d'écriture » (Demanze, 2019 : 14), dans sa recherche d'une vérité intérieure Isabelle Sorente se sert justement du procédé de l'enquête. *Le complexe de la sorcière* partage la même orientation herméneutique que l'on retrouve dans la « littérature du réel » dont Laurent Demanze étudie les dispositifs, l'abordant sous ses formes variées à partir de l'émergence du récit herméneutique au XIX^e siècle (Demanze, 2019 : 39), jusqu'aux modalités contemporaines de l'investigation littéraire. Cependant, le texte d'Isabelle Sorente présente une spécificité importante : il est question d'appliquer le principe de l'enquête sur sa propre vie intérieure, et c'est cette manière d'allier le principe de l'enquête avec l'écriture de l'intériorité, que nous nous proposons d'étudier dans les pages qui suivent. Après avoir expliqué la signification du complexe éponyme, nous montrerons comment dans *Le complexe de la sorcière* un projet de roman à peine ébauché se retrouve soumis à plusieurs transformations, oscillant entre genres littéraires ou pratiques d'écriture, puisqu'il s'agit à la fois d'un roman, d'un essai et d'un récit de soi. Nous verrons également que ce texte hybride instaure une dynamique

créatrice entre le passé évoqué et le présent de l'écriture, investissant ainsi l'écriture d'un pouvoir de transformation intérieure.

QU'EST-CE QUE LE COMPLEXE DE LA SORCIÈRE ?

Pour définir un complexe, les interlocuteurs de l'auteure ont recours à l'image de la constellation, dont on peut voir certaines étoiles alors que d'autres restent invisibles (Sorrente, 2020 : 76). Cette comparaison vient en fait de C. G. Jung : pour lui, la constellation « est une opération automatique, spontanée, involontaire, dont personne ne peut se défendre », alors que les « contenus constellés répondent à certains *complexes* » (Jung, 1987 : 184, empl. 3497), le complexe affectif étant défini comme « l'image émotionnelle et vivace d'une situation psychique arrêtée, image incompatible, en outre, avec l'attitude et l'atmosphère conscientes habituelles » (Jung, 1987 : 187, empl. 3541). Pour Isabelle Sorrente, la sorcière est justement une constellation, possédant un côté sombre et un côté lumineux (Sorrente, 2020 : 77).

Le propos central de l'ouvrage pourrait tenir en peu de mots : Isabelle Sorrente raconte comment l'image de la sorcière fait irruption dans sa vie et dans son écriture, et l'amène à interroger l'impact psychique des chasses aux sorcières, ainsi que sa transmission tacite aux générations postérieures. Selon l'auteure, la violence faite aux femmes durant les chasses aux sorcières a laissé une empreinte qui se transmet d'une génération des femmes à l'autre, à leur insu même, et qui ne cesse pas de faire des ravages dans leur vie intérieure.

Le complexe de la sorcière serait ainsi le produit d'une expérience historique qui s'est transformée à travers les siècles : de l'action directe et concrète de l'inquisiteur, homme en chair et en os, qui s'est donné pour tâche de briser l'esprit de la femme accusée, de s'approprier sa vérité psychique pour l'anéantir, on passe à l'instauration d'une culture basée sur la peur et la négation de soi, puisqu'elles deviennent nécessaires afin d'assurer la survie de la femme, pour arriver finalement, par le biais de l'intériorisation et de la transmission intergénérationnelle, au complexe de la sorcière, qu'il faudrait comprendre comme une constellation psychique agissant de manière subreptice pour fausser le rapport des femmes à elles-mêmes, ce qui peut aller de la dépréciation socialement valorisée (« Ce discret soupçon de soi-même, si adorable n'est-ce pas, parce que c'est adorable une femme qui doute, alors qu'une femme qui ne doute pas... », Sorrente, 2020 : 68), jusqu'à la haine de soi et à la peur d'être anéantie (« 'pitié ne me tuez pas', c'est le refrain de cette

peur excessive » Sorente, 2020 : 228, 247). Le rôle de l'inquisiteur peut toujours être joué par un homme concret, ou par les diverses institutions de pouvoir, mais l'originalité de l'approche d'Isabelle Sorente réside justement dans ce lien qu'elle établit entre la relation Sorcière-Inquisiteur, et la vie intérieure des générations de femmes. L'accusée d'hier ou sa descendante d'aujourd'hui se disent toutes les deux : « Il y a dans ma conscience un principe trompeur. Je ne peux croire en moi. Je ne peux croire qu'en vous. Ma conscience est incompétente. Je renonce à ma conscience » (Sorente, 2020 : 67-68). Dans *Le complexe de la sorcière*, la figure de la sorcière apparaît donc dans deux dimensions temporelles : évoquant l'historicité du phénomène, l'auteure tient à informer le lecteur de manière détaillée sur les chasses aux sorcières, chiffres à l'appui ; mais elle procède aussi à son actualisation, dans la mesure où il s'agit de dialoguer avec la part de la sorcière en soi³.

DU ROMAN À L'ESSAI...

Par-delà l'actualité de la thématique, la forme même du livre d'Isabelle Sorente illustre de manière nette une des tendances importantes de la littérature contemporaine : il est question de cette hybridité générique qui devient de plus en plus caractéristique de la production littéraire actuelle, puisque les frontières entre les genres sont tout à fait poreuses et se brouillent facilement. D'ailleurs, sur la 4^e de couverture, on peut lire que *Le complexe de la sorcière* est « le récit d'une enquête », enquête historique de plus, mais que cette reconstitution de l'histoire des grandes chasses est en même temps « un roman bouleversant sur l'adolescence, la mémoire familiale ». Justement, l'ouvrage alterne entre l'enquête historique, l'exploration de la mémoire familiale, l'auto-analyse et l'introspection, d'une manière qu'il nous faudrait étudier de plus près.

Dans le premier chapitre, intitulé « Apparition », il est question surtout du brouillage de la frontière entre la fiction et la littérature documentaire. Le roman s'ouvre justement sur une apparition : est évoquée, au tout début, « une

³ De plus, on constate l'intention de réinventer le sabbat en tant que réunion des femmes : en fait, parmi les personnages secondaires, on compte surtout les amies de l'écrivaine, et c'est par des échanges qu'elle peut avoir grâce au fait d'appartenir à un réseau de femmes, qu'elle arrive à formuler et à approfondir ses idées.

scène terrible, une scène d'interrogatoire » (Sorente, 2020 : 11), où un homme se tient derrière une femme, et lui demande d'avouer qu'elle est une sorcière. Seulement, ce n'est pas un début du roman, historique ou autre, ou alors c'est le début d'un roman qui ne sera pas écrit, puisque l'écrivaine, même si elle est hantée par cette image, n'arrive pas à construire une histoire autour d'elle. Le récit que nous lisons se présente dans un premier temps comme le récit de la préparation à l'écriture d'un texte de fiction – un texte qui ne verra pas jour. On peut constater alors un premier détournement de l'écriture par lequel on abandonne l'ambition romanesque pour écrire, au fond, un texte documentaire : c'est comme si le paratexte du roman que l'auteure envisageait d'écrire se mettait à la place du texte lui-même, comme si le contenu de la préface ou du journal d'écriture prenaient la place du texte romanesque lui-même.

Au lieu de nous raconter l'histoire de la sorcière qui lui est apparue, au lieu de créer une histoire fictionnelle en s'appuyant sur des textes documentaires, l'auteure revient donc vers une histoire qui a réellement eu lieu, celle des grandes chasses. Cette partie du texte présente un double enjeu : elle se veut explicative, avec une intention visible d'éduquer et d'informer le lecteur, mais elle raconte en même temps la découverte faite par l'auteure elle-même. Non seulement elle découvre la portée véritable des chasses, mais elle se rend également compte d'un fait terrifiant, qu'elle avait jusque-là méconnu : les chasses aux sorcières ne sont pas l'héritage de l'époque médiévale ; au contraire, elles ont marqué le début même de l'époque moderne. La découverte de l'Histoire déplace définitivement le récit du côté de la littérature documentaire, et le rapproche même de l'essai. Isabelle Sorente présente et commente les livres de son corpus, ouvrages censés servir au travail préparatoire de l'écriture ; ouvrages historiques, certes, mais également des ouvrages sur la psychogénéalogie, ainsi que des ouvrages de fiction dans lesquels elle retrouve la thématique qui l'intéresse⁴. En plus de s'approprier son propre paratexte, le roman intègre sa bibliographie commentée et énumère de manière précise les influences en matière de la représentation de la sorcière ; d'une certaine manière, on pourrait considérer qu'il a même devancé les textes critiques dont il pourrait susciter l'écriture.

⁴ Il est question, par exemple, de livres de Doris Lessing, de Christa Wolf ou d'Ingeborg Bachmann.

Puisant dans des recherches déjà menées, le livre s'ouvre ainsi à des domaines divers de connaissance, mais il se constitue aussi lui-même comme le lieu de l'élaboration d'une connaissance. Le titre fait référence à la psychanalyse, en insistant sur la notion de complexe, puisque l'ambition de l'auteure dépasse largement la reconstitution historique : Isabelle Sorente souhaite réfléchir aux répercussions de l'événement historique sur la vie psychique des femmes, de l'époque des chasses jusqu'à nos jours. Le titre choisi souligne l'importance de la psychanalyse, qui est d'emblée posée comme modèle de travail interprétatif, permettant de se connaître et de donner un sens à son expérience personnelle. Mais ce modèle suscite également une attitude quelque peu ambivalente : le nouveau complexe proposé par Isabelle Sorente aurait pu, en théorie, chercher sa place ailleurs que dans la littérature ; il vacille entre le sérieux de la psychanalyse dont il s'inspire, et les simulations de la littérature qui peuvent aider le sujet à se construire, sans pour autant prétendre à un statut scientifique. En tant qu'invention littéraire, il est à la fois autorisé et exclus par la psychanalyse.

Pour comprendre l'enjeu d'une écriture qui se situe d'une manière si équivoque entre la littérature et la psychanalyse, il serait utile de se référer au propos développé par Pierre Bayard dans *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?* Bayard distingue deux démarches : alors que *la psychanalyse appliquée à la littérature* cherche dans les textes littéraires une confirmation de ses théories, *la littérature appliquée (à la psychanalyse)* « procéderait de manière inverse et tenterait de ne pas projeter sur les textes littéraires une théorie extérieure, mais, au contraire, de produire de la théorie à partir de ces textes » (Bayard, 2012, empl. 536). Ainsi, la première démarche est basée sur la notion du *sens inconscient*, la seconde sur celle de la *pensée virtuelle*, puisqu'il faut se demander « de quelle pensée originale elle [l'œuvre] est dépositaire » (Bayard, 2012, empl. 549). De plus, selon Bayard, l'un des modèles du psychisme différents de ceux élaborés par Freud serait à chercher dans certains textes de Romain Gary. C'est la ventriloquie des personnages de Gary qui intéresse Bayard, et l'amène à évoquer une *topique de la possession* : Gary confère « une véritable existence séparée à une partie du psychisme qui serait, à le suivre, peuplée de créatures humaines éloignées ou disparues », dont la « présence n'a rien d'inconscient, puisque c'est précisément ce dialogue plus ou moins volontaire avec les anciens qui nous constitue comme sujets » (Bayard, 2021, empl. 1835). Lorsqu'elle établit le complexe de la sorcière et, qui plus est, instaure un dialogue intérieur avec elle, Isabelle Sorente procède

de manière analogue, mais avec une différence décisive : sa pensée virtuelle se développe dans le cadre même de la psychanalyse. Le passage du roman à l'essai correspondrait alors à une situation du clivage entre la psychanalyse appliquée et la littérature appliquée.

... ET DE L'ESSAI À L'ÉCRITURE DE SOI

Il s'avère pourtant que ce passage du roman à l'essai n'est que le premier mouvement dans la transformation générique du texte. Dans le premier chapitre le propos de l'auteure est remarquablement clair et son intention évidente. Si la lecture de l'ouvrage, lorsqu'on arrive à la fin de ce chapitre, provoque une certaine incertitude, celle-ci porte sur la direction que le « roman » pourrait prendre par la suite : le texte va-t-il revenir vers un modèle d'écriture romanesque plus traditionnelle, pour raconter bel et bien une histoire, ou alors renoncera-t-il définitivement à l'allure de la fiction pour se transformer en ouvrage théorique ? Et si une histoire serait finalement à raconter, que pourrait-elle prendre pour sujet : le destin d'une femme accusée jadis de sorcellerie, ou celui d'une femme qui subit, sans le savoir, les conséquences néfastes du travail sournois du complexe de la sorcière ?

C'est à ce moment qu'Isabelle Sorente surprend le lecteur par un autre détournement générique, en introduisant une thématique qui, bien que dans la continuité directe avec le sujet précédemment évoqué, n'est pas vraiment possible à anticiper. Cette fois-ci, le récit porte sur sa propre expérience, et donne à la notion des « Chasses » (c'est d'ailleurs le titre du second chapitre) une portée plus large et plus universelle. L'auteure se tourne vers ses années d'adolescence pour se souvenir d'une période où elle a été littéralement *chassée* ; dire qu'elle a été pendant des années « le souffre-douleur de [s]a classe » (Sorente, 2020 : 117), comme le constate l'auteure elle-même, ne suffit pas pour rendre compte de l'harcèlement qu'elle a dû subir. Dans ces pages, difficiles à lire en raison de la nature même de l'expérience évoquée (d'autant plus qu'on ne s'attend pas à ce que le récit prenne cette tournure), le travail de remémoration fait ressurgir un passé que l'auteure aurait visiblement préféré laisser dans l'oubli, mais que la sorcière – incarnation de la recherche d'une vérité psychique – lui impose de revivre.

Ce passé est contextualisé et expliqué à l'aide de la perspective nouvellement acquise : la persécution de l'adolescente est interprétée comme une des manifestations de la chasse, ce qui permet à l'auteure de généraliser la

notion du complexe de la sorcière, d'en reconnaître le paradigme par-delà les situations où des femmes sont opprimées par des hommes, que ceux-ci représentent ou non un pouvoir institutionnel. En même temps, pour revenir à la question de l'hybridité générique, l'enquête historique se transforme en enquête de son propre passé par le biais du complexe, qui permet de les associer à travers la perspective intergénérationnelle. De quel type de récit serait-il question maintenant ? Comment distinguer la part du documentaire et la part du fictionnel dans ce deuxième chapitre ? L'écriture s'apparente-t-elle davantage à l'autobiographie, à l'autofiction, au témoignage ? La frontière entre le vécu et sa transposition littéraire reste impossible à tracer pour le lecteur, bien qu'il soit évident que la volonté de l'écrivaine est de témoigner de sa propre expérience.

Le témoignage de l'écrivaine s'inscrit dans le cadre d'une « analyse avec la sorcière », une auto-analyse pour laquelle l'auteure doit se préparer et se munir d'outils théoriques et pratiques elle-même, puisque le complexe qui la travaille n'est pas officiellement reconnu. La véritable intrigue du roman concerne donc sa vie intérieure, sans aucun support événementiel – c'est une prise de conscience qu'on raconte – et la résolution du conflit relève également d'une expérience intérieure. Le troisième chapitre, « Pardon », rend justement le pardon possible par l'intermédiaire de l'aveu du père de l'auteure, coupable lui-même d'avoir infligé de telles souffrances durant sa jeunesse, mais il ne s'agit pourtant pas d'un dénouement. Le tout dernier chapitre, « Sabbat », raconte la réunion et les histoires partagées entre l'auteure et ses amies, qui reviennent sur la manière dont la sorcière est apparue dans leur vie, et dont elles ont « bifurqué » pour arriver à reconnaître leur vérité psychique et spirituelle. Aucune révélation merveilleuse, pourtant, aucune transformation prodigieuse et foudroyante : il est question de quelques expériences individuelles, concrètes et crédibles, et d'une série de réflexions inspirées par les diverses manières dont on peut regagner sa vérité de femme.

Cette vérité ne saurait être figée ni définitive, et l'éparpillement du récit dans sa partie finale traduit la volonté d'éviter une clôture narrative conçue comme dénouement. Ce choix n'a rien de surprenant, car l'auteure n'a jamais cessé de déplacer l'enjeu et l'intérêt de son récit : il a fallu d'abord renoncer à raconter l'histoire de la sorcière, puis renoncer à rédiger l'Histoire des sorcières, et se refuser ensuite de poursuivre sa propre histoire jusqu'à la fin du récit. Ces renoncements et ces déplacements sont autant de signes d'une méfiance envers la maîtrise du récit, héritée d'ailleurs des romanciers majeurs

du XX^e siècle. Comme le remarque Judith Butler dans *Le récit de soi*, « la façon dont nous sommes dès l'origine interrompus par l'altérité peut nous rendre incapables de donner une clôture narrative à nos vies » et dans cette perspective, c'est justement « le fantasme d'une maîtrise impossible » qu'il faut craindre (Butler, 2007 : 65-66). Une fois éliminée l'intrigue comme source de cohérence et moyen de maîtrise, restent les attentes et les contraintes inhérentes aux genres littéraires qui seraient susceptibles de menacer la quête de la vérité du sujet en proposant de celui-ci une conception figée. Dès lors, l'hybridité générique devient aussi le gage d'une recherche authentique de la vérité spirituelle.

Dans le dernier chapitre, ce qui prend forme et se transmet entre les femmes réunies – et qui reste difficile à mettre par écrit – se manifeste surtout grâce au dispositif des témoignages partagés et entremêlés. L'enquête a ainsi subi une nouvelle transformation – enquête historique, enquête du passe familial et individuel, elle porte fruit finalement lorsqu'elle devient enquête de soi, tout en dépassant l'introspection et l'auto-analyse par la dimension collective du partage. Pour Judith Butler, l'acte de narration présuppose un Autre, et la capacité à l'autoréférence émerge dans la relation à l'autre (Butler, 2007 : 82-83). Alors que Butler insiste sur l'interpellation, Belinda Cannone, dans la conclusion de son ouvrage *Narrations de la vie intérieure*, propose comme modèle, en citant les propos de Saramago, une voix d'auteur qui ne serait pas « égotiste » mais « polyphonique » ; « ce que portent ces voix multiples qui se croisent en lui est un savoir commun », affirme-t-elle (Cannone, 2001 : 106). Dans *Le complexe de la sorcière*, la place de cet autre dont la présence s'avère essentielle est d'abord tenue par l'inquisiteur historique, par ses avatars modernes (plutôt dispositifs que personnes) ou par l'inquisiteur intériorisé, ce doute éternel sur sa propre légitimité qui ronge la psyché des femmes. Grâce à l'écriture conçue comme un travail sur soi, comme le cadre d'une transformation affectant l'intériorité, on arrive à la libération d'une force psychique qui était auparavant entravée. Cette libération est facilitée, ou peut-être même rendue possible, par l'existence des relations à l'autre qui dénoncent la logique de l'inquisition – l'autre peut être un(e) ami(e), un(e) partenaire de vie ou de dialogue, mais aussi une part de soi à laquelle on va rendre hommage, pour la rendre visible et lui donner une place légitime.

CONCLUSION : VERS UNE NOUVELLE ÉCRITURE DE L'INTÉRIORITÉ ?

Comme nous avons pu constater à travers notre analyse, dans *Le complexe de la sorcière* l'écriture est le moyen par lequel on arrive à une transformation intérieure, et cette écriture est conçue comme une enquête sur la confrontation de l'inquisiteur et de la sorcière. Mais le mot *inquisition* signifiait justement « enquête, recherche », et l'enquête, comme le rappelle Laurent Demanze, est en effet basée sur le « paradigme inquisitorial » (Demanze, 2019 : 27). Un changement a pourtant eu lieu, dont hérite le livre d'Isabelle Sorente : si au XIX^e siècle ce paradigme est en relation avec « une ambition politique de normalisation du corps social », les écrivains contemporains pratiquent l'enquête d'une manière différente : « Il s'agit pour eux d'emprunter au paradigme inquisitorial, mais pour interroger les violences politiques, traquer les blessures historiques et mettre en évidence les tensions sociales. Émerge là une politique de la littérature » (Demanze, 2019 : 27).

Comment alors penser l'articulation entre l'enquête comme modèle d'écriture, et la transformation intérieure dont le texte témoigne ? En affirmant que le texte littéraire est le lieu de la construction de soi, nous ne faisons que redire une vérité acquise, qui retrouve sa formulation la plus célèbre dans les ouvrages de Paul Ricoeur, sous forme de « l'identité narrative » ainsi que de la « triple mimésis ». Rappelons brièvement que dans *Temps et récit* Ricoeur distingue les trois moments de la mimésis en définissant la mimésis II par sa fonction de médiation entre les deux autres, et se propose de « montrer le rôle médiateur de ce temps de la mise en intrigue entre les aspects temporels préfigurés dans le champ pratique et la refiguration de notre expérience temporelle par ce temps construit » (Ricoeur, 1983 : 107). Dans un texte tel que *Le complexe de la sorcière*, le problème est justement posé par la nature indécise de l'acte de configuration, ainsi que par le statut qu'il faudrait accorder à l'instance auctoriale.

Dans *Soi-même comme un autre*, en abordant la problématique du rapport entre auteur, narrateur et personnage, Ricoeur affirme que l'équivocité de la notion d'auteur doit être « préservée plutôt que résolue », précisant que, d'une part, « [e]n faisant le récit d'une vie dont je ne suis pas l'auteur quant à l'existence, je m'en fais le coauteur quant au sens », alors que d'autre part, « en sens inverse, maints philosophes stoïciens ont interprété la vie elle-même, la vie vécue, comme la tenue d'un rôle dans une pièce que nous n'avons pas écrite et dont l'auteur, par conséquent, recule au-delà du rôle » (Ricoeur, 1990 : 191).

Le refus de l'intrigue, qui paraît court-circuiter la mimésis II dans les « romans documentaires » contemporains, tout en faisant paradoxalement consolider le pouvoir de configuration textuelle, œuvre dans le sens de convergence des deux stades d'expérience pratique (mimésis I et III), appelée par cette nouvelle politique de la littérature. Là où la violence subie ôte le pouvoir de la personne sur sa propre vie, la configuration textuelle lui permet d'en redevenir l'auteur quant à son sens. Le modèle adopté par Isabelle Sorente, mais aussi par d'autres romancières contemporaines qui choisissent de (re)configurer leur identité par l'écriture, de reprendre possession de leur propre histoire en l'écrivant (ce qui est important surtout lorsqu'il est question d'expériences traumatiques et/ou initiatiques) peut se présenter sous la forme d'un énoncé performatif : « Je suis moi-même lectrice et interprète de mon passé, et par suite auteure de ma vie ».

Nađa Đurić

LITERARY INVESTIGATION, IN SEARCH OF ONESELF: ISABELLE SORENTE, *THE WITCH COMPLEX*

Summary

In *The Witch Complex* (2020), Isabelle Sorente tells how the image of the witch bursts into her life and into her writing, and leads her to question the psychic impact of witch hunts, as well as its tacit transmission to later generations. If contemporary literature "readily lays claim to inquiry as a writing process" (Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête*), *The Witch Complex* illustrates this trend by combining historical inquiry, exploration of family memory, self-analysis and introspection. In our analysis of Isabelle Sorente's latest novel, we will turn our attention to this particular mode of literary representation of the inner life, where writing conceived as an investigation becomes the vehicle of an inner transformation. By pursuing a parallel analysis of the author's growing awareness of the witch hunts and of her own subjugation to the witch complex, and of the generic transformations that the text undergoes, we will see that the investigation first transforms the novel into an essay, and brings it closer to the notion of literature applied to psychoanalysis, as defined by P. Bayard. When the story unexpectedly turns to the author's adolescence and the traumatic experiences that marked her but have since been forgotten, we will see how the text further transforms when recalling the personal and family past, instead of being the culmination of storytelling, opens up the text to the stories of others, thus confirming the thesis of Judith Butler on the importance of the other for the act of storytelling. Ending on a series of reflections inspired by the various ways in which one can regain

one's feminine truth, the text refuses any traditional narrative closure in its pursuit of an authentic search for spiritual truth, and its generic hybridity can be seen as serving the same purpose. Finally, the reflections of P. Ricœur will allow us to articulate the relationship between documentary literature and the construction of the subject. Where the violence suffered takes away the power of the person over her own life, the textual configuration allows her to once again become the author of its meaning.

Key words: Isabelle Sorente, *Le complexe de la sorcière (The Witch Complex)*, investigation, women, generic hybridity, witches, 21st century French literature, inner life.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Bayard, P. (2012). *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?* Paris : Les Éditions de minuit.
- Butler, J. (2007). *Le récit de soi*. Traduit de l'anglais par Bruno Ambroise et Valérie Aucoutourier. Paris : Presses Universitaires de France.
- Cannone, B. (2001). *Narrations de la vie intérieure*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Chollet, M. (2018). *Sorcières : la puissance invaincue des femmes*. Paris : Zones.
- Demanze, L. (2019). *Un nouvel âge de l'enquête : portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*. Paris : Éditions Corti.
- Eliade, M. (1978). Quelques observations sur la sorcellerie européenne. In: *Occultisme, sorcellerie et modes culturelles*. Traduit de l'anglais par Jean Malaquais. Paris : Gallimard. 93–124.
- Jung, C. G. (1987). *L'homme à la découverte de son âme : structure et fonctionnement de l'inconscient*. Préfaces et adaptation par le Dr Roland Cahen. Paris : Albin Michel.
- Les Sorcières : Histoire d'une renaissance (n° 4, novembre-décembre 2019). *Le Point Références, Hors série*.
- Michelet, J. (1878). *La sorcière*. Paris : Calmann Lévy.
- Ricœur, P. (1983). *Temps et récit 1 : L'intrigue et le récit historique*. Paris : Éditions du Seuil.
- Ricœur, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris : Éditions du Seuil.
- Sorente, I. (2015). *La faille*. Paris : JC Lattès.
- Sorente, I. (2020). *Le complexe de la sorcière*. Paris : JC Lattès.

Nikola Bjelić*

Vanja Cvetković

Faculté de
Philosophie

Université de Niš

UDK : 821.133.1-2.09 Sartre

J.P.:821.133.1-2.09 Schmitt E.

DOI: 10.19090/gff.2021.3.323-337

originalni naučni rad

L'ESPACE DANS LES PIÈCES *HÔTEL DES DEUX MONDES* D'ÉRIC-EMMANUEL SCHMITT ET *HUIS CLOS* DE JEAN-PAUL SARTRE**

Dans notre article, nous nous proposons d'analyser le rôle de l'espace dans la pièce *Hôtel des Deux Mondes* (1999) d'Éric-Emmanuel Schmitt en la comparant avec la pièce *Huis clos* (1944) de Jean-Paul Sartre. La pièce sartrienne nous servira de repère et de point de départ à l'analyse de l'espace chez Schmitt vu les nombreuses relations intertextuelles qui les relient. Cette intertextualité est visible sur le plan du contenu ainsi que sur le plan des idées exposées : l'existence humaine et la mort, la condition humaine, Dieu, le mysticisme. L'espace y joue un rôle essentiel. Il s'agit d'un espace fermé, clos, mais actif : dans *Huis clos* c'est un salon style Second Empire qui représente l'enfer, dans *Hôtel des Deux Mondes* une clinique qui se trouve entre la vie et la mort. À partir de différentes classifications de l'espace théâtral d'Hélène Laliberté, nous chercherons à déterminer la fonction mimétique de l'espace, c'est-à-dire le rôle de l'espace figuratif dans le déroulement de l'action. Pour mieux comprendre le rôle que joue l'espace fermé dans les deux pièces, nous utiliserons dans notre analyse les recherches de l'espace théâtral d'Anne Ubersfeld, surtout les deux types d'espace : *le lieu scénique*, ce même espace scénique « en tant qu'il est matériellement défini » (Ubersfeld, 1996a : 37), et *l'espace dramatique*, une abstraction qui « comprend non seulement les signes de la représentation, mais toute la spatialité virtuelle du texte, y compris ce qui est prévu comme hors scène » (Ubersfeld, 1996a : 37). Le but de notre article sera d'analyser ces deux types d'espace dans la pièce de Schmitt, leurs points communs et différences avec ceux de la pièce sartrienne.

Mots clés : théâtre, espace théâtral, lieu scénique, espace dramatique, intertextualité, mystère, condition humaine.

* nikola.bjelic@filfak.ni.ac.rs

** Cet article est rédigé dans le cadre du projet scientifique *Les langues, les littératures et les cultures romanes et slaves en contact et en divergence* (n° 1001-13-01) financé partiellement par L'Agence universitaire de la francophonie et l'Ambassade de France en Serbie.

INTRODUCTION

L'espace joue un rôle important dans la création des significations et établit de fortes liaisons intertextuelles entre deux pièces philosophiques – *Hôtel des Deux Mondes* (1999) d'Éric-Emmanuel Schmitt et *Huis clos* (1944) de Jean-Paul Sartre. La pièce de Sartre universellement connue a inspiré Schmitt de repenser les questions fondamentales de la vie et de la mort, du choix personnel, de la responsabilité, de la liberté et de la mauvaise foi tout en employant des dispositifs théâtraux similaires : tandis que Sartre met l'action de sa pièce dans l'enfer représenté par un salon style Seconde Empire, Schmitt choisit un espace vague et ambigu pour lequel personne ne sait exactement au début ce que c'est – un hôtel ou un hôpital ; c'est un endroit étrange entre la vie et la mort, *entre les deux mondes*, d'où les protagonistes ne peuvent pas sortir volontairement. Alors que les personnages qui font le trio de Sartre arrivent l'un après l'autre, presque au même moment, au début de la pièce, y restent captifs et en deviennent conscients progressivement, les cinq personnages de Schmitt ne savent pas comment ils sont arrivés dans ce lieu mystérieux, quand ils pourraient repartir, ni vers où : vers la vie ou vers la mort.

De cette manière, tous les personnages des deux pièces sont unis par cet état latent : les uns attendent leur châtement, les autres la décision s'ils vivront ou non. L'espace y joue un rôle essentiel : il borne le déplacement des héros, détermine leur condition et ainsi les caractérise (d'une certaine manière) en devenant la cause de leur détresse. Ici nous pouvons remarquer le progrès graduel de la fonction de l'espace que Victor Hugo a suggéré dans sa théorie du drame : d'une simple « antichambre » et d'un « lieu banal » des tragédies classiques (Hugo, 2009 : 44), il est devenu un « personnage muet » complétant l'action dans le drame romantique (Hugo, 2009 : 46), pour qu'il ait finalement avancé jusqu'au rôle beaucoup plus actif dans les drames modernes – maintenant il provoque les personnages, il les fait repenser leurs actions et leurs paroles ; il pèse sur eux en représentant une restriction de la liberté physique, mais aussi mentale et intime. L'espace restreint dans deux pièces choisies construit ainsi deux significations symboliques qui diffèrent en fonction des idées philosophiques de leurs auteurs.¹

¹ La similarité entre la conception de l'espace théâtral de Jean-Paul Sartre et celle d'Éric-Emmanuel Schmitt est présentée dans l'article de Sofija Perović *L'espace*

L'analyse de l'espace théâtral a été le sujet de nombreuses recherches.² Pourtant, nous trouvons que toutes les différentes classifications de l'espace théâtral présentes dans les études littéraires consultées peuvent être réduites à trois types principaux expliqués par Anne Ubersfeld, qui définit l'espace comme « une *donnée de lecture immédiate du texte théâtral* dans la mesure où l'espace concret est le (double) référent de tout texte théâtral » (Ubersfeld, 1996b : 114). Ces trois types d'espace sont :

1. *L'espace scénique* (ailleurs *l'espace de représentation*) est la scène-même, « l'espace propre aux acteurs, l'espace des corps en mouvement » (Ubersfeld, 1996a : 37), c'est « l'espace concret de la scène » (Ubersfeld, 1996b : 134), « partie du théâtre où se déroule le spectacle » (David, 1995 : 107) ;
2. *Le lieu scénique* (ailleurs *le décor*) est ce même espace scénique « en tant qu'il est matériellement défini » (Ubersfeld, 1996a : 37) ;
3. *L'espace dramatique* (ailleurs *l'espace référentiel, l'espace représenté*) est « une abstraction : il comprend non seulement les signes de la représentation, mais toute la spatialité virtuelle du texte, y compris ce qui est prévu comme hors scène » (Ubersfeld, 1996a : 37). Certains auteurs le désignent comme *l'espace dramaturgique*, « espace fictif imaginé par le dramaturge », qui « ne se réduit jamais à l'espace visible » (David, 1995 : 107).

Notre recherche se limite à l'analyse des deux pièces de théâtre en tant que deux textes dramatiques (et non les représentations théâtrales, les mises en scène), c'est pourquoi il est clair que nous chercherons à déterminer la fonction mimétique de l'espace, c'est-à-dire le rôle de l'espace figuratif dans le déroulement de l'action. En outre, vu que « l'espace et le temps sont deux éléments historiquement fondateurs de la représentation théâtrale qui se déroule toujours 'ici et maintenant' » (Ryngaert, 2007 : 82), nous examinerons

théâtral dans Huis clos de Jean-Paul Sartre et dans Le Visiteur d'Éric-Emmanuel Schmitt, qui la traite sous un angle différent.

² Le livre de Gaston Bachelard *La poétique de l'espace*, l'étude aussi connue de Roland Barthes *Sur Racine*, l'ouvrage collectif *La géocritique mode d'emploi*, le texte de Steen Jansen *Le rôle de l'espace scénique dans la lecture du texte dramatique*, l'ouvrage de Michael Issacharoff, *Le spectacle du discours*, etc.

la manière dont l'univers de la pièce est imaginé et construit par le lecteur suivant les indications spatio-temporelles offertes dans le texte. Donc, le syntagme *l'espace théâtral*, qui, d'après Anne Ubersfeld, est un espace médiateur qui définit un certain rapport entre les acteurs et les spectateurs (Ubersfeld, 1996a : 41) et dépend du *lieu théâtral* (Ubersfeld, 1996a : 39), a pour nous une signification restreinte. C'est pourquoi il nous sera inutile de parler de *l'espace scénique* sous-entendant l'analyse de la représentation scénique d'une pièce, d'un spectacle, et de *l'espace théâtral* en tant qu'ensemble des acteurs et des spectateurs.

Notre article offrira une analyse de l'espace dans le texte dramatique qui est défini par Hélène Laliberté comme *l'espace dramaturgique* – « espace qui émane du texte dramatique » (Laliberté, 1998 : 135). Mais, nous ne le prenons pas dans sa totalité parce que cette sorte de conceptualisation exigerait une recherche beaucoup plus abondante. Notre recherche n'observera qu'un de ses trois sous-groupes³ – *l'espace physique*, ou « toute portion d'espace, qu'elle soit décrite dans les didascalies ou tout simplement mentionnée dans le dialogue, désignant le ou les lieux fictifs privilégiés par le dramaturge » (Laliberté, 1998 : 136). Il faut mentionner que Laliberté divise *l'espace physique* en trois sous-catégories : *l'espace mimétique*, *l'espace diégétique* et *l'espace off*. Pourtant, même si cette structure complexe facilite le décodage de l'univers spatial des textes dramatiques en général, ce qui était l'intention de l'auteure, le rôle de l'espace et les liaisons intertextuelles dans les deux pièces de Schmitt et de Sartre seraient plus visibles si nous abordions la question de *l'espace physique* dans son intégralité.

De la sorte, nous pouvons remarquer que la définition de *l'espace physique* d'Hélène Laliberté inclut deux derniers types d'espace indiqués par Anne Ubersfeld : *le lieu scénique*, qui est dans le cas d'un texte dramatique désigné par la matérialité graphique du texte, et *l'espace dramatique* en tant que l'univers même de l'action – voilà deux points de repère de notre analyse. Néanmoins, cela ne signifie pas que nous négligeons l'importance de la mise en scène et l'effet que le théâtre en tant que *l'espace de jeu*⁴ produit, tout au contraire. Nous tenons simplement à étudier une de ses nombreuses

³ Les deux autres sont : *l'espace dramatique* et *l'espace textuel* (Laliberté, 1998 : 136).

⁴ L'espace de jeu est « défini par une pratique physique, il est le lieu des corps des comédiens » (Ubersfeld, 1996a : 39).

caractéristiques en particulier, étant donné que l'espace théâtral est « le lieu de l'imitation des éléments du monde » qui peut « montrer sur scène *l'espace dramatique* du texte, avec ses divisions » (Ubersfeld, 1996a : 39). C'est autour de cet espace que nous organiserons l'analyse suivante.

LE LIEU SCÉNIQUE

L'espace théâtral est avant tout « *un lieu scénique à construire* » (Ubersfeld 1996b : 115), et

les éléments qui permettent la construction du lieu scénique sont tirés des *didascalies* qui fournissent [...] des indications de lieux, plus ou moins précises et détaillées selon les textes [...], des noms des personnages [...], des indications de gestes ou de mouvements (Ubersfeld 1996b : 114).

Dans une longue didascalie initiale, écrite comme un texte narratif, Schmitt décrit la scène en détail, à la différence de Sartre qui dit, dans ses didascalies minimalistes, qu'il s'agit d'un « salon style Second Empire », avec « un bronze sur la cheminée » (Sartre, 1994 : 13). La didascalie chez Schmitt montre une salle de réception d'un hôtel. Dans cette salle se trouvent « les traditionnels fauteuils autour des tables basses » (Schmitt, 2007 : 193), et de là, deux couloirs mènent aux chambres où sont logés les pensionnaires/patients. Un couloir est surmonté de la lettre V, ce qui signifie « Volontaires », c'est-à-dire les patients qui y sont arrivés volontairement, « autrement dit les suicidés » (Schmitt, 2007 : 219), tandis que l'autre couloir est surmonté de la lettre A, ce qui signifie « Accidentés », les patients qui y sont arrivés après avoir eu un accident (Schmitt, 2007 : 219).

Cette salle de réception est dominée par un ascenseur au fond, au-dessus duquel se trouvent deux flèches, l'une indiquant « le haut », ce qui veut dire que la personne choisie partira vers le haut, au ciel, c'est-à-dire vers la mort, et l'autre indiquant « la Terre », ce qui signifie que la personne choisie sera ramenée à la vie. L'ascenseur ne fonctionne que lorsque quelqu'un vient ou part et ne peut pas être appelé. Les flèches ne s'allument que lorsque le Docteur S... annonce qu'un des personnages de l'hôtel a été sélectionné et quand celui-ci entre dans l'ascenseur. Chez Sartre, tous les personnages sont conscients de l'endroit où ils se trouvent puisqu'ils savent qu'ils sont morts. Chez Schmitt, personne, même pas le Docteur S... ne connaît la direction de l'ascenseur qui conduira le pensionnaire choisi. Au début, Julien ne sait pas où

il est. Grâce à l'explication du Docteur S... plus tard, nous apprenons que cet hôtel est en fait un hôpital où séjournent les patients comateux qui ne savent pas s'ils se réveilleront ou s'ils mourront. En attendant que leur situation se clarifie, les patients restent dans cet hôtel entre les Deux Mondes.

Le lieu scénique dans les deux pièces est unique et il n'y a pas de changement de décors. Il s'agit des pièces écrites en un seul acte. Mais, tandis que *Huis clos* est divisé en scènes (il y en a cinq), *Hôtel des Deux Mondes* ne l'est pas. Pourtant, en analysant la pièce de Schmitt, nous pouvons distinguer plusieurs scènes logiques, plus précisément onze. La première scène est l'exposition qui montre l'arrivée de Julien. La deuxième scène est la mort de Marie Martin. La troisième scène montre l'arrivée de Laura. La quatrième scène présente la péripétie – l'idylle de Laura et Julien. La cinquième scène apporte une fausse alerte lors de l'opération de Julien. La sixième montre le départ du président Delbec, la septième l'hésitation du Docteur S..., la huitième la transplantation du cœur du Mage, la neuvième sa mort. Dans la dixième scène, Laura quitte l'hôtel, tandis que la dernière, onzième, représente le départ de Julien.

Donc, le lieu dans les deux pièces reste le même du début à la fin, l'unité de lieu est respectée, mais les auteurs y ajoutent une nouvelle fonction, ce que nous essaierons d'expliquer dans notre analyse.

L'ESPACE DRAMATIQUE

L'espace dramatique comprend tout ce qui se trouve sur scène, ce qui est hors scène, et même les catégories du temps. C'est une collection « de signes où figurent, ou peuvent figurer, tous les signes textuels et scéniques, personnages, objets, éléments de décors, éléments divers de l'espace scénique » (Ubersfeld 1996b : 138).

La première réplique de la pièce, « Où suis-je ? » (Schmitt, 2007 : 194), prononcée par Julien, montre qu'il ne comprend pas immédiatement où il est ni comment il y est arrivé. En observant le décor, il se rend compte qu'il est dans un hôtel ou un motel. Cependant, comme il ne se souvient pas qu'il a réservé une chambre, il se sent un peu perdu et conclut que c'est bien d'être arrivé dans un hôtel car il a besoin de repos. Plus tard, il essaie d'ouvrir les fenêtres, de briser les vitres, mais échoue et il commence à croire, frappé, qu'il est en prison. Lors d'une conversation avec le Docteur S... il se rend compte qu'il n'est ni en prison ni mort, ce qui lui cause une grande joie, et quand le

Docteur lui dit qu'il n'est même pas vivant, il s'inquiète et commence lentement à comprendre où il se trouve exactement:

Tous les hommes et les femmes qui occupent une chambre ici sont en train, sur la Terre, de vivre des heures cruciales. Veillés par des médecins, des infirmières ou leurs familles, infiltrés de tuyaux, de sérum et d'électrodes, ils sont dans ce que là-bas vous appelez le coma. C'est-à-dire entre la vie et la mort. C'est-à-dire ici. [...] C'est ici que vous devrez attendre, à l'Hôtel des Deux Mondes. Ici, vous êtes délivré des douleurs que votre corps endure là-bas (Schmitt, 2007 : 217).

Surpris, Julien reste sans réponse, sans voix lorsque le Docteur S... lui dit qu'il est logé dans une chambre au couloir V parce qu'il a tenté de se suicider, lui expliquant qu'il s'est écrasé à une vitesse de 200 km à l'heure contre un arbre, en conduisant en état d'ivresse, et que l'alcool est un moyen de « suicide des lâches » (Schmitt, 2007 : 219). Cette constatation ferme l'exposition.

Schmitt écrit, à propos de la pièce, qu'il a d'abord eu envie d'intituler cette pièce *La salle des pas perdus*, mais qu'il y a renoncé lorsqu'il s'est rendu compte que les pas n'étaient pas perdus. Il décide de donner le titre *Hôtel des Deux Mondes* pour ainsi marquer l'endroit où séjournent les âmes de ceux qui sont tombés dans le coma en attendant de se réveiller.

L'action de *Huis clos* se déroule dans un « salon style Second Empire » (Sartre, 1994 : 13) qui représente symboliquement la vision sartrienne de l'enfer : la situation infernale naît du conflit entre les personnages différents, enfermés dans une chambre sans issue. Les trois protagonistes de cette pièce, Inès, Estelle et Garcin, sont morts, tandis que les personnages de Schmitt ne le sont pas, ou ne le sont pas encore. L'espace dramatique dans *Hôtel des Deux Mondes* représente aussi un huis clos, mais il ne s'agit pas de l'enfer.

Le personnage principal de Schmitt, Julien Portal, arrive dans un hôtel où il n'y a pas d'issue, car l'ascenseur existe, mais ne peut pas être appelé (Schmitt, 2007 : 208), les fenêtres opaques ne peuvent pas être ouvertes (Schmitt, 2007 : 209), les vitres ne peuvent pas être brisées (Schmitt, 2007 : 210), et le suicide ne peut pas être commis pour s'en évader (Schmitt, 2007 : 211) (v. Hsieh, 2006 : 69), tout comme on ne peut pas quitter le salon dans la pièce de Sartre. C'est vrai qu'il y a une porte, mais elle ne peut pas être ouverte, et une fois qu'elle s'ouvre, les héros n'osent pas sortir. Chez Sartre, le seuil ne peut pas être franchi, tandis que chez Schmitt, tous les personnages quittent l'hôpital, bien sûr sans leur volonté, avec peur, sans savoir la direction.

L'espace est fermé, clos, et personne ne peut s'en échapper. Tous les personnages dans les deux pièces, qui se trouvent dans ces espaces fermés, n'ont rien à voir les uns avec les autres et appartiennent à des couches sociales différentes. Sauf ces trois personnages principaux, il y a chez Sartre un quatrième personnage qui apparaît trois fois. C'est un garçon qui amène les personnages à ce « salon style Second Empire ». Nous savons très peu de choses sur lui : il est calme et parle peu, mais nous voyons qu'il sait tout sur les trois protagonistes, notamment leurs réactions lorsqu'ils pénètrent dans le salon. Chez Schmitt, à ce personnage ressemblent deux aides du Docteur S... vêtus en blanc, une jeune femme et un jeune homme, qui restent muets, mais qui savent tout sur les autres.

Dans la pièce de Sartre, dont « le microcosme fait objet d'une clôture absolue » (Sarrazac, 2012 : 75), les personnages qui arrivent au salon sont déjà morts, coupables, dans la peur du châtement. Le salon « représente une transposition mythique de l'enfer », « un enfer hypothétique moderne » (Jevtović, 2006 : 138). Dans ce salon, les protagonistes, s'unissant, deviennent des bourreaux qui font l'enfer les uns aux autres. Puisqu'il s'agit « d'une clôture absolue », il n'est pas possible de sortir de cet enfer. Chez Schmitt, ce n'est pas l'enfer. L'Hôtel des Deux Mondes représente un lieu transitoire dans lequel tombent les patients comateux. De là, certains partiront à la mort, tandis que les autres reviendront à la vie. Les héros de Schmitt s'y rencontrent, y font connaissance, se connaissent eux-mêmes, se changent, guérissent, obtiennent une deuxième, voire une troisième chance. Ainsi, l'hôtel de Schmitt correspond plus symboliquement au purgatoire qu'à l'enfer, bien que les personnages ne soient pas morts mais oscillent entre la vie et la mort. Chez Sartre, les protagonistes se trouvent dans un conflit permanent qui produit la haine. La liaison entre deux d'entre eux n'est en aucun cas possible, car « le troisième ne permet pas la relation des deux autres », si bien que la pièce de Sartre n'est pas « seulement une pièce sur les autres, c'est une pièce sur tous ceux qui vivent une vie fermée, qui sont préoccupés d'eux-mêmes et de l'accomplissement de leurs désirs », c'est « une pièce sur la vie défensive envers l'Autre ou un abandon total au regard de l'Autre » où « la torture de la présence constante de l'Autre ne peut pas être évitée » (Jevtović, 2006 : 139). Dans l'hôtel de Schmitt se développent les différentes relations entre les personnages, et la plus importante c'est l'amour qui naît entre Julien et Laura, ce qui est impossible chez Sartre. C'est pourquoi la pièce de Schmitt, par opposition à *Huis clos*, est profondément optimiste.

Dans la pièce existentialiste de Sartre, à la fin, voulant se retrouver seule dans une relation amoureuse avec Garcin, Estelle prend un couteau et essaie de tuer Inès. Celle-ci éclate de rire, lui disant qu'elle ne peut pas la tuer parce qu'elle est déjà « morte » et que tous les trois sont condamnés à rester « ensemble pour toujours » (Sartre, 1994 : 94). « Ni le couteau, ni le poison, ni la corde » (Sartre, 1994 : 94), il n'y a pas de solution pour s'évader, comme chez Schmitt. Après le rire fou qui les accable tous, ils se taisent se regardant longuement, et à la fin Garcin ajoute: « Eh bien, *continuons* » (Sartre, 1994 : 95, souligné par nous). C'est la réplique finale dans le texte qui offre une continuation probable de la situation qui s'y déroule : les protagonistes sont morts, condamnés les uns aux autres, ils sont bourreaux les uns des autres, et rien ne peut changer là, tout restera tel quel pour toujours. À ces mots correspondent les mots prononcés par Laura dans la pièce de Schmitt lorsqu'elle arrive à l'hôtel :

LAURA : Qu'est-ce que vous faisiez avant que j'arrive ?

LE MAGE : Comme d'habitude... on disait du mal les uns des autres, on mordait un peu pour se faire les dents.

LAURA : *On continue ?*

LE MAGE : On ne vous connaît pas encore assez pour bien dire du mal de vous (Schmitt, 2007 : 244, souligné par nous).

La phrase de Laura est une allusion directe à la phrase de Garcin, mais le moment où elle a été prononcée et son contexte sont complètement différents. Laura prononce ces mots très gaiement, parce qu'elle sait où elle est arrivée, puisqu'elle y a déjà été envoyée une fois, et vu qu'elle sait qu'elle est privée de toutes les douleurs et problèmes qui la tourmentent dans la vie. Contrairement à sa réplique interrogative « On continue ? », qui est optimiste, la réplique impérative « Continuons » de Garcin est pleine d'amertume et de pessimisme, parce qu'elle a été prononcée après que tous les trois protagonistes de la pièce se sont rendu compte qu'ils étaient condamnés à faire l'enfer les uns aux autres pour toujours. Là se trouve une des différences importantes entre les deux pièces que nous avons analysées.

Autour de l'espace physique, actif et fermé dans les pièces, les auteurs construisent aussi l'espace intime, abstrait et ouvert, ce que Gaston Bachelard dans *La Poétique de l'espace* définit comme « l'immensité intime » (Bachelard, 1961 : 209). C'est une catégorie philosophique qui repose sur l'imagination, la contemplation, la rêverie, la méditation, c'est-à-dire sur notre capacité mentale

de nous imaginer *ailleurs*, dans l'immensité d'un monde imaginaire et infini, en dehors de l'endroit étroit où nous sommes en réalité : « L'immensité est en nous » (Bachelard, 1961 : 210). Dans les espaces clos des deux pièces précédemment expliqués, l'espace de « l'immensité intime » s'ouvre dans les conversations des protagonistes par leurs souvenirs, réflexions sur leurs vies et les actes qui les y ont emmenés. Pour les personnages de Schmitt, cet espace intime évoque la nostalgie et même donne l'espoir qu'ils auront l'opportunité de (re)vivre et corriger leurs erreurs. Grâce à la force de leur imagination et optimisme, ils réussissent à se libérer de l'espace fermé au moins pour quelques instants. En revanche, pour les protagonistes sartriens l'espace intime devient l'espace des péchés, de la mauvaise conscience et de la culpabilité. Ils ne peuvent jamais sortir de l'enfer car ils le construisent eux-mêmes – l'enfer n'est ni dans les bûchers, ni dans les tridents diaboliques, ni dans les cercles et fosses souterrains dantesques, l'enfer est en eux.

CONCLUSION

Les deux pièces analysées sont des « pièces de l'enfermement » (Sarrazac, 2012 : 75) car elles nous montrent un espace fermé, clos. Mais, dans cette lumière, la symbolique de l'espace fermé obtient deux significations complètement différentes chez les deux auteurs. D'un côté, l'espace clos chez Sartre a un sens négatif, il rappelle la difficulté de coexistence des personnages, même l'impossibilité de partager le même espace. À un moment, Garcin propose qu'ils ferment les yeux et que chacun d'eux essaie d'oublier la présence des autres. Mais, il n'est pas possible de s'échapper même dans les pensées. Inès réagit tout de suite :

Ah! oublier. Quel enfantillage ! Je vous sens jusque dans mes os. Votre silence me crie dans les oreilles. Vous pouvez vous clouer la bouche, vous pouvez vous couper la langue, est-ce que vous vous empêcherez d'exister ? (Sartre 1994 : 51)

L'espace clos sous-entend ici que l'insupportable présence des autres représente le vrai enfer pour les protagonistes sartriens : « l'enfer, c'est les Autres » (Sartre, 1994 : 93). C'est justement la raison pour laquelle à la fin de la pièce ils y restent captifs, même si la porte s'ouvre, « dans la découverte de ce que la prison infernale est en réalité leur relation à trois, que ce qui les enferme, c'est l'objectivation de la culpabilité de chacun par le regard de

l'Autre... qu'ils ont en eux » (Verstraeten, 2005 : 124). En ce sens, la pièce illustre l'attitude de Sartre qui n'a jamais apprécié l'humanisme réconciliateur en tant qu'idéologie et a voulu démonter le mythe d'une intersubjectivité harmonieuse considérée depuis Platon comme un donné comme Pierre Verstraeten remarque en concluant que *Huis clos* devient ainsi « un lieu paradigmatique de la dénonciation » (Verstraeten, 2005 : 122). Sartre brise l'idéal de la communauté humaine en faisant de ses personnages des bourreaux qui font l'enfer les uns aux autres, ce qui est explicité dans la réplique prononcée par Garcin dans la pièce.

Néanmoins, dans une préface de la pièce *Huis clos*,⁵ Sartre explique que son idée était d'unir les personnages dans un espace clos parce qu'il a voulu illustrer son idée « L'enfer, c'est les Autres ». Mais, il note que cette réplique prononcée par Garcin dans la pièce est souvent mal interprétée : il ne voulait pas seulement dire que « nos rapports avec les autres étaient toujours empoisonnés, que c'étaient toujours des rapports infernaux », mais qu'il est possible d'avoir d'autres rapports avec autrui (Sartre, 1973 : 238). Or, « si les rapports avec autrui sont tordus, viciés, alors l'autre ne peut être que l'enfer [...] parce que les autres sont au fond ce qu'il y a de plus important en nous-mêmes pour notre propre connaissance de nous-mêmes » (Sartre, 1973 : 238). Simplement dit, en tant qu'être social nous dépendons du regard et du jugement d'autrui (c'est pourquoi il n'y a pas de miroirs dans le salon style Second Empire et Inès propose à Estelle de lui servir de miroir). Si nos rapports sont mauvais, nos connaissances sur nous-mêmes seront mauvaises aussi et nous nous mettons dans la totale dépendance d'autrui ou nous entrerons dans l'enfer. C'est par là que la représentation de l'espace clos dans la pièce de Sartre gagne une signification plus générale : nous pouvons être en enfer même si nous ne sommes pas morts, nous pouvons être des *morts vivants* :

[...] beaucoup de gens sont encroûtés dans une série d'habitudes, de coutumes, qu'ils ont sur eux des jugements dont ils souffrent mais qu'ils ne cherchent même pas à changer [...] ces gens-là sont comme morts. En ce sens

⁵ En 1965 pour l'enregistrement de la pièce *Huis clos* sur disque, Sartre a enregistré une préface présentée dans le livre *Sartre, un théâtre de situations*, p. 237-240, contenant des textes et interviews choisis par Michel Contat et Michel Rybalka.

qu'ils ne peuvent briser le cadre de leurs soucis, de leurs préoccupations et de leurs coutumes [...] (Sartre, 1973 : 239).

Bien entendu, Sartre nous laisse la possibilité du choix – c'est à nous de changer nos actes, d'éprouver notre liberté en nous échappant de l'absurdité de l'espace fermé. « Quel que soit le cercle d'enfer dans lequel nous vivons, je pense que nous sommes libres de le briser » (Sartre, 1973 : 239). C'est justement la raison pour laquelle à la fin de la pièce il ouvre la porte pour faire sortir ses personnages, mais ils n'en sont pas capables et y restent captifs pour toujours par leur propre décision ; c'était leur choix à eux de ne pas sortir. « Et si les gens ne le brisent pas, c'est encore librement qu'ils y restent. De sorte qu'ils se mettent librement en enfer » (Sartre, 1973 : 239). De telle manière, nous concluons que l'espace clos dans la pièce de Sartre suggère, paradoxalement, l'idée de la liberté (du choix) et démontre finalement la mauvaise foi de ses protagonistes.

De l'autre côté, l'espace fermé dans la pièce de Schmitt porte une signification plutôt positive : même si les personnages se trouvent dans un endroit entre la vie et la mort, et qu'ils comprennent bien qu'ils peuvent mourir à chaque instant, la particularité de l'espace fermé leur signale qu'ils sont tous dans la même situation et un sentiment d'empathie et de fraternité naît entre eux. Cet endroit clos leurs fait comprendre qu'ils ne sont pas les bourreaux qui font l'enfer les uns aux autres, mais plutôt des amis qui peuvent s'entraider à mieux supporter la condition difficile. Ainsi, l'idéal de la communauté humaine détruite chez Sartre renaît chez Schmitt dont les attitudes philosophiques mènent vers l'humanisme réconciliateur si mésestimé par le premier. Cet optimisme avance vers la possibilité de salut qui est *a priori* exclus de l'existentialisme athée de Sartre. De son côté, Schmitt n'a pas la réponse à la question de l'existence divine. Il préserve non seulement la possibilité que Dieu existe et que le paradis attend les patients de l'Hôtel des Deux Mondes si la flèche au-dessus de l'ascenseur indique « le haut », mais il leur donne aussi l'opportunité de changer et améliorer leurs vies si la flèche indique « la Terre ». Donc, dans sa pièce, la liberté n'est pas absolue – ce qui est le cas chez Sartre, mais elle est plutôt conditionnée par une force majeure qui gère la direction des flèches. C'est de cette manière que l'espace chez Schmitt n'est pas complètement fermé ; au contraire, il peut être facilement ouvert. Il ne faut que croire.

À la fin, cette analyse a montré que les conceptions similaires de l'espace dans les pièces *Huis clos* de Jean-Paul Sartre et *Hôtel des Deux Mondes* d'Éric-Emmanuel Schmitt portent les différentes conceptions philosophiques. Tandis que Sartre reste fidèle à l'existentialisme athée qui glorifie la liberté humaine et met l'accent sur l'importance du choix et la responsabilité de nos propres décisions et actes, Schmitt est plus proche à une vision chrétienne selon laquelle Dieu a créé l'homme libre et lui a offert l'espoir en salut. L'auteur explique sa philosophie et son rapport avec celle sartrienne en disant dans une interview qu'il est un existentialiste croyant du côté de Pascal plus que de Sartre :

Il y a un christianisme dont je me sens proche c'est celui de Pascal. Dieu ne se mêle pas des histoires des hommes, puisqu'il a fait l'homme libre. J'ai besoin de croire que nous sommes libres pour pouvoir croire à la morale et à la responsabilité. Et si Dieu est juste une fiction que l'homme invente pour l'homme, c'est une fiction utile (Carpentier, 2005, réponse 12).

Cet extrait résume bien les différences entre les idées philosophiques de Sartre et de Schmitt : le thème principal de Sartre est la liberté, tandis que Schmitt l'aborde aussi, mais introduit le thème du mysticisme qui devient, semble-t-il, crucial. D'ailleurs, Schmitt explique cette différence majeure : « Là où Sartre voit de l'absurde, de l'insignifiant, moi je vois du mystère, un sens qui m'échappe » (Carpentier, 2005, réponse 6). Si nous appliquons ces deux visions à l'analyse précédente, il nous reste à conclure que les « pièces de l'enfermement » (Sarrazac, 2012 : 75) sont devenues les pièces de la liberté – l'espace fermé dans les deux pièces peut s'ouvrir soit par notre propre volonté, soit par la divine. C'est à nous de prendre le *pari*.⁶

⁶ Ce mot nous renvoie à « l'argument du pari » pascalien sur l'existence de Dieu, exposé dans son fragment 233 (dans l'édition de Brunschvicg, ou 418 dans l'édition de Lafuma) des *Pensées*, son apologie de la foi. Dans ce texte, Pascal propose à l'athée de parier sur l'existence de Dieu. Selon lui, il faut parier, puisque l'homme est « embarqu[é] » (Pascal, 1995 : 90), rien ne dépend de sa volonté. Si Dieu existe, l'homme gagnera tout, sinon, il ne perdra rien. Dans la pièce de Schmitt, après avoir fait la connaissance de Laura, Julien se rend compte qu'il craint moins la mort qu'auparavant, et explique ce changement crucial en disant qu'il a « fai[t] le pari » (Schmitt, 2007 : 277). Sur les références pascaliennes dans l'œuvre de Schmitt voir : Bjelić (2021 : 473-484).

Nikola Bjelić, Vanja Cvetković

CONCEPT OF SPACE IN THE PLAYS *BETWEEN WORLDS*
BY ÉRIC-EMMANUEL SCHMITT AND *NO EXIT* BY JEAN-PAUL SARTRE

Summary

In the present work, we tried to analyze the role of the space in the play *Between Worlds* (1999) by Éric-Emmanuel Schmitt by comparing it with the play *No Exit* (1944) written by Jean-Paul Sartre. We used Sartre's play as a guide and starting point in the analysis of space in the Schmitt's, given numerous intertextual relationships connecting them. The intertextuality is present not only on the level of content, but also on the philosophical level: both plays reconsider the questions of human existence and death, God, mysticism. The concept of closed, but active space is very important for better understanding of the main ideas that authors tend to offer: Sartre places his characters in a plain room furnished in Second Empire style which represents the hell, while Schmitt chooses a hotel *between worlds*, a hospital somewhere between life and death. Starting from different classifications of theatrical space by Hélène Laliberté, we attempted to determine the mimetic's function of space or, in other words, define the figurative role of space in the action progression. For a better understanding of the role that the closed space has in both plays, we also referred to Anne Ubersfeld's researches of theatrical space, especially to two types of space she defines as *the scenic place* (*le lieu scénique*), the place that is "materially defined" (Ubersfeld, 1996a : 37), and *the dramatic space* (*l'espace dramatique*) that represents an abstraction "including not only the signs of the representation, but also the whole virtual spatiality of the text, even what is intended to be the off-stage" (Ubersfeld, 1996a : 37). The purpose of the present paper was to analyze the function of those two types of space in the Schmitt's play and to point out their similarities and differences in relation to the Sartre's drama.

Key words : theater, theatrical space, scenic place, dramatic space, intertextuality, mystery, human condition.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Bachelard, G. (1961). *La Poétique de l'espace*. Paris : PUF.
- Bjelić, N. (2021). La rencontre avec Dieu : lecture des *Pensées* de Pascal dans l'œuvre d'Éric-Emmanuel Schmitt. In: Bojović, D. (éd.) (2021). *Crkvene studije*. N° 18. Niš : Centar za crkvene studije, Univerzitet u Nišu, Centar za vizantijsko-slovenske studije, Međunarodni centar za pravoslavne studije. 473–484.
- Carpentier, M.-Yadan, T. (2005). *L'optimiste volontaire*. Interview avec Éric-Emmanuel Schmitt. Consulté le 16 juin 2015, disponible sur :

- <http://evene.lefigaro.fr/livres/actualite/interview-d-eric-emmanuel-schmitt-170.php>.
- David, M. (1995). *Le théâtre*. Paris : Belin.
- Hsieh, Y. (2006). *Éric-Emmanuel Schmitt ou la philosophie de l'ouverture*. Birmingham : Summa Publications inc.
- Hugo, V. (2009). *Préface de Cromwell*. Paris : Larousse, Petits classiques.
- Jevtović, V. (2006). Sartrova književnost kao medijum njegove filozofije. In : Novaković, J. (éd.) (2006). *Žan-Pol Sartr u svom i u našem vremenu*. Beograd : Filološki fakultet. 133–144.
- Laliberté, H. (1998). Pour une méthode d'analyse de l'espace dans le texte dramatique. In : *L'annuaire théâtral*, 23. Montréal : Université du Québec, Société québécoise d'études théâtrales (SQET), Figura-Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. 133–145. <https://doi.org/10.7202/041350ar>
- Pascal, Blaise (1995). *Pensées*. Paris : Bookking International.
- Ryngaert, J.-P. (2007). *Lire le théâtre contemporain*. Paris : Dunod.
- Sarrazac, J.-P. (2012). *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*. Paris : Seuil.
- Sartre, J.-P. (1994). *Huis clos suivi de Les Mouches*. Paris : Gallimard.
- Sartre, J.-P. (1973). *Sartre, un théâtre de situations*. Textes rassemblés, établis, présentés et annotés par Michel Contat et Michel Rybalka. Paris : Gallimard.
- Schmitt, É.-E. (2007). *Hôtel des Deux Mondes*. In : Schmitt, É.-E. (2007). *Théâtre 3*. Paris : Albin Michel.
- Ubersfeld, A. (1996a). *Les termes clés de l'analyse du théâtre*. Paris : Seuil.
- Ubersfeld, A. (1996b). *Lire le théâtre*. Tome 1. Paris : Lettres Belin SUP.
- Verstraeten, Pierre. (2005). La problématique de la communauté humaine dans *Huis Clos* et *Les Séquestrés*. *Revue internationale de philosophie*, 231, no. 1. 121-146. <https://doi.org/10.3917/rip.231.0121>

Nebojša Vlaškalić*
Faculté de Philosophie et Lettres
Université de Novi Sad

UDK : 792.03:02-264
821.133.1.09 Gaudé L.
DOI: 10.19090/gff.2021.3.339-354
Originalni naučni rad

DIONYSOS À NEW YORK : LES FRAGMENTS DU MYTHE DIONYSIAQUE DANS *ONYSOS LE FURIEUX* DE LAURENT GAUDÉ

Onysos le furieux est le premier texte théâtral de l'écrivain contemporain français Laurent Gaudé. Écrit en 1997 et publié en 2000, ce monologue au souffle épique propose une nouvelle lecture du mythe dionysiaque. Assis sur le quai d'un métro new-yorkais, Onysos prend la parole et nous emmène dans un voyage à travers le temps et à travers son histoire, qui est, en réalité, celle de Dionysos – un peu moins dieu, un peu plus homme. Le dessein de l'écrivain n'est pas de réécrire ou d'adapter une des nombreuses variantes classiques du mythe de Dionysos, mais de tisser un nouvel espace mythologique, sa propre antiquité imaginaire, à partir de particules mythiques hétérogènes et amalgamées. En nous appuyant sur la mythocritique de Philippe Walter, nous analyserons dans ce travail les mythèmes, les plus petites unités de discours significatives sur le plan mythique, qui constituent le *puzzle du mythe* dans *Onysos le furieux*. Nous tâcherons de retracer les mythèmes empruntés aux différentes variantes classiques du mythe de Dionysos (la naissance tragique, le démembrement, la descente aux Enfers, l'épisode avec Proscumnos, Dionysos travesti, etc), ainsi que les mythèmes construits, auctoriaux.

Mots clés : mythe dionysiaque, *Onysos le furieux*, mythèmes, mythocritique, Laurent Gaudé, littérature française contemporaine.

INTRODUCTION

Dramaturge, romancier et poète, Laurent Gaudé est né à Paris le 6 juillet 1972. Après ses études en Lettres Modernes et Études Théâtrales à l'Université Paris III, il publie sa première pièce de théâtre *Onysos le Furieux* (1997), puis ses œuvres dramatiques *Pluie de cendres* (1998) et *Combat de Possédés* (1999). En 2001, Gaudé publie son premier roman *Cris* et la pièce *Cendres sur les mains*. Deux ans plus tard, il obtient le Prix Goncourt des Lycéens pour son roman *La Mort du Roi Tsongor* (publié en 2002). En 2004, il

* nebojsa.vlaskalic@ff.uns.ac.rs

publie son roman *Le Soleil des Scorta* pour lequel il obtient le Prix Goncourt la même année (le roman a été traduit dans 34 pays). Jusqu'à présent, Laurent Gaudé a publié 11 romans, 17 pièces de théâtre, 2 recueils de nouvelles et 2 recueils de poésie¹.

Tout comme la production littéraire de l'extrême contemporain, l'œuvre littéraire gaudéenne réinterroge sans cesse le présent par un regard rétrospectif. Cette interrogation du passé se présente comme « une exploration archéologique de nos savoirs et généalogique de notre identité. [...] Il s'agit parfois de comprendre qui nous sommes à la lumière de ce que nous étions » (Rubino, 2006 : 10). Dans un monde qui change « il devient important de réactualiser les mythes pour qu'ils continuent à parler aux êtres humains, s'agissant de les aider à trouver leurs repères et leurs valeurs » (Moingeon, 2007 : 12). Puisque les écrivains contemporains « se placent dans la position d'héritiers d'un imaginaire mythique et proposent sa reconfiguration qui représente un point de basculement culturel à cet égard » (Heidmann, 2010 : 55), le rôle de l'écrivain s'affirme fondamental dans le recours au mythe dans la littérature d'aujourd'hui.

LE CADRE THÉORIQUE – MYTHOCRITIQUE ET MYTHÈMES

La mythocritique est un courant critique qui étudie les mythes dans un contexte littéraire. Le terme *mythocritique* a été forgé par Gilbert Durand (1992), qui décrit la mythologie comme l'application d'un objet à un autre objet, plus précisément, l'analyse d'un récit par le biais d'un autre récit. Cette étude des textes dans l'optique du mythe pose que « tout 'récit' entretient une relation étroite avec le *sermo mythicus*, le mythe » (Durand, 1996 : 230). Pierre Brunel (1992) reprend la thèse de Durand et

esquisse les fondements d'une mythocritique dont le but est d'étudier systématiquement la présence du mythe dans le texte littéraire. Le mythe est défini par ses trois fonctions : il raconte, il explique, il relève. [...] Une

¹ Jusqu'à présent, seulement deux de ses romans ont été traduits en Serbie : *La Mort du roi Tsongor* (en 2004, traduction de Mirjana Vukmirović, édité par la maison d'édition *Filip Višnjić*) et *Le Soleil des Scorta* (en 2005, traduit par Mirjana Vukmirović, édité par *PAIDEIA*).

démarche analytique permet le découpage d'un récit mythique en séquences d'un scénario (Leonardy, 1994 : 5-6).

Dans la tentative de définir la mythocritique dans l'époque contemporaine, Danièle Chauvin et Philippe Walter écrivent dans la préface de *Questions de mythocritique, Dictionnaire* : « le postulat de la mythocritique est de tenir pour essentiellement signifiant tout élément mythique, patent ou latent, et donc d'organiser à partir de lui toute l'analyse de l'œuvre » (Chauvin, Walter, 2005 : 7). La mythocritique identifie un mythe à partir de ses *mythèmes*, « les plus petites unités de discours mythiquement significatives » (Durand, 1992 : 343), qui peuvent former un épisode, un motif, un thème ou un personnage dans le récit mythique. Walter voit le mythe comme *un puzzle des mythèmes* épars qui le constituent :

Analyser un mythe, ce n'est pas s'intéresser à des motifs narratifs isolés [...]. C'est plutôt découvrir dans les textes des groupes des motifs liés entre eux et relevant d'une séquence narrative particulière. La récurrence de ces motifs et de ces séquences dans un même texte ou dans des textes distinctifs fait émerger *le puzzle du mythe*. [...] Le mythe est donc un récit, mais ce récit n'a pas de forme fixée et rigide. Ses motifs constituants peuvent connaître des variations réglées qui ne remettent pas en cause le développement narratif de la séquence de base (Walter, 2008 : 21).

En nous appuyant sur la mythocritique walterienne, nous tâcherons de retracer les mythèmes dans l'œuvre *Onysos le furieux* de Laurent Gaudé. Tout en suivant la verticalité dans laquelle l'écrivain français contemporain essaie de réunir l'antiquité et la modernité, nous individuerons les mythèmes que l'auteur emprunte au mythe antique dionysiaque, mais qui sont transposés dans un contexte différent dans sa pièce. Dans la tentative de comprendre quelle est la fonction du mythe dionysiaque dans *Onysos le furieux*, outre les mythèmes empruntés et hybrides, nous analyserons aussi les mythèmes construits par l'auteur.

L'INSPIRATION MYTHIQUE DANS L'ŒUVRE LITTÉRAIRE DE LAURENT GAUDÉ

Poussé par son désir de comprendre, expliquer et décrire le monde contemporain, Laurent Gaudé recourt aux mythes, tandis qu'il fait de l'Histoire un cadre, une mise en scène, ce qui lui permet de placer dans la fiction ses contemplations modernes amalgamées avec ses inspirations classiques. Auteur

d'innovations et libres variations, comme le caractérise Dominique Viart (2013 : 206-207), il voit le mythe comme une réalité vivante et multiforme qui aide à saisir des forces immanentes à l'homme. Le mythe, explique Gaudé, est une verticalité entre l'antiquité et modernité qui invite à explorer l'homme dans sa diversité. Tant que le mythe est porteur d'énigmes, de choses inconfortables et non-résolues, il porte aussi une sagesse, un soulagement, celui que les hommes ont été depuis toujours devant les mêmes grandes questions existentielles. Les mythes continuent à servir à la compréhension de l'homme et le mettent face à une vérité terrible². Dans une optique similaire, Jean-Pierre Vernant³ définit le mythe comme « le récit [qui] a pour fonction d'apporter une réponse à des problèmes fondamentaux, comme le statut des dieux, l'existence de la mort, la condition des hommes, les formes de la vie sociale » (Vernant, 1980 : 21-25).

Bien que Gaudé insiste sur le fait qu'il n'a jamais considéré son travail⁴ comme un renouvellement du mythe ou une déclinaison littéraire des mythes anciens, l'écrivain dialogue incessamment avec les textes issus des mythologies différentes. L'intention de l'auteur n'est pas de reprendre des mythes bien connus, mais de construire – en utilisant des particules mythiques – un nouvel espace mythologique, dans lequel il entremêle des mythèmes hétérogènes (originaux et/ou empruntés à des mythologies diverses). Comme le souligne Augé-Rabier :

Gaudé ne réécrit pas les mythes au sens propre du terme, il extrait leurs parfums qu'il combine à d'autres essences. [...] Cette réécriture ne s'inscrit pas dans la mouvance des réécritures des XX^e et XXI^e siècles : elle n'est ni retour aux sources [...], ni revendication politique. Le mythe (chez Gaudé) prend un nouvel envol (Augé-Rabier, 2013, para. 2).

² L'écrivain nous a donné sa définition du mythe durant notre entrevue exclusive à Rome, le 21 novembre 2015.

³ Parmi d'autres auteurs qui ont probablement influencé l'intérêt de Gaudé pour la mythologie grecque, il faut mentionner Pierre Vidal-Naquet (v. *Mythe et Tragédie en Grèce ancienne* (2005)) et Marcel Detienne (v. *L'Invention de la mythologie* (1981), *Dionysos mis à mort* (1996), etc).

⁴ Nous pourrions partager le corpus littéraire gaudéen recourant au mythe en quatre groupes : les mythes d'inspiration classique (entre autres : Orphée, Dionysos), les mythes de diverses inspirations (Eldorado, le mythe du Golem, etc.), les mythes construits (auctoriaux) et les mythes croisés (Médée Kali).

Laurent Gaudé ne convoque pas les mythes pour revenir à l'antiquité, mais pour mettre en lumière la condition des hommes modernes. Parfois un prétexte dramatique ou un exercice de style, le mythe dans l'œuvre gaudéenne est un mythe effondré, émietté et disséminé qui plane partout dans le texte pour amplifier sa dimension tragique et poétique.

ONYSOS LE FURIEUX

Gaudé écrit le texte qui marquera le début de sa carrière au début de printemps de 1996. En 1997, à l'âge de 25 ans, le jeune écrivain envoie par la poste l'histoire du héros épique, *Onysos le furieux*, à Hubert Gignoux⁵, ancien acteur et metteur en scène, qui était également directeur du *Théâtre National de Strasbourg*. En septembre 1997, Gignoux lit la pièce sur les ondes de *France Culture* dans l'émission de Lucien Attoun⁶, qui, attiré par le texte de Gaudé, se décide à le publier en tapuscrit la même année⁷. *Onysos le furieux* sera édité par *Actes Sud* en 1999 et joué pour la première fois en 2000 au *Théâtre National de Strasbourg* dans une mise en scène de Yannis Kokkos, avec Jean-Yves Dubois⁸.

Écrit sous la forme d'un long poème en prose au souffle épique, le premier texte de Gaudé est un monologue qui met au centre de la narration Onysos, un vieillard fangeux et ridé qui s'adresse à un personnage inconnu, assis à côté de lui sur le quai d'un métro new-yorkais. En contemplant son

⁵ Gignoux, qui a curieusement découvert et aidé Bernard-Marie Koltès, s'intéressait aux textes de théâtre contemporain et a décidé d'aider le jeune Gaudé à publier sa première pièce de théâtre.

⁶ Attoun était également fondateur et directeur du *Théâtre Ouvert* avec sa femme Micheline. *Le Théâtre Ouvert* est un théâtre d'essais et de création dont la mission est de découvrir de nouveaux textes d'écriture contemporaine. Ce théâtre, né en 1971 au *Festival d'Avignon* et installé à Paris en 1981, est situé aujourd'hui non loin de Pigalle, dans le 18^e arrondissement à Paris.

⁷ Simultanément avec la publication de ses pièces en tapuscrit, le jeune Gaudé envoie des textes brefs pour la rubrique consacrée aux textes inédits de nouveaux auteurs dans l'ancienne revue théâtrale *Du Théâtre, la revue* des éditions *Actes Sud*. Claire David, la responsable pour le théâtre, commence à les publier, décidant de faire de Gaudé un auteur de la maison d'édition renommée.

⁸ La pièce sera mise en scène de nouveau en France en 2007 par Charlie Brozzoni à *Bonlieu Scène nationale d'Annecy*, avec Carlo Brandt. Une mise en scène anglaise de Severine Ruset aura lieu au *Theatre 503* à Londres en 2005 (et reprise durant le *Festival d'Edimbourg 2006* au *Traverse Theatre*), avec Chris Porter.

« camarade » muet, le protagoniste prend la parole après « milliers d'années de silence » et lui raconte, pendant une nuit, sa vie pleine de cruautés et de passions. Au fur et à mesure de son récit, sa voix rèche et criarde commence à « charmer d'une douceur », les milles rides qui couvrent son visage disparaissent et sa peau noire, rugueuse et vieille rajeunit. Divisée en six chants et deux prologues, l'histoire d'Onyos se divise aussi entre deux temporalités⁹ : en premier lieu, celle de la vie précédente du héros dans l'antiquité (elle-même divisée en multiples épisodes), et celle de sa vie dans le New York d'aujourd'hui. Oublié par le monde et épuisé après une vie de folie et de destruction – Onyos habite New York, la mégapole moderne qu'il a choisie parce qu'elle lui ressemble et grouille comme lui :

Est-ce que mon visage et ma voix te font peur ?
La vieillesse de ma peau te répugne-t-elle ?
Ne t'inquiète pas, je rajeunirai. [...]
Ne t'inquiète pas, camarade, je vais tout te raconter.
J'ai enfin trouvé la cité dont je suis.
Je suis né d'abord, j'ai erré à la recherche d'un endroit à ma taille, et je ne l'ai trouvé que maintenant, très longtemps après, à l'instant presque de mourir.
Mais maintenant je sais, et je peux dire que je suis né pour New York (Gaudé, 2000 : 10).

L'histoire d'Onyos est, en réalité, celle de Dionysos. Dans la mythologie grecque, Dionysos est le dieu du vin, de la vigne, de l'extase et de l'immodération. Éternellement changeant et libéré de toutes les contraintes morales et matérielles, Dionysos est un personnage complexe, de ce qui témoignent de nombreuses variantes du mythe dionysiaque :

De tous les dieux de l'Olympe, Dionysos est celui dont la figure est la plus difficile à cerner. Qu'on examine ses origines, les épisodes de son enfance, son aspect physique, son caractère, sa place dans la cité, l'utilisation symbolique qui en a été faite au cours de l'Histoire, ou les interprétations des mythologues, le dieu nous échappe. Riche, complexe, fuyant, il est le dieu des métamorphoses. Il est l'insaisissable (Brunel, 2000 : 443).

⁹ Tandis que les deux prologues de la pièce sont situés dans le monde moderne, les six chants sont construits sur les passages fréquents entre les deux temporalités différentes. L'une des particularités de ce texte est le manque de didascalies.

Pour mettre la dimension divine du personnage mythique au second plan, Gaudé efface le préfixe *di-* du nom du héros antique et crée ici Onysos, un « fort mauvais dieu qui saigne et hurle comme les hommes, qui bande et rit comme les hommes » (Gaudé, 2000 : 40). Outre le nom abrégé, l'auteur met en évidence le caractère de son héros en utilisant l'épithète *furieux*, ce qui est une référence au caractère du dieu antique, caractérisé par sa fureur (plus notamment chez Homère). Après une vie pleine de monstruosité, mais aussi de souffrances, ce dieu – plus humain que divin – a choisi de vivre à New York, aux marges de la société moderne, où il protège les humiliés.

Même si l'action du drame ne dure qu'une nuit, elle est partagée entre un passé mythique et une époque qui semble être assez récente. La pièce est construite sur un changement constant du rythme de la narration : grâce à l'oralité puissante et suggestive du héros principal, on passe en un clin d'œil de New York à l'antiquité, pour revenir toujours sur le quai du métro new-yorkais. L'auteur ne le reconnaît pas, mais la pièce *Onysos le furieux* propose une nouvelle lecture du mythe dionysiaque dans une optique contemporaine. Pleine de références aux nombreuses variantes du mythe dionysiaque, la pièce unit de nombreux mythes (empruntés, hybrides et construits par l'auteur) que nous analyserons dans le chapitre suivant de ce travail.

LES FRAGMENTS DU MYTHE DIONYSIAQUE – LES MYTHÈMES DANS *ONYSOS LE FURIEUX*

Même s'il déclare qu'il ne veut pas adapter une des nombreuses variantes du mythe dionysiaque, il faut dire, tout de même, que l'écrivain dialogue incessamment avec de nombreux textes mythologiques, comme *Les Bacchantes* d'Euripide et *Métamorphoses* d'Ovide, auxquels il ajoute de nouveaux fragments de l'histoire méconnue de Dionysos. Le changement du nom du héros et son déplacement dans un monde entièrement différent, lui servent de prétexte pour se libérer du fardeau des nombreuses versions connues du mythe antique et ainsi explorer l'humanité du personnage mythique. Pour accentuer l'humanité du dieu grec, Gaudé reprend et

transforme certains mythes de l'antiquité, mais aussi en en écrivant lui-même quelques-uns pour offrir une nouvelle lecture du mythe antique¹⁰.

Au-delà des mythes de la création par le maître des dieux et celui du démembrement empruntés au mythe antique dionysiaque, l'auteur recontextualise d'autres fragments liés à la naissance de Dionysos dans son texte. Bien que la (re)naissance violente et le démembrement du nouveau-né Dionysos se présentent dans plusieurs versions¹¹, dans le texte gaudéen, Onysos naît à Tepe Sarabe, dans la poussière des monts Zagros. À peine sorti du ventre de sa mère Ino, le nouveau-né Onysos a été tué par un groupe d'hommes¹². Après l'avoir démembré, les hommes étranges rassemblent les morceaux de sa chair et les font bouillir dans un chaudron de cuivre, mais ils oublient le cœur :

Je suis celui qui n'est pas né d'une femme.
Certes Ino m'a tenu dans son ventre et Ino a poussé pour que je sorte d'entre ses cuisses,
Mais mon père est le maître des dieux et il n'était pas besoin d'une femme pour que je sois projeté dans la poussière des monts Zagros [...] Il y a eu une grande fête. [...] Un groupe d'hommes et là qui ne danse pas. [...]

¹⁰ On retrouve la même amalgamation des mythes dans la pièce de théâtre *Médée Kali*, dans laquelle l'auteur raconte l'histoire inconnue de Médée, en reliant trois figures mythiques et deux mythologies – grecque et indienne. Pour plus de détails voir Vlaškalić, N. (2020). *Mitska slagalica: ukršteni mitovi u delu Medeja Kali* Lorana Godea. *Jezici i kulture u vremenu i prostoru*, IX/2, 39-47.

¹¹ Brunel en met en lumière quelques-unes. Après avoir été arraché au ventre de sa mère Sémélé, Dionysos est introduit dans la cuisse de Zeus, de laquelle il naîtra une deuxième fois: « De là vient l'une des étymologies de son nom : né deux fois » (Brunel, 2000 : 445). Dans une autre version, le dieu Hermès confie l'enfant, sur l'ordre de Zeus, au roi d'Orchomène, Athamas, et à son épouse Ino, qui revêt le petit Dionysos d'habits féminins, pour le protéger de la jalousie d'Héra. Dans l'épisode crétois de Dionysos-Zagreus (le nom Zagreus apparaît au VI^{ème} siècle avant J.-C.), Dionysos a de nouveaux parents nourriciers – les Courètes – qui, dansant autour de l'enfant, ne s'aperçoivent pas que les Titans tuent le petit, le démembrer et font cuire ses morceaux dans un chaudron (tous sauf le cœur). Jacques Lacarrière (1998 : 436) illustre deux versions de la naissance étrange de Dionysos – la version dans laquelle Dionysos est né de la cuisse de Zeus, et celle, plus ancienne, de la naissance du dieu Zagreus, qui passait pour la première incarnation de Dionysos.

¹² Les Titans qui tuent Dionysos sont, eux aussi, humanisés chez Gaudé et deviennent ici un groupe d'hommes étrangers qui tuent Onysos.

Ils m'entourent maintenant [...]
 Ils me saisissent et tirent chacune de mes extrémités. [...]
 Egorgé, déchiré et démembré, le petit Onysos est né.
 Mais les imbéciles, dans leur démence, ont oublié le cœur.
 Et à partir du cœur, mon père, parce qu'il est le maître des dieux,
 Parce que lui a entendu les cris que je n'ai pas poussés,
 De ses mains d'argile m'a fait naître à nouveau (Gaudé, 2000 : 11-13).

La nourricière de Dionysos, Ino, chez Gaudé devient la mère d'Onysos. Même s'il ne décrit pas en détail la relation entre la mère et son fils, ce rapport donne à Gaudé une excellente opportunité d'illustrer la sensibilité de son protagoniste. Au fil de ses errances, Onysos pleure car il pressent que sa mère est morte¹³. Profondément triste, Onysos rencontre sur la route Proscumnos¹⁴, « le sodomite, ivrogne superbe, voleur furieux et ignoble bonhomme » qui l'aidera à descendre en Hadès pour retrouver sa mère morte, à condition qu'il lui accorde ses faveurs à son retour¹⁵. Après la scène touchante où le demi-dieu pleure à la vue de sa mère morte et muette aux Enfers¹⁶, Onysos remonte sur terre, où il trouve Proscumnos mort « de maladie, de fièvre ou de solitude », mais il remplit sa part de la promesse. En changeant et en mêlant trois

¹³ « Une peine immense m'étreignait que je ne distinguais pas et qui me pesait.

Je pensais à Ino.

Mère chérie,

Je n'ai connu ta présence que quelques heures,

Je me souviens à peine des traits de ton visage

Mais le grain de ta voix résonne à jamais dans mon cœur.

Ino,

Ce soir, sans que je sache d'où cela me vient, la certitude de ta mort

me fait verser de grosses larmes océanes. [...]

Sur la route de Ur, la tristesse qui m'étreint m'annonce que tu es morte » (Gaudé, 2000 : 22-23).

¹⁴ Le personnage de Prosumnos, que l'on retrouve dans une version du mythe antique dionysiaque, dans la pièce gaudéenne devient Proscumnos.

¹⁵ « Proscumnos connaissait le chemin du pays des Morts.

Il m'assura qu'il savait où était l'entrée et comment faire, une fois dans le labyrinthe pour ne pas se perdre.

Nous avons fait un pacte.

Il me livrait son secret et je devais, une fois revenu, lui accorder mes faveurs.

Proscumnos le sodomite me proposa son marché et j'acceptai » (Gaudé, 2000 : 24).

¹⁶ « J'ai retrouvé Ino mais elle n'a pas pu parler et mes yeux pleuraient tellement que je n'ai pas distingué son visage. » (Gaudé, 2000 : 24).

mythèmes empruntés aux textes dionysiaques de l'antiquité – celui de la descente de Dionysos aux Enfers, celui de sa promesse tenue à Pros(c)umnos¹⁷ et celui du figuier à l'entrée de l'Hadès, l'écrivain crée ici un exemple marquant du *puzzle du mythe* qui lui sert à dévoiler les caractéristiques humaines d'Onysos : sa fidélité, sa sensibilité et sa sexualité ambiguë.

Gaudé développe le sujet de l'exagération du plaisir sexuel dionysiaque : libéré de toutes les contraintes, Onysos est, juste comme Dionysos, voluptueux et sexuellement libre. Outre le mytheme de rites orgiastiques avec son armée des femmes – la horde de furies, c'est-à-dire les nouvelles Bacchantes, dans la pièce gaudéenne nous retrouvons aussi le (Di)Onysos travesti¹⁸, un autre mytheme notable emprunté au mythe antique. La sexualité ambivalente d'Onysos est abordée aussi dans l'épisode du crime de Penthée. Curieux de participer aux orgies d'Onysos sur les collines qui surplombent le Nil, Penthée, le jeune roi africain, se travestit en femme et se mêle à la horde des femmes. Enragé, puisqu'il le prend pour une moquerie, Onysos viole Penthée travesti et lui confie à ses furies pour qu'elles le tuent. Gaudé reprend cette histoire du mythe antique dionysiaque, mais il le transforme en le transposant dans un contexte africain. Les ressemblances intertextuelles avec *Les Bacchantes* d'Euripide et *Métamorphoses* d'Ovide sont évidentes : l'auteur réinterprète les mythemes du rite orgiastique, du travestissement de Penthée et de son démembrement par les furies. Cependant, en transformant le lieu du récit, l'écrivain crée ici un mytheme hybride : Penthée n'est plus le roi de Thèbes,

¹⁷ Un exemple lumineux de l'intertextualité, la scène de la rencontre entre Onysos et Proscumnos et de leur serment est, en fait, la réécriture d'un récit que Brunel mentionne dans son *Dictionnaire des mythes littéraires*, à propos de la sexualité de Dionysos: « Même dans ses amours Dionysos demeure l'insaisissable. Un curieux récit, dont la version la plus développée se trouve chez Clément d'Alexandrie (Protreptique, II, 34, 3-5), fait de l'éraсте hétérosexuel d'Ariane l'éromène homosexuel de Prosumnos. Contre promesse de lui accorder ses faveurs à son retour, Dionysos obtient de Prosumnos les indications pour descendre aux Enfers. Mais quand il revient, Prosumnos est mort. Alors Dionysos se rend à son tombeau : 'Il coupe, au hasard, une branche de figuier, lui donne la forme d'un membre viril, et s'en sert pour remplir, à l'égard du mort, sa promesse' » (Brunel, 2000 : 448). Bien que Gaudé intègre tout l'épisode mythique de la promesse tenue dans son récit, il change le prénom de Prosumnos et recontextualise le mytheme du figuier sodomite.

¹⁸ Onysos se travestit deux fois dans la pièce : quand il conquiert la ville de Tepe Moussian et aux funérailles de sa bien-aimée Séléna.

mais un jeune roi africain « encore beau car aucune bataille, à ce jour, ne l'avait meurtri dans sa chair » qui règne sur Akhetanon, royaume inventé par l'auteur, au bord du Nil. À la poursuite incessante d'un troisième genre hybride, qui essaierait de marier l'épique, le lyrique et le tragique, Gaudé crée ici l'atmosphère de l'affabulation renvoyant à une tragédie antique mêlée à une épopée ou un conte africain¹⁹.

Un des exemples les plus marquants de l'humanité d'Onysos que Gaudé met en lumière est certainement l'épisode de la chute de Troie. En mêlant l'histoire de la guerre troyenne à la naissance de la tragédie grecque, l'écrivain décrit le dieu qui pleure en se battant²⁰ avec les hommes qui perdent. La veille de la chute de Troie, pour atténuer la douleur de ceux qui allaient perdre la vie et ainsi adoucir leur mort, Onysos invente le théâtre. Touché par leur stoïcisme et leur tristesse, Onysos décide de rester auprès des Troyens dans leur bataille déjà perdue.

Au-delà des mythèmes empruntés puis transformés, l'écrivain écrit deux nouveaux épisodes de l'histoire mythique pour explorer plus en détail l'humanité du mi-homme, mi-dieu enragé. Le mythème crucial pour la compréhension de la vulnérabilité du demi-dieu est l'épisode inventé à Akko, en Phénicie, où Onysos trouve l'amour²¹ avec la princesse Séléna, la fille du roi Marador. Pour pouvoir faire l'amour avec Séléna sereinement, Onysos met feu aux ailes du palais, tue les hommes qui le gênent et détruit la ville d'Akko. Scandalisé par ces accouplements contre nature, Madador tue sa fille, tandis qu'Onysos réussit à s'enfuir grâce à sa « rage de l'homme et rage du bouc ». Transformé en chien, Onysos court à nouveau en maudissant la ville dans laquelle il reviendra travesti en vieille femme aux funérailles de Séléna pour se venger. Après les funérailles de sa bien-aimée, Onysos s'enfuit sur une barque, où il commence à vieillir, seul et misérable :

Calciné par les feux du deuil.
C'est sur cette barque que j'ai commencé à vieillir.

¹⁹ On peut trouver le même procédé narratif dans le roman *La Mort du roi Tsongor* ainsi que dans la pièce de théâtre *Salina*.

²⁰ « J'ai lutté moi aussi. [...] Et moi aussi je pleurais en me battant, je pleurais de voir autour de moi le sol jonché des corps de ceux que j'aimais » (Gaudé, 2000 : 43).

²¹ « Je n'avais jamais pensé qu'il me serait donné de connaître l'emprise d'une femme sur mes sens » (Gaudé, 2000 : 33).

C'est sur cette barque que mon visage a connu ses premières fatigues.
Et si je rajeunis maintenant, au fur et à mesure que je te parle, s'il est
vrai que lorsque j'aurais fini mon histoire mes mains ne trembleront plus,
S'il est vrai que ma tête déjà a cessé de dodeliner,
Je sais bien que ces premières rides,
Nées lorsque Akko brûlait,
Jamais ne disparaîtront.
Je dois être un fort mauvais dieu qui chavire et se ride (Gaudé, 2000 : 39-40).

Dans l'épisode inventé, Onysos l'immortel, le demi-dieu magnétique et féroce, vieillit après la perte tragique de son amante. Ses grandes rides d'Akko, ces « isthmes de tristesse qui découpent [son] visage en plusieurs continents » Onysos gardera pour toujours, comme le « souvenir tailladé de Séléna ». Même si dans cet épisode l'auteur développe et unit d'autres mythes, comme ceux du magnétisme dionysiaque et du dieu de la vigne²², il construit le récit autour de la sensibilité du héros, impuissant devant le destin et la mort, ce qui donne une valeur poétique particulière à ce mythe et au texte entier.

Le deuxième mythe auctorial que nous étudierons est l'épisode de la vie d'Onysos à New York. Après une vie d'errances et cruautés, à la recherche d'un endroit à sa taille, Onysos choisit, en dépit de son mépris pour les villes, de ne pas détruire New York et de s'installer dans la mégalopole qui lui ressemble. Dans cette mégalopole « qui a été construit pour lui », Onysos attend le jour de sa vengeance où il va se rappeler à la mémoire des hommes. Cependant, c'est à New York que le dieu insaisissable subit sa métamorphose la plus importante : il devient plus homme que jamais. En ressentant de la sympathie pour les hommes qui n'ont rien et qui ne sont rien, Onysos, furieux à cause des inégalités entre les hommes, décide de protéger en secret les marginaux de la société moderne. Comme cela, Gaudé écrit l'histoire méconnue

²² Le mythe du dieu de la vigne, motif emprunté au mythe antique, est aussi recontextualisé dans le texte gaudéen pour illustrer le côté humain du héros. Onysos plante des vignes après ses crimes, excès sexuels ou après certains regrets et blessures de l'âme : sur le lieu du crime de Penthée, Onysos plantera des vignes sauvages qui donneront du vin acide, carnivore ; pour entrer dans la chambre de Séléna, Onysos fera pousser une vigne vierge, la même vigne qui lui servit d'échelle à Troie. Il y a aussi le figuier sodomite, le symbole de la promesse tenue à Proscumnos, ainsi que les branches de myrthe avec lesquelles les femmes d'Akko se masturbent sur les places et les avenues, prises de fièvre folle causée par Onysos.

du dieu à la peau d'ébène qui, comme un saint protecteur, veille sur ses frères et sœurs humiliés – les nègres, les drogués, les prostituées et les émigrés :

Regarde New York, regarde tous ces visages.
 Les émigrés ont faim, grelottent de froid et de frustration.
 Je vais me fondre dans cette ville que j'aime
 Parce que New York a été construite pour moi.
 Je vais me mêler à tous ces nègres et ces négresses, tous ces parias
 que la ville essaie de cacher sans y parvenir,
 Parce que j'ai en haine ces petits Blancs qui se blottissent bourgeoisement les
 uns contre les autres dans des quartiers où les avenues sont propres et
 ombragées.
 J'ai moi aussi la peau d'ébène. [...]
 Je pourrais te dire que je n'ai jamais été aussi fort qu'aujourd'hui, que mes
 compagnons n'ont jamais été aussi nombreux. [...]
 Je pourrais te dire que je suis aujourd'hui le plus puissant des dieux
 et cela est vrai car mes hommes se comptent par millions. [...]
 Le monde m'a oublié, peu m'importe.
 Je choisirai le jour où me rappeler à sa mémoire.
 Ce sera mon triomphe et les tours colosses de New York se cabreront
 sous la puissance de mon rire.
 En attendant ce jour, de ces hommes et de ces femmes qui n'ont rien
 et ne sont rien, je suis le témoin.
 Onysos est celui qui les aime.
 Je n'ai ni or ni repos à leur offrir, juste le partage du regard émigré.
 J'embrasse cette foule de parias et je connaîtrai bientôt le visage de chacun
 d'entre eux (Gaudé, 2000 : 46-47).

La ville américaine occupe une place importante dans *Onysos le furieux* : Gaudé crée de New York – à travers de très beaux passages sur la mégalopole personnifiée²³ – une mise en scène parfaite pour le métissage de nombreux mythes, ainsi qu'un cadre presque cinématographique pour son premier texte théâtral.

²³ Pendant que New York « se frotte les yeux et se secoue à l'arête dorsale comme un cachalot d'asphalte et de verre qui s'ébroue avant la première plongée », les machines à café « comme des dragons d'acier, expulsent des nuages de vapeur brûlante » (Gaudé, 2000 : 45).

CONCLUSION

Contrairement aux représentations de Dionysos dans la mythologie grecque, Onysos n'est plus un dieu intouchable, mais un demi-dieu qui finit dans le caniveau de l'existence humaine moderne. Après une vie remplie de violences et de plaisirs charnels, Onysos trouve sa place et sa rédemption auprès des hommes qui n'ont rien. Bien qu'il incarne de nombreuses caractéristiques dionysiaques, Onysos est, avant tout, porteur de caractéristiques humaines : fidèle, vulnérable, rebelle et intrépide. Né pour la deuxième fois à partir de son cœur, il pleure, il souffre, il vieillit et il aime comme les hommes. Tandis que sa fureur est une réponse aux injustices humaines à travers les siècles, son choix à rester auprès des hommes, malgré leurs défauts, est une leçon pour l'homme contemporain qui, semble-t-il, vit le culte dionysiaque dans un contexte négatif.

Pour s'appropriier le mythe dionysiaque sans le fardeau de ses nombreuses variantes précédentes, Gaudé choisit, relie et transforme « les plus petites unités de discours mythiquement significatives » qui lui permettent de tisser sa propre antiquité imaginaire auxquels il ajoute ensuite les mythes originels, auctoriaux. Le choix des mythes que nous avons individué, en nous appuyant sur la mythocritique de Philippe Walter, démontre l'intention de l'auteur de croiser, dans son premier texte théâtral, ses deux idées principales : illustrer le côté humain du dieu antique et mettre en lumière la condition humaine moderne, en rapprochant Dionysos de l'homme contemporain. Tandis que le métissage des mythes hétérogènes réactualise le mythe dionysiaque, l'ambiguïté du personnage mythique complexe aide l'écrivain à explorer ses faiblesses et créer – par la puissance suggestive des mots – un héros plus humain que divin, ce qui est la plus grande force d'*Onysos le furieux*.

Nebojša Vlaškalić

DIONYSUS IN NEW YORK: FRAGMENTS OF THE DIONYSIAN MYTH IN *ONYSOS LE FURIEUX* BY LAURENT GAUDÉ

Summary

Onysos le furieux is the first play written by contemporary French writer Laurent Gaudé. Written in 1997 and published in 2000, this epic monologue offers a new reading of the Dionysian myth. Sitting on the platform of a New York City subway, Onysos speaks and takes us on a journey through time and through his story, which is, in reality, that of Dionysus – a little less of a god, a little more of a man. The writer's intention is not to rewrite or adapt one of the many classical variations of the Dionysian myth, but to weave a new mythological space, his own imaginary antiquity, from heterogeneous and amalgamated mythical particles. Based on Philippe Walter's mythocritique, in this work we will analyze the mythemes, the smallest mythically significant units of narration, which constitute the puzzle of the myth in *Onysos le furieux*. We will try to retrace the borrowed mythemes from the different classical variants of the myth of Dionysus (the tragic birth, the dismemberment, the descent into Hell, the episode with Proscumnos, Dionysus transvestite, etc.), as well as the constructed mythemes, written by the author.

Key words: Dionysian myth, *Onysos le furieux*, mythemes, mythocritique, Laurent Gaudé, contemporary French literature.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Augé-Rabier, C. (2013). Méduse à trois têtes: de la polyphonie au tragique. Médée Kali de Laurent Gaudé. *MuseMedusa*, 1. Disponible sur http://musemedusa.com/dossier_1/auge-rabier/
- Brunel, P. (2000). *Dictionnaire des Mythes Littéraires*. Paris : Éditions du Rocher.
- Brunel, P. (1992). *Mythocritique, Théorie et parcours*. Paris : PUF.
- Chauvin, D.-Siganos, A. & Walter, Ph. (2005). *Questions de mythocritique, Dictionnaire*. Paris : Éditions Imago.
- Detienne, M. (1981). *L'Invention de la mythologie*. Paris : Gallimard.
- Durand, G. (1992). *Figures mythiques et visages de l'œuvre: de la mythocritique à la mythanalyse*. Paris : Berg international, Dunod.
- Durand, G.-Chauvin, D. (éd.) (1996). *Champs de l'Imaginaire*. Grenoble : Ellug.
- Eliade, M. (1963). *Aspects du mythe*. Paris : Gallimard.

- Euripide. (2005). *Les Bacchantes*. Traduction Jean et Mayotte Bollack. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Gaudé, L. (2000). *Onysos le furieux*. Paris : Actes Sud-Papiers.
- Heidmann, U. (2010). *Mythes, littératures, cultures. Quelles méthodes pour comparer les (re)configurations des mythes gréco-romains?* Lausanne : CLE-UNIL.
- Lacarrière, J. (1998). *Au cœur des mythologies*. Paris : Gallimard, Collection Folio.
- Onysos le furieux de Laurent Gaudé. Notes de mise en scène par Bruno Ladet. *Théâtre contemporain*. Consulté le 29 janvier 2021, disponible sur <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Onysos-le-furieux-8003/ensavoirplus/idcontent/35061>
- Leonardy, E. (1994). *Mythe et littérature*. Louvain-La-Neuve : Collège Érasme/Éditions Nauwelaerts.
- Moingeon, Ph. (2007). *Introduction à la mythologie contemporaine*. Groslay : Éditions Ivoire-Clair.
- Rubino, G. (éd.) (2006). *Voix du contemporain. Histoire, mémoire et réel dans le roman français d'aujourd'hui*. Roma : Bulzoni.
- Vernant, J.-P. (1980). Le Mythe au réfléchi. *Le Temps de la réflexion*, 1. Paris : Gallimard. 21-25.
- Viart, D.–Vercier, B. & Evrard, F. (2008). *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*. Paris : Bordas.
- Viart, D. (2013). *Anthologie de la littérature contemporaine française : Romans et récits depuis 1980*. Paris : Armand Collin.
- Vlaškalić, N. (2020). Mitska slagalica: ukršteni mitovi u delu *Medeja Kali* Lorana Godea. In: Gudurić, S.–Radić-Bojanić, B. & Mutavdžić, P. (éd.) (2020). *Jezici i kulture u vremenu i prostoru*, IX/2. Novi Sad : Filozofski fakultet. 39-47.
- Walter, Ph. (2008). *La Fée Mélusine. Le Serpent et l'oiseau*. Paris : Imago.

Gorana Prodanović*
Faculté de Philosophie et Lettres
Université de Novi Sad
Institut français de Serbie, antenne de Novi Sad

UDK : 821.133.1-31.09 Mathieu N.
DOI: 10.19090/gff.2021.3.355-367
pregledni rad

LA REPRODUCTION SOCIALE DANS LE ROMAN *LEURS ENFANTS APRÈS EUX* DE NICOLAS MATHIEU**

Dans le roman *Leurs enfants après eux*, Prix Goncourt 2018, Nicolas Mathieu aborde le problème de la transmission des schémas comportementaux des parents à leurs enfants. Par l'intermédiaire de ses personnages et à l'aide de son procédé littéraire, il pose un regard quasi sociologique sur ce phénomène. Il serait impensable d'aborder ce sujet sans évoquer Pierre Bourdieu et son analyse des mécanismes de reproduction sociale. Pour ce faire, nous allons adopter la terminologie propre à Bourdieu : *habitus*, *champ*, *capital*, *illusion*, etc. Cette lecture croisée permettra de voir dans quelle mesure, ce roman d'apprentissage relève de l'illustration de la théorie du célèbre sociologue dont l'auteur lui-même se réclame, ce qui rend cette démarche d'autant plus justifiable. Dans le roman, Mathieu dresse le portrait d'une région lisière de la France, en proie à la désindustrialisation dans les années 1990, avec pour protagonistes des représentants de différentes classes sociales.

Mots clés : Bourdieu, classes sociales, reproduction sociale, *habitus*, *capital*, sociologie, éducation, roman d'apprentissage.

1. INTRODUCTION

La pensée de Pierre Bourdieu a profondément marqué la société française et cela apparaît clairement dans le roman de Nicolas Mathieu – *Leurs enfants après eux*, prix Goncourt 2018. Avec ce roman, l'auteur transmet le message que chacun est enfermé à l'intérieur de sa classe sociale, incapable de

* gorana.prodanovic@gmail.com

** Cet article a été réalisé dans le cadre du projet scientifique *Les langues, les littératures et les cultures romanes et slaves en contact et en divergence* (n° 81/1-17-8-01) soutenu par l'AUF (Agence universitaire de la Francophonie) et l'Ambassade de France en Serbie et il contribue également au projet scientifique n° 01600, financé par le ministère de l'Éducation, de la Science et du Développement technologique de la République de Serbie.

s'en extirper, malgré toutes ses tentatives. Et pour employer un terme cher au célèbre sociologue, disons que le lecteur est confronté au problème de la reproduction sociale. Ceci signifie que les modèles familiaux se transmettent de génération en génération – *en boucle*. Même si la théorie bourdieusienne a été critiquée ou développée par la suite, cet ouvrage y reste éminemment fidèle. Le sociologue et le romancier ont en commun leur origine sociale modeste, la vue d'en bas, la réussite scolaire, mais aussi le poids qu'ils attribuent à la reproduction sociale, à l'instruction et à la sociologie.

2. NICOLAS MATHIEU ET *LEURS ENFANTS APRÈS EUX*

Après un premier roman noir, *Aux animaux la guerre* (2014), ce jeune auteur fait paraître *Leurs enfants après eux* (2018) qui est à la fois un roman d'apprentissage et un roman social. Il s'inscrit dans la lignée des romans d'apprentissage qui remonte au XVIII^e et surtout au XIX^e siècle et aux œuvres de Balzac, Flaubert, Stendhal, Vallès sans oublier Gary, Duras, Tournier et de nos jours, Édouard Louis. S'il convient de constater que le roman *Leurs enfants après eux* appartient au genre du roman de formation, c'est du fait qu'il traite d'une période de jeunesse qui s'étend sur plusieurs années : le personnage principal est « jeune à crever » (Mathieu, 2018 : 27) et l'on suit sa trajectoire de 1992 à 1998. En outre, cet ouvrage s'apparente également au roman social pour son nombre important de personnages issus de la très fragile classe populaire. Quoiqu'il s'agisse d'un roman écrit à la troisième personne, on y retrouve des consonnances autobiographiques car la région et l'époque où se déroule l'action ainsi que la condition sociale d'Anthony Casati, personnage principal, coïncident avec celles de la jeunesse de l'auteur.

D'origine modeste, l'écrivain a ressenti la friction des classes sociales lors de sa scolarité : « À l'époque ce n'était évidemment pas le mot que je mettais là-dessus. Depuis j'ai lu Bourdieu et surtout Annie Ernaux. » (Abescat, 2018, para. 5). Mathieu lui-même se réclame donc ouvertement du sociologue ainsi que d'Annie Ernaux dont les romans regorgent de personnages issus de ce milieu social. À propos d'Ernaux on peut également évoquer l'inspiration bourdieusienne et son expérience de quelqu'un qui a vécu dans un « milieu dominé » et qui a fait « une expérience précoce et continue de la réalité des luttes de classes » (Ernaux, 2003 : 69). Un autre indice de l'influence qu'elle a subie du sociologue serait sa contribution au volume *Bourdieu et la littérature* (auquel ont aussi contribué Pierre

Bergounioux et d'autres écrivains) dont l'objectif était de dépister l'héritage du sociologue dans le champ littéraire. Dominique Viart, de son côté, met en avant le déterminisme social présent dans les romans d'Ernaux et sa manière de le dépasser, ainsi que sa condition de transfuge de classe. (Viart, 2014 : 28).

Ce ne sont que quelques traces de l'héritage de Pierre Bourdieu dont la théorie, d'ailleurs, a été remise en question et enrichie par les travaux de son disciple Luc Boltanski. Son « héritier » lui reproche de trop insister sur le déterminisme social et les rapports de domination, de croire que les agents sont trop aveuglés par leurs illusions (Faber, 2013 : 26-27). Malgré les développements et les critiques, la pensée bourdieusienne rayonne toujours, ce que met en évidence le roman *Leurs enfants après eux*. Nous allons essayer de le faire ressortir en utilisant la terminologie propre à Bourdieu : *habitus*, *capital*, *espace social*, *illusio*, etc.

3. EN BOUCLE DANS LE ROMAN *LEURS ENFANTS APRÈS EUX*

Le questionnement sous-jacent de l'œuvre de Pierre Bourdieu porte sur les rapports de domination, sur ce qui « fait que l'ordre du monde tel qu'il est [...] se perpétue en définitive aussi facilement, mis à part quelques accidents historiques, et que les conditions d'existence les plus intolérables puissent si souvent apparaître comme acceptables et même naturelles » (Bourdieu, 1998 : 11). En essayant de remonter aux origines de cet ordre du monde, il se sert principalement des concepts d'*habitus*, de *capital* et de *champ*. Cela constitue le noyau de sa théorie élaborée au fil du temps.

Ces rapports de domination se retrouvent dans les schémas comportementaux qui se reproduisent en boucle et, se transmettant de génération en génération, tiennent les personnages enfermés chacun dans son propre milieu social, ce que Mathieu ne manque pas de faire remarquer :

Quoi qu'il en soit, les filles Mougel, leurs mecs, les cousins, les belles-familles, c'était le même monde. Il suffisait pour s'en rendre compte de voir le fonctionnement, dans les mariages, aux enterrements, à Noël. Les hommes parlaient peu et mouraient tôt. Les femmes se faisaient des couleurs et regardaient la vie avec un optimisme qui allait en s'atténuant. Une fois vieilles, elles conservaient le souvenir de leurs hommes crevés au boulot, au bistrot, silicosés, de fils tués sur la route, sans compter ceux qui s'étaient fait la malle. (Mathieu, 2018 : 11)

Le principe de la reproduction sociale que l'auteur pointe du doigt est identifiable à plusieurs niveaux : à travers le titre, l'exergue, l'agencement du récit et l'évolution des personnages.

Le titre même du roman, *Leurs enfants après eux*, condense au mieux son message. Il est emprunté au livre de Siracide (l'Ancien Testament) et fait partie des versets que l'on retrouve dans l'exergue du roman :

Il en est dont il n'y a plus de souvenir,
Ils ont péri comme ils n'avaient jamais existé ;
Ils sont devenus comme s'ils n'étaient jamais nés,
Et, de même, leurs enfants après eux.
Siracide, 44, 9 (Mathieu, 2018 : 6).

Outre le titre et l'exergue, les événements du récit sont agencés de manière à évoquer une certaine idée de circularité : les mêmes images apparaissent au début et à la fin du roman. Le roman s'ouvre sur la noyade d'un bachelier le 14 juillet 1991, et vers la fin du roman Patrick Casati, père d'Anthony, se noie le 14 juillet 1998. Et puis, au début du roman, Hacine Bouali vole la moto à Anthony, et à la fin, Anthony, à son tour vole la moto à Hacine. Enfin, la toute première image et la toute dernière, sont celles d'Anthony sur la plage appelée Déchetterie. La boucle se referme, il y a un éternel recommencement des faits et gestes.

Cette reproduction des hiérarchies sociales s'exerce aussi dans la perpétuation du récit familial, des rapports au sein de la famille, des choix personnels. Une multitude d'exemples prouvent que les personnages héritent de l'habitus intellectuel, moral, corporel de leurs parents à travers différentes injonctions et situations, et qu'il leur est difficile, voire impossible, de s'en débarrasser. Même si pendant l'adolescence, les individus essaient de fuir leurs modèles familiaux, ils finissent par y succomber. Le style de vie des parents présage celui des enfants. C'est surtout visible chez Malek et Hacine Bouali, Patrick et Anthony Casati, Stéphanie Chaussoy et ses parents. Vanessa Léonard fait cependant exception, ce que nous allons montrer ultérieurement.

3.1.1. Malek et Hacine Bouali

Au plus bas de l'échelle sociale, la classe ouvrière est incarnée par la famille Bouali, issue de l'immigration marocaine. Le père Malek vit plus que modestement. Il appartient à la classe culturellement et économiquement

dominée. Cette domination est extériorisée dans son corps prématurément ruiné : « Le garçon se tourna vers son père dont la pupille avait pris un contour hésitant, une couleur opaline qui signalent d'ordinaire la vieillesse. Il n'avait pourtant que cinquante-neuf ans » (Mathieu, 2018 : 61). Malek Bouali a travaillé dans la sidérurgie. Lui-même obéissant, mais ne pouvant se faire obéir qu'à coups de bâton, est incapable même de transmettre son habitus moral. Son fils a honte de lui : « À chaque fois qu'il ouvrait la bouche, Hacine avait envie de se planquer » (Mathieu, 2018 : 62). La désindustrialisation ayant fait son effet, Hacine désœuvré nourrissait l'ambition de se défaire de cette position de dominé en s'enrichissant comme dealer de drogue :

Hacine mesurait les avantages de sa situation par rapport à celle de ses parents. En dehors même de tout le fric qu'il se faisait, lui n'avait pas à se farcir la durée, la routine, cette répétition dissolvante, du lundi au vendredi, en attendant les vacances, selon un cycle inlassable qui vous menait de la jeunesse au cimetière en un claquement de doigts (Mathieu, 2018 : 212).

Au cours de sa carrière de dealer il n'a pas hésité à avoir recours à la violence, mais les mauvaises fréquentations le rattrapent, et il finira comme petit vendeur dans un magasin, pitoyable et dominé :

Les peines se compensaient par des achats d'électroménager, la longueur des jours venait butter sur la perspective des vacances, Coralie effaçait la monotonie de la semaine et les potes, la beuh, l'abonnement Canal et Tomb Raider faisaient le reste. L'ensemble composait au bout du compte une petite vie bien acceptable (Mathieu, 2018 : 299).

Ce qu'il y a de plus représentatif de cette classe sociale, ce sont : la cité, la drogue, la détérioration précoce du corps, les rapports familiaux détériorés, les steaks hachés, les patates, la soumission, la violence, le mutisme, la misère.

3.1.2. Patrick et Anthony Casati

Anthony, le personnage principal, fils unique de Patrick Casati, ouvrier, et Hélène Mougel, employée de bureau, se trouve ainsi à cheval entre la classe moyenne et la classe ouvrière. Chez eux, on habite des maisons pavillonnaires dont le sol est recouvert de moquette ou de lino, avec des posters sur les murs, et modestement meublés. Patrick Casati ne possède qu'une part infime d'un

capital insignifiant. Lui-même, enfant de parents peu instruits, il est fragilisé par la fermeture de l'usine, colérique, il vit sous l'emprise de l'alcool, et sa vie est une lente descente aux enfers, un déclassement social total. Anthony Casati est amoureux de Steph, petite bourgeoise qui est hors de portée pour lui. Il rêve de quitter sa ville natale, ce qu'il fait effectivement, mais il y revient, au bout de deux ans, réformé par l'armée. Par la suite, il ne fait que marcher sur les pas de son père : sillonner la vallée à moto, gagner médiocrement sa vie et ingurgiter d'importantes quantités de bière. Au travail, ses collègues lui ressemblent et partagent la même honte de leur soumission :

Tous partageaient le même genre de loisirs, un même niveau de salaire, une incertitude identique quant à leur avenir et cette pudeur surtout, qui leur interdisait d'évoquer les vrais problèmes, cette vie qui se tricotait presque malgré eux, jour après jour, dans ce trou perdu qu'ils avaient tous voulu quitter, une existence semblable à celle de leurs pères, une malédiction lente. Il ne pouvait admettre cette maladie congénitale du quotidien répliqué (Mathieu, 2018 : 371).

Cet univers est envahi par la violence, la dépression, le mutisme, la télévision, les motos, l'excès d'alcool, la bière...

3.1.3. La famille Chaussoy : Stéphanie et ses parents

Les Chaussoy sont une famille de la petite bourgeoisie grâce à laquelle Stéphanie bénéficie d'un capital corporel, économique et symbolique, mais démunie de capital culturel. Son père, concessionnaire Mercedes, avait abandonné ses études de médecine. Sa mère avait abandonné ses études de droit. Stéphanie est fainéante au lycée jusqu'au jour où son père, obsédé par le besoin d'accumuler des capitaux, va s'acharner sur elle. Sous sa pression, au prix d'un énorme investissement personnel, elle parvient à s'inscrire à l'ESSEC, après s'être approprié l'*illusio* nécessaire :

Enfin, il y avait les cadors, qui se prévalaient d'une bonne mention et d'un dossier béton, véritable rampe de lancement pour les carrières désirables. Ceux-là emprunteraient des canaux étroits et, mis sous pression, iraient vite, grimperaient très haut. [...] Steph voulait faire partie de cette [...] catégorie (Mathieu, 218 : 313).

Malgré de très bons résultats, Steph ne persiste pas dans ses études. Elle décide de suivre son amoureux au Canada. C'est l'amour qui l'emporte sur

l'instruction. Elle reproduit ce qu'elle a connu : le modèle du couple et le manque de motivation pour les études. Ainsi Stéphanie Chaussoy finit par succomber à son habitus familial.

L'aisance, le confort, la politique, l'investissement dans la progéniture, les études, les bijoux, la pelouse, la piscine, le whisky et autre peuplent cet univers de la petite bourgeoisie.

3.2. Vanessa Léonard – transfuge de classe

Vanessa Léonard fait partie de la classe moyenne mais elle se croit supérieure. Ce qui caractérise la classe moyenne, ce sont les maisons pavillonnaires, la vie familiale, les vacances toujours au même endroit, le travail dans l'administration, les balades, les jeux de grattage, les chemisettes-cravates, la satisfaction dans la médiocrité : « [...] favorables à l'état des choses, modérément scandalisés, inquiets des périls télévisés, satisfaits des bons moments que leur offre la vie... » (Mathieu, 2018 : 189).

C'est souvent devant le poste de télévision que Mathieu place ses personnages issus des classes populaire et moyenne. Dans son ouvrage *Sur la télévision*, Bourdieu a dénoncé le rôle des médias. Il y constate que la télévision a eu pour effet d'enfermer les classes culturellement défavorisées dans leur propre culture sans leur permettre l'accès à la « culture légitime » :

La télévision a une sorte de monopole de fait sur la formation des cerveaux d'une partie très importante de la population. Or, en mettant l'accent sur les faits divers, en remplissant ce temps rare avec du vide, du rien ou du presque rien, on écarte les informations pertinentes que devrait posséder le citoyen pour exercer ses droits démocratiques (Bourdieu, 1996 : 18).

À un moment donné, Vanessa comprend que le niveau d'instruction fait souvent pencher la balance sociale. Elle se met au travail, réussit le bac avec mention, part faire des études de droit à Paris et parvient à s'y faire une place. Dans le roman, Vanessa est le seul contre-exemple de la reproduction des classes sociales. Elle est un transfuge de classe.

À travers son exemple, l'auteur indique une piste qui permettrait de s'arracher à son milieu social – l'éducation scolaire. Dans ce roman, ceux qui parviennent à réaliser leur objectif, fuir leur ville natale, sont ceux qui ont misé sur la réussite scolaire. C'est le cas de Steph et de Vanessa. Malheureusement, cela ne réussit pas toujours. La noyade du bachelier au début du roman atteste

du contraire. D'origine modeste, il obtient une mention « très bien » au baccalauréat mais finit englouti par le lac. Le lac symbolise la société qui de toute façon l'aurait entravé en raison de ses origines.

3.3. Espace social et effets unificateurs

Dans le roman on constate que l'espace social est fortement connoté et que les membres de différentes classes ne se croisent que rarement. Ce compartimentage de l'espace est le mieux illustré dans l'exemple du lac : la plage la Déchetterie à proximité d'une sortie d'égout ; la plage américaine, pour les grosses têtes ; le club nautique, le plus bel endroit, etc. (Mathieu, 2018 : 15). Si comme par magie il arrive aux jeunes issus de différents milieux de succomber temporairement à leurs tentations, les rencontres se passent dans des zones anonymes et inhabitées : centrale électrique désaffectée, au pied de la statue qui surplombe la vallée ou sur la route au milieu de nulle part. Dans les zones où la société est absente, tout est possible.

Les moments forts peuvent parfois assumer un rôle unificateur. Dans le roman, les gens ne se sentent en parfaite communion qu'à l'occasion du 14 juillet, à l'enterrement d'un ancien syndicaliste, à la demi-finale de la Coupe du monde en 1998. En fait, c'est justement grâce à ces moments-là que l'on prend conscience de la ségrégation inhérente à l'espace social. Et puis, le choix de l'auteur de ne représenter les événements que pendant l'été, période de l'année où on circule plus librement, participe à son envie d'abattre ces barrières sociales afin de rendre possible le contact entre les personnages de différentes origines.

4. L'ÉDUCATION SCOLAIRE

Outre la reproduction sociale, l'importance attribuée à l'instruction est donc un autre point commun entre Mathieu et Bourdieu. Depuis *Les Héritiers* (ouvrage rédigé avec Jean-Claude Passeron, publié en 1964) Bourdieu a fait beaucoup de recherches sur l'égalité des chances dans le cadre scolaire :

La méconnaissance des déterminants sociaux de la carrière scolaire – et, par là, de la trajectoire sociale qu'elle contribue à déterminer – confère au titre scolaire la valeur d'un droit de nature, et fait de l'école une des instances fondamentales du maintien de l'ordre social (Bourdieu, 1979 : 452).

Il observe que les familles privilégiées investissent dans l'éducation de leurs enfants, ce qui « permet de comprendre aussi que les plus hautes positions sociales, soient de plus en plus complètement monopolisées par les enfants des catégories privilégiées [...] » (Bourdieu, 1994 : 40). À titre d'exemple, dans le roman en question, juste avant le baccalauréat, Steph prend conscience de l'importance d'un projet de réussite scolaire :

Elle avait saisi le fonctionnement général, sur le tard, mais quand même. L'école faisait office de gare de triage. Certains en sortaient tôt, qu'on destinait à des tâches manuelles, sous-payées, ou peu gratifiantes. Il arrivait certes que l'un d'entre eux finisse plombier millionnaire ou garagiste plein aux as, mais dans l'ensemble, ces sorties de route anticipées ne menaient pas très loin (Mathieu, 2018 : 312).

Stéphanie découvre les parcours scolaires qui engendrent les élites. Illuminée, elle admire les étudiants de l'ESSEC (École supérieure des sciences économiques et commerciales), une des plus prestigieuses grandes écoles :

Ceux qui comprenaient intimement la machine et parlaient la langue de leur temps, ceux qui embrassaient exactement une époque perpétuellement accélérée, exponentielle par nature, dévorante, infusée de lumière, de vitesse et d'argent, ils étaient là, princes économistes, meneurs d'affaires, avec leurs chemises bleues, leur corps lisse, flûté, leur épouvantable allant (Mathieu, 2018 : 319).

Selon Bourdieu, les grandes écoles donnent accès au champ du pouvoir, au champ des champs, capable de légitimer quoi que ce soit. Inversement, plus bas l'individu se trouve quelque part sur l'échelle sociale, et il a moins de possibilité de création en raison de son manque de capital culturel. Hacine Bouali, ne possédant aucun capital, en est un exemple éclatant. Rien que la vue sur la ville depuis son nouvel appartement inspire à Hacine des idées sur la marche du monde :

La vue était splendide, on voyait toute la ville et loin vers Guérémanage, à l'est. Curieusement, ce panorama lui filait le bourdon. À regarder les autres de haut, telles des fourmis, on en venait à se poser des questions d'ordre général (Mathieu, 2018 : 300).

En analysant l'œuvre de Pierre Bourdieu, Champagne et Christin ont constaté : « Changer le regard sur le monde [...], c'est changer la réalité sociale » (Champagne, Christin, 2012 : 144).

5. SOCIOLOGIE

Dans le roman, un petit clin d'œil rend hommage à la sociologie à travers le personnage de Vanessa : « Peut-être que l'illumination était venue en cours de socio, ou en faisant les courses au Leclerc avec sa mère » (Mathieu, 2018 : 190). La sociologie a donc pour rôle d'éclairer l'individu sur les lois de la société. Durkheim déjà, puis Bourdieu à son tour, étaient convaincus de l'utilité de cette science : elle devrait être « l'instrument de libération » surtout des classes culturellement défavorisées. Les deux sociologues reconnaissent pourtant comme un problème la diffusion de ce savoir et son jargon spécifique incompréhensible aux profanes. Un autre écueil de la diffusion serait une vulgarisation trop simpliste qui tuerait le message. Toutefois, le message du sociologue est passé par le biais du roman *Leurs enfants après eux* qui démonte ces fins mécanismes sociaux et qui s'adresse aux profanes dans un langage quotidien tout en évitant cet écueil de la banalisation.

6. CONCLUSION

Le sociologue Pierre Bourdieu, par son œuvre foisonnante, et Nicolas Mathieu, par son roman *Leurs enfants après eux*, démontrent qu'un rouage social complexe tient l'individu enfermé au sein de son milieu social. Mathieu insiste sur cette reproduction des hiérarchies sociales à travers son procédé littéraire en représentant certains événements en boucle et les personnages du père Malek Bouali et du fils Hacine Bouali, du père Patrick Casati et du fils Anthony Casati, des parents Chaussoy et de leur fille Stéphanie. Bourdieu l'explique par des concepts d'*habitus*, de *capital*, de *champ*. S'il est vrai que certaines personnes des milieux populaires réussissent leur vie, c'est grâce à l'accumulation du capital culturel ou bien elles dérogent à la règle. Un cas exceptionnel est représenté par Vanessa Léonard qui, ayant pris conscience de l'importance des études, quitte sa ville natale et donne une preuve que l'ascension sociale est quand même possible. En Vanessa, on reconnaît Pierre Bourdieu et Nicolas Mathieu qui ont, l'un comme l'autre, accédé à la réussite sociale malgré leur origine modeste grâce à l'éducation scolaire et à une prise

de conscience sociale, et qui, de cette façon, sont eux-mêmes les meilleurs exemples de ce qu'est le transfuge de classe.

Gorana Prodanović

ON A LOOP IN THE NOVEL *AND THEIR CHILDREN AFTER THEM* BY NICOLAS MATHIEU

Summary

In the novel *And Their Children After Them*, Prix Goncourt 2018, Nicolas Mathieu points out the transmission of behavioral patterns from parents to their children. With his characters and his literary process, he views this phenomenon from an almost sociological standpoint. It would be unthinkable to approach this subject without mentioning Pierre Bourdieu and his analysis of the mechanisms of social reproduction. In doing so, we will therefore use Bourdieu's terminology: *habitus*, *capital*, *field*, *illusio*, etc. This cross-reading will allow us to see to what extent this bildungsroman illustrates the theory of the famous sociologist. The fact that the author himself refers to Bourdieu further justifies our approach. In the novel, Mathieu draws a portrait of France on the outskirts in the throes of deindustrialisation in the 1990s, with representatives of different social classes as protagonists.

Key words : Bourdieu, social classes, social reproduction, habitus, capital, sociology, education, bildungsroman.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Abescat, M. (2018, 7 novembre). Prix Goncourt 2018 : comment Nicolas Mathieu a écrit son roman "Leurs enfants après eux". Consulté le 5 février 2021, disponible sur <https://www.telerama.fr/livre/le-baume-litteraire-de-nicolas-mathieu,n5837621.php>
- Baudorre, Ph.-Rabaté, D. & Viart, D. (dir.) (2007). *Littérature et sociologie*. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux.
- Best, F.-Blanckeman, B. & Dugast-Portes, F. (dir.) (2012). *Annie Ernaux, le Temps et la Mémoire*. Paris : Stock.
- Boltanski, L. (2009). *De la critique. Précis de sociologie de l'émancipation*. Paris : Gallimard.
- Bourdieu, P. (1979). *La distinction : critique sociale du jugement*. Paris : Éditions de Minuit.
- Bourdieu, P. (1980). *Le sens pratique*. Paris : Editions de Minuit.
- Bourdieu, P. (1989). *La noblesse d'État : grandes écoles et esprit de corps*. Paris : Éditions de Minuit.

- Bourdieu, P. (1992a). *Što znači govoriti : ekonomija jezičnih razmjena*. Zagreb : Naprijed.
- Bourdieu, P. (1992b). *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil.
- Bourdieu, P. (1994). *Raisons pratiques : sur la théorie de l'action*. Paris : Seuil.
- Bourdieu, P. (1996). *Sur la télévision suivi de L'emprise du journalisme*. Paris : Liber.
- Bourdieu, P. (1998). *La Domination masculine*. Paris : Seuil.
- Burdije, P. (2000). *Narcisovo ogledalo : rasprava o televizijskom novinarstvu*. Beograd : Clio.
- Burdije, P.–Paseron, Ž.-K. (2014). *Reprodukcija : elementi za jednu teoriju obrazovnog sistema*. Beograd : Fabrika knjiga.
- Burdije, P. (2019). *Nacrt za autoanalizu*. Loznica : Karpos.
- Champagne, P.–Christin, O. (2012). *Pierre Bourdieu : une initiation*. Lyon : Presses universitaires de Lyon.
- Chardin, Ph. (dir.) (2007). *Roman de formation, roman d'éducation dans la littérature française et dans les littératures étrangères*. Paris : Kimé.
- Ernaux, A. (2003). *L'écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*. Paris : Stock.
- Faber, A. (2013). Les fondements de la critique sociale chez Pierre Bourdieu et Luc Boltanski. In : Kane, O.–George, É. (dir.) (2013). *Où (en) est la critique en communication*. Le Centre de recherche GRICIS. Disponible sur https://www.cricis.uqam.ca/wp-content/uploads/IMG/pdf/ActesColloqueOu_en_est-la-critique-en-communication_Gricis2012_Reduit.pdf
- Fourny, J. (1994). Les littératures de Pierre Bourdieu. *L'Esprit Créateur*, vol. 34, n° 1, 92-100. Disponible sur <http://www.jstor.org/stable/26287611>
- Martin, J-P (dir.). (2010). *Bourdieu et la littérature. Suivi d'un entretien avec Pierre Bourdieu*. Nantes : Cécile Defaut.
- Mathieu, N. (2018). *Leurs enfants après eux*. Arles : Actes Sud.
- Nemanjić, M.–Spasić, I. (ed.) (2006). *Nasleđe Pjera Burdijea : pouke i nadahnuća*. Beograd : Institut za filozofiju i društvenu teoriju : Zavod za proučavanje kulturnog razvitka.
- Petrov, A. (2015). *Pjer Burdije*. Beograd : Orion art : Fakultet za medije i komunikacije.

- Saint-Amand, D. (2010). Ce que Bourdieu fait à la littérature. *Acta fabula*, vol. 11, n° 9, Essais critiques, Octobre 2010. Disponible sur <http://www.fabula.org/revue/document5963.php>
- Škorić, J.–Kojić, M. (2016). Konfliktni pristup obrazovanju sagledan kroz teoriju Pjera Burdijea. In : *Pedagoška stvarnost: časopis za školska i kulturno-prosvetna pitanja*, 1, 47–60.
- Viart, D.–Vercier, B. (2008). *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*. Paris : Bordas.

УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ

ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ

Др Зорана Ђинђића 2.

21000 Нови Сад

Tel: +381214853900

www.ff.uns.ac.rs

Припрема електронског издања и редизајн корица

Игор Лекић

ЦИП – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

1+80/82(058)

ГОДИШЊАК Филозофског факултета у Новом Саду = Annual review of the Faculty of Philosophy /главни и одговорни уредници: Сања Париповић Крчмар, Дамир Смиљанић – 1956, књ.1-1975. књ.18-1990. књ. 19- . Нови Сад: Филозофски факултет, 1956-1975; 1990- . – 23 цм.

Годишње. – текст и сажети на српском и на страним језицима.

– Прекид у издавању од 1976. до 1989. год.

ISSN 0374-0730 (Штампано издање)

ISSN 2334-7236 (Online)

COBISS.SR-ID 16115714